



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes

TESI DOCTORAL



**La imatge dels Estats Units d'Amèrica
en la Literatura catalana contemporània
(1960-2010)**

Carlota Benet Cros

Directora:

Dra. Núria Santamaria Roig

Barcelona 2015

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....	6
I. HISTÒRIA D'UNA IMATGE.....	18
UNA TAULA RASA: L'AMÈRICA MÍTICA.....	19
TERRA D'OPORTUNITATS I LLIBERTAT.....	30
LA POR AL DESCONEGUT, EL MENSYPREU PEL RIVAL, LA DESIL·LUSIÓ DA- VANT DEL MITE DERROCAT.....	43
SOCIETAT DE FUTUR.....	53
II. UNA CIVILITZACIÓ IRREAL, FETA DE DENTADURES QUE BRILLEN COM ELS ESTELS	
LES ICONES DEL GLAMUR CLÀSSIC.....	65
<i>El dia que va morir Marilyn</i> (1969) de Terenci Moix.....	67
<i>Tartan dels micos contra l'estreta de l'ensanche</i> (1974) de Terenci Moix.....	72
<i>Dietari (1979-1980)</i> (1996) de Pere Gimferrer.....	76
<i>Trist com quan la lluna no hi és</i> (1996) de Lluís-Anton Baulenas.....	81
DETECTIUS PRIVATS I COWBOYS.....	
<i>Traduït de l'americà</i> (1959) i <i>El jaqué de la democràcia</i> (1972) de Maria Aurèlia Capmany.....	85
<i>Dispara Flanagan!</i> (1976) de Jordi Teixidor.....	90
<i>Tarda, sessió contínua 3:45</i> (1976) de Jaume Fuster.....	93
<i>Bogart & Bogart</i> (1993) de Toni Cucarella.....	97
ESTRELLES DE ROCK I MUSES FOSQUES.....	99
<i>L'udol del griso al caire de les clavegueres</i> (1976) de Quim Monzó.....	100
<i>Dormir amb Winona Ryder</i> (2007) d'Edgar Cantero.....	105
<i>Els jugadors de Whist</i> (2009) de Vicenç Pagès.....	113

III. SI ÉS TÒPIC, NO ÉS NOVA YORK: LA GRAN URBS MODERNA.....	119
LA CIUTAT TRANSPARENT.....	124
La jungla sentimental (1975), Jordi Teixidor.....	125
Nina (1977), Biel Mesquida.....	127
Benzina (1982), Quim Monzó.....	130
Després de la pluja (1993), Sergi Blebel.....	135
El pont de Brooklyn (1995), Lluís Anton Baulenas.....	138
Absalom (2006), Hilari de Cara.....	140
CONTRAPUNT DEL PROPI MÓN.....	146
<i>Alcoi-Nova York</i> (1987) de Isabel-Clara Simó.....	150
<i>Nova York</i> (1991) de Blai Bonet.....	150
<i>Amb ulls americans</i> (2009) de Carme Riera.....	156
NOVA YORK, VIATGE SENTIMENTAL.....	160
<i>Amic e amat</i> (1980) de Joana Escobedo.....	162
<i>Postals</i> (1981) de Jaume Vallcorba.....	165
<i>Indian Summer</i> (1987) de Rodolf Sirera.....	167
<i>New York, Nabokov & bicicletes</i> (2010) d'Àngels Gregori.....	172
IV. PAISATGES AMERICANS I MITES HISTÒRIC/GEOGRÀFICS.....	175
NOVA ANGLATERRA MALENCÒNICA.....	179
<i>Louise</i> (1993) de Jordi Coca.....	180
<i>Paisatges de Hopper</i> (1995) de Jordi Coca.....	186
<i>Edward Hopper</i> (2006) d'Ernest Farrés.....	189
<i>El llibre dels tòpics</i> (2002) de Carles Bellver Torlà.....	195
L'AMÈRICA PROFUNDA.....	199
Anàrem a veure (1971), Francesc Parcerisas.....	202
Una dona incòmoda (2008), Montse Banegas.....	207

Avorriment (<i>Històries del Paradís</i> , 2008), Xavi Sarrià.....	209
Marburg (2010), Guillem Clua.....	212
PAISATGES DE L'OEST.....	216
La balada de John Smith (1971), Francesc Parcerisas.....	217
Viatge a Califòrnia (1998), Toni Cabré.....	219
Bales i Ombres: Un Western modern (2006), Pau Miró.....	223
Salamandra (2006) , Josep Maria Benet i Jornet.....	229
V. LA PENETRACIÓ AMERICANA COM A PENETRACIÓ CANCEROSA: AMÈRICA COM A POTÈNCIA MUNDIAL.....	236
LA GUERRA DEL VIETNAM.....	238
<i>Tan se val tot... o no?</i> (1967) de Jordi Arbonès.....	241
<i>Al poble del Vietnam, Wichita Corpus Sutra, Ho podeu llegir, Napalm i Cançó de recuperar les terres</i> (1967-1972) de Francesc Parcerisas.....	245
<i>Before the civil war...</i> (1974) de Montserrat Roig.....	248
<i>Mutter Vietnam</i> (1976) de Terenci Moix.....	252
RESSACA DE L'11S: POR I VIOLÈNCIA.....	258
<i>La pell en flames</i> (2005) de Guillem Clua.....	259
<i>ArtBusht</i> (2006) de Paco Zarzoso.....	263
<i>Gust De Cendra</i> (2008) de Guillem Clua.....	267
<i>Orgull</i> (2009) de Xavi Sarrià.....	272
L'IMPÈRI ECONÒMIC IANQUI.....	278
<i>La vedellada de Míster Bigmoney</i> (1987) de Pere Verdaguer i Juanola.....	276
<i>Whisky amb Napalm</i> (1976) de Víctor Mora.....	281
<i>El canvi. Des de l'Eixample</i> (1998) de Miquel Bauçà.....	282
CONCLUSIONS.....	293
CORPUS.....	301
BIBLIOGRAFIA.....	304

Introducció

La possibilitat d'estudiar la idea dels Estats Units des de la perspectiva catalana se'm va acudir durant el meu segon curs de lectora a la Universitat de Brown, després d'haver-me passat un any formant part de la vida del campus com si fos una experiència de ficció. No podia evitar interpretar la realitat que m'envoltava a vegades des de l'imaginari de Poe i el de Lovecraft, d'altres a partir de sèries televisives populars com *The Gilmore Girls*, i molt sovint com si estigués vivint dins d'una pel·lícula d'aquelles que reflecteixen la vida en les universitats americanes. Em mirava el paisatge i tan aviat el trobava misteriós i tenebrós com en els contes d'aquests mestres del terror, com el trobava pintoresc i amable com a les *sitcoms* que vaig veure durant la meva infància, o quedava fascinada pels curiosos costums de la vida als campus d'allà. Aquesta percepció no va acabar d'esvanir-se ni al final del meu cinquè i últim curs als Estats Units, ja que tot allò que havia llegit i vist abans d'anar-hi guiava i condicionava la meva experiència, ja fos per contrast o per semblança. Així a mesura que el meu coneixement del país es feia més complex i més matisat em vaig adonar que cada adquisició d'informació dialogava tant amb l'experiència adquirida de forma empírica com amb el magatzem d'imatges i prejudicis que havia assimilat prèviament. El cas no és gens particular, és clar, quan vaig començar a indagar en la matèria vaig descobrir que la imatge que aquesta nació ha estat àmpliament estudiada i discutida per pensadors i escriptors d'arreu. No només la que ha generat la mateixa Nord-amèrica sinó també les que se li han atribuït històricament des d'altres països, especialment des del continent europeu. Em va semblar, doncs, interessant intentar aprendre més sobre les característiques d'aquest joc de tòpics, mites i prejudicis i entendre com la meva pròpia cultura n'ha fet i en fa ressò.

Per tant aquesta tesi parteix de la premissa, òbvia, que els Estats Units d'Amèrica han estat durant el segle XX i principis del XXI un país d'una enorme influència internacional. De fet, tot i que en els últims anys el seu poder ha començat a mostrar alguna clive-

lla, se'ls pot considerar un imperi econòmic i cultural d'immens poder que ja va despuntar durant la primera dècada del segle XX i que va arribar al seu zenit en els anys cinquanta d'aquest mateix segle. No són un imperi basat en la conquesta de territoris -com ho va ser per exemple Gran Bretanya durant el segle XIX- en el qual la metròpolis governa sobre les colònies establint monopolis polítics sobre el comerç i els recursos seguint uns límits territorials ben definits. Molt contràriament, com argumenta Victoria de Grazia a *Irrisistible Empire* (2006), els seus límits han estat marcats per l'ambició de les corporacions empresarials, pels mercats globals, la influència de les seves cadenes comercials, el reconeixement de les seves marques i la familiarització amb el seu estil de vida. De Grazia explica que aquest país ha construït la seva hegemonia gràcies a la seva intervenció en les dues guerres mundials. I és que, una cop destruïts els pilars del predomini europeu, les societats de l'Europa occidental necessitaven un nou model i Nord-amèrica els en va oferir un a cavall entre la seducció i la coerció econòmica, basat en la idea de proporcionar un nivell de vida decent a la seva població a partir del lliure mercat (provinent de la concepció protestant que no dissozia la virtut de l'èxit econòmic). Diu aquesta autora que “Starting in 1948 with the Marshall plan, the market empire acknowledged as much, both by trying to bind western Europe to its own concept of consumer democracy and by wanting to overturn the soviet bloc's state socialism for the planned economy” (Grazia 2005, 3).

Precisament la incitació al consum dels seus productes va ser clau per construir el seu imperi econòmic i un instrument molt important per vendre'ls ha estat la fascinació provocada per la seva simbologia i imatges nacionals. Un exemple molt clar d'això, com explica Robert Kroes en l'article *Advertising: The Commodification of American Icons* (1997), és el cas de “l'home Marlboro”, un anunci molt conegut que aconsegueix vincular la idea de l'oest, reialme de llibertat, i el sentiment d'independència i individualitat que se li associa, a un simple objecte comercial, una cigarreta. L'èpica de la frontera i l'Oest mític ha seduït els

europaus perquè suggereix la possibilitat de viure en llibertat i per això ha esdevingut un gran reclam publicitari:

As the promise of a new world and a new era, it could vie with contemporary utopian views offered by marxism or similar emancipation movements. Posters, produced for shipping lines, emigration societies, and land development agencies, contributed their imagery to the continuing construction of America as the very site of freedom and space. To many, such imagery must have represented the promise of freedom and if such is the central appeal of 'America' as an image, we need not be surprised at the craving for material that could visualise the image. They allowed people to move beyond the limited horizons of their daily lives and to enter into an imaginary space, a fantasy world. They offered reality and illusion at the same time.

Consumption, leisure time, and 'freedom' became inextricably interwoven. And even today 'America' can be counted on triggering an association with freedom. America's national symbols and myths have been translated into an international iconographic language, a visual *lingua franca*. They have been turned into free-floating signifiers, internationally understood, free for everyone to use (Kroes 1997: 30).

Aquest sistema de significants, però, no forma part de l'univers tangible sinó de l'àmbit de la imaginació, que fins fa relativament poc no es considerava rellevant per comprendre el funcionament del comportament humà. Un dels primers pensadors que es va ocupar del món imaginari com a part fonamental de l'adquisició de coneixement i va donar-li la importància apropiada va ser Gilbert Durand, deixeble de Gaston Bachelard i de Gustav Jung, en el seu llibre *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960). En la seva investigació en reivindica la rellevància dins del funcionament diari de les persones des d'un punt de vista antropològic, i defensa la importància que té a l'hora de facilitar que els individus siguin capaços de conceptualitzar i entendre els objectes, relacionar-se amb ells i entre si. Durand, però, encara que no fa servir el concepte d'"imatge" de la mateixa manera que en aquest treball, en parla breument i només diu que és la percepció de l'entorn que dóna origen a l'arquetip, va establir la base a partir de la qual d'altres hi han aprofundit, com per exemple Fátima Gutiérrez, que n'ha bastit una definició més completa. Gutiérrez puntualitza que en el camp de la literatura es parla d'imatges com a "resultado de un fenómeno fisiológico y psicológico de percepción y comprensión de la

realidad: la representación mental del mundo sensible e inteligible” (2012: 33). I dins d’aquesta categoria distingeix entre imatges sensibles i imatges simbòliques:

las imágenes sensibles serían las representaciones mentales estáticas que posibilitan la aprehensión formal del mundo sensible: entes de conocimiento directo que también pueden conformar lo que la psicología entiende como imaginación reproductora: la percepción en imágenes de un objeto ausente o de un hecho pasado que vuelve a nuestra conciencia (33: 2012).

Afegeix, però, que les unes no es poden separar de les altres ja que de les sensibles neixen les simbòliques:

La imaginación, la función que permite concebir imágenes, siempre creadora, se sirve en un primer momento de la imagen sensible, de la mera copia de la sensación, para deformarla, para transformarla. Ahí precisamente reside su potencia dinámica. Esa primera deformación, transformación, permitirá el que continuamente se puedan generar nuevas imágenes, ya simbólicas -en ellas será más importante el sentido que la forma-, que constituirán el fundamento de toda la vida psíquica (33-34: 2012).

En aquesta definició del terme es basa la nostra investigació (tot i que no segueixo el mètode de Gutiérrez ni en la nomenclatura, ni en la dissecció i classificació d'elements significatius: motiu, mite, etc.) ja que quan ens referim a la imatge dels Estats Units no parlem només d'allò que podem percebre visualment sinó d'aquella idea que parteix de l'acumulació de dades i que acaba formant un concepte determinat dins del nostre cervell.

La literatura, igual que la pintura, l'escultura, el teatre o el cinema, és vehicle de la imatge, instrument literari origen d'algunes figures retòriques. Cal tenir en compte, però, que també està relacionada amb l'estudi dels “temes” la qual cosa també ens permet recórrer a un marc conceptual i metodològic pròxim com el de la temàtica. Aquest és un camp que, com explica Cristina Naupert, se serveix d'un tema concret per trobar un punt comú entre autors procedents d'àmbits lingüístics diferents, i rastreja àrees temàtiques d'especial freqüència o rellevància per connectar textos de cultures diverses. Dins d'aquests estudis la imagologia es caracteritza en concret per ocupar-se de l'estudi dels tipus nacionals (individuals i col·lectius), anomenats també imatotips, i de la seva representació en una literatura o literatures de fora i es basa en l'anàlisi d'imatges, clíxés i estereotips sobre nacions i

pobles en textos literaris, i en com són reproduïts (Naupert 2001, 107), com per exemple la caricatura dels alemanys que apareix a *Candide* de Voltaire o la figura del noble pressuntuós que surt a *Minna von Barnhelm* de Lessing (Beller, <http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/imagologia.html>).

Un dels teòrics de la literatura que més ha aprofundit en aquests estudis és Manfred Beller que dins del seu article “Perception, image, imagology” (dins de *Imagology* 2007), mostra com el concepte d’imatge ve de molt més lluny i traça els seus orígens del seu desenvolupament des de Plató fins a Wittgenstein, passant per Aristòtil, el neoplatonisme, l’empirisme, l’idealisme i els estudis fenomenològics de Husserl fins a l’època actual. Però, com remarca Beller, l’estudi de la imatge de les diferents nacions i els caràcters dels països creix i comença a adquirir la forma que té avui després de la revolució francesa i de les guerres napoleòniques, quan es va passar de la idea il·lustrada i humanística de “caràcter nacional” al naixement del nacionalisme polític. Des d’aquest moment l’estudi dels països estrangers i la seva gent va adquirir molta importància, no només en l’arena política, sinó en representacions poètiques (2007, 3). Així va néixer la imagologia tal com és ara i el tipus d’aproximació literària que proposa aquesta investigació. Però és en els darrers vint anys quan la disciplina ha agafat més embranzida, a causa de la reorganització dels estudis humanístics. Aquest tipus d’estudis s’han tornat a posar de moda com a reacció a la idea segons la qual la literatura comparada havia de servir per produir teories generals sobre ella mateixa i havia de ser una disciplina autosuficient que no es basés en dades històriques i literàries sinó en l’aplicació de la filosofia cultural contemporània a la interpretació textual. En contraposició a aquesta tendència, la imagologia ha volgut ser una resposta a la necessitat de trobar un enfocament modern a l’estudi històric de la literatura que, a més, s’apropa a les ciències socials i a la història que, justament, cada vegada s’interessen més per fonts literàries i artístiques (Leersen, 2007: 24).

Per altra banda Beller ha estat el divulgador de la idea que la imatge d'un país és una construcció fictícia. Es basa en la noció que, si bé des de la perspectiva de les ciències cognitives el terme imatge és anomenat "representació pictòrica mental", les valoracions humanes provenen de la interpretació d'aquestes imatges i no de les experiències objectives. I com que és la perspectiva subjectiva la que acaba governant les nostres opinions sobre els altres és important qüestionar les imatges que en són l'origen. Per aquest motiu l'investigador ha de preguntar-se si realment veu el que es pensa que veu, si són fonamentades les seves opinions sobre les altres persones, o si realment sap la manera com es percep a si mateix. Per aquest motiu, per intentar una aproximació tan objectiva com sigui possible, Leersen (2007: 27) ha sistematitzat quatre principis que són la pedra de toc de qualsevol anàlisi dins d'aquest camp i per tant la base d'aquesta investigació. Estableix que l'objectiu de l'imagologia ha de ser treballar a partir d'imatges nacionals o culturals però no ha d'intentar valorar si una cultura és millor o pitjor que una altra, ja que només s'han de considerar les representacions dels subjectes nacionals no com elements de debat polític o sociològic, sinó en tant que estratègies textuais dins d'un discurs. També observa que, com que el material que s'anàliza és una font subjectiva, aquesta subjectivitat no pot ser ignorada sinó que s'ha de considerar en l'anàlisi; així, s'ha de tenir en compte que si l'autor sempre parteix d'ell mateix i de la seva realitat per parlar de qualsevol cosa, en crear la imatge d'un país estranger (heteroimatge), la formarà en contrast amb la imatge que tingui de si mateix i de la seva pròpia realitat nacional (autoimatge). Per altra banda, Leersen adverteix que s'ha de tenir molt en compte que la imagologia examina conjunts d'atribucions imaginades que es troben fora d'una àrea comprovable i que no es basen en fets objectius. Per tant s'ha de saber distingir que una frase com "els Estats Units van participar en la Guerra del Vietnam" és una afirmació comprovable, però que la frase "els americans són un poble prepotent disposat a massacrar qualsevol que s'interposi en els seus interessos" no ho és, i que per això aquesta darrera representa el que ell anomena discurs imaginari, un judici de valor que no es basa

en cap prova falsable. Finalment argumenta que una anàlisi imagològica -precisament perquè pretén acostar-se a les representacions nacionals com a figures retòriques- s'ha de contextualitzar en tres àmbits; el primer és el de la tradició literària a la qual pertany l'obra que s'examina, i si la pràctica habitual és admirar aquesta nació o odiar-la (o qualsevol dels milers de matisons que hi ha entremig), quina evolució històrica ha sofert, si s'utilitza de manera passiva o activa i si es canvia, s'ignora, es ridiculitza o es nega. El segon és en quin gènere s'inscriu el text que la canalitza i quines convencions segueix. I el tercer és el moment històric en el qual ha estat creada, per veure de quina manera reflecteix o no l'esperit del seu temps, ja que els textos no poden ser interpretats com si es produïssin en un espai atemporal. Així, tenint en compte aquests punts, Leersen considera que l'imagologia toca l'essència del treball comparatiu perquè fa que coneguem l'origen d'aquestes tòpics i les diferents caracteritzacions nacionals imaginades en les quals es basen la majoria de prejudicis de tipus moral i caracterològic; per exemple, el que reflecteixen les associacions següents: nòrdic-cerebral/ del sud-sensual; perifèric-atemporal/central-modern; occidental-individualista-actiu/ oriental-col·lectiu-passiu.

En la present investigació es considera la imatge que tenen els autors catalans dels nord-americans, no a la inversa, i aquí s'insereix una deriva ineludible com és l'anàlisi de l'Altre. Per això aquest treball es fa ressò de la problemàtica, llargament discutida per pensadors i creadors, de com es pot parlar del desconegut i de la dificultat de referir-se a allò que no és un mateix:

L'alterité est peut être encore ce qui résiste au langage commun et à sa tendance uniformisante. La langue semble vouloir appréhender cette frontière séparant les discours de ce qui leur échappe, déclinant à l'aide du même préfixe métalangage, métaphisique, métapsychologie, métaphore... Méta signifie en grec 'succession', 'changement', 'participation' (qui édulcore la frontière?) et, dans la science moderne, 'ce qui englobe'; l'altérité engloberait-elle l'identité? (Trouvé 2008, 9).

Per tant, si bé l'altre és elusiu per definició, alhora és el que ajuda a entendre a l'ésser humà els límits de la pròpia identitat. En aquest sentit, Michel Foucault explica:

L'impensé (quel que soit le nom qu'on lui donne) n'est pas logé en l'homme comme une nature recroquevillée ou une histoire qui s'y serait stratifiée, c'est, par rapport à l'homme, l'Autre: l'Autre fraternel et jumeau, né non pas de lui, ni en lui, mais à côté et en même temps, dans une identique nouveauté, dans une dualité sans recours. Cette plage obscure qu'on interprète volontiers comme une région abyssale dans la nature de l'homme, ou comme une forteresse singulièrement cadenassée de son histoire, lui est liée sur un tout autre monde; elle lui est à la fois extérieure et indispensable: un peu l'ombre portée de l'homme surgissant dans le savoir; un peu la tache aveugle à partir de quoi il est possible de le connaître (Le cogito et l'impensé, 356, 2014)

És per aquest motiu que en parlar d'una altra nació l'autor català implícitament s'està definint ell mateix i com veu el seu país; en generar una imatge dels EUA també està adoptant una posició respecte del seu lloc d'origen. La investigació, doncs, es centra en l'estudi de l'altre com a estranger malgrat que aquesta qüestió es pugui tractar des de molts altres punts de vista (gènere, classe social, raça...). En el cas que ens ocupa els Estats Units són un imperi cultural i econòmic davant del qual Catalunya -que ha patit una de les dictadures més llargues del segle XX europeu i representa una minoria lingüística i cultural que lluita per fer-se notar al món- es pot considerar una de les colònies més remotes i aïllades dins d'Occident (el tercer món és tota una altra història, evidentment) i per això, alguns analistes consideren que la literatura catalana és perfectament estudiable des del punt de vista dels estudis colonials (Picornell 2013, 49 ss). Per això, entre altres coses, la manera com els autors catalans utilitzen certes imatges de Nord-amèrica permet veure també les estratègies segons les quals una cultura marginal s'apropia d'elements d'una de central i en aquest procés els fa seus.

El període que he analitzat comença a finals dels anys seixanta i l'he fet acabar el 2010 i comprèn només escriptors en llengua catalana. Això és així perquè considero que l'àmbit hispànic en el qual se situen els autors que trien escriure en castellà és molt més ampli i poderós que el català de manera que la seva percepció d'Altre com els Estats Units pendrà unes connotacions d'una mena molt diferent. Pel que fa el tall temporal es justifica perquè són cinquanta anys que comencen amb l'augment de les publicacions en català que

es va produir en els anys seixanta i l'inici en l'edat adulta dels autors criats en la postguerra i que havien vist en el cinema de Hollywood una via d'escapada a la misèria de l'època i s'acaba nou anys després de l'11S, permetent veure les seves conseqüències en l'imaginari català. Aquest mig segle de literatura porta a estudiar canvis històrics, conceptuals i socials que ajuden a entendre molt millor qui som avui i la importància del món nord-americà en la nostra cultura. No es tracta de determinar el grau de coneixement dels Estats Units que tenen els autors sinó d'analitzar com juguen amb el que saben i amb el que no saben i de quina manera utilitzen les imatges i tòpics que existeixen sobre aquesta nació. Per aquest motiu no hi incloc llibres de viatges, ni cròniques periodístiques ni assaig, per no entrar en un camp en el qual l'autor pretén explicar el que veu de la manera més fidedigna possible (encara que sempre hi hagi un determinat grau de ficció), cosa que estaria en conflicte amb la idea d'estudiar la imatge de Nord-amèrica no per la seva veracitat, sinó perquè ha aconseguit generar una sèrie de símbols molt rellevants per a l'imaginari col·lectiu dels segles XX i XXI. En canvi sí que s'inclou poesia, teatre i narrativa, ja que semblaria il·lògic prescindir d'una forma de ficció quan el que es pretén és establir una lectura transversal temàtica lògica d'una qüestió determinada. El que tenen els textos en comú és que aconsegueixen construir una visió -la que sigui- dels Estats Units i la desenvolupen. Es tracta d'un corpus en el qual s'ha buscat l'exhaustivitat representativa sense incórrer en la proximitat de l'inventari o del catàleg complet. Així les obres que només mencionen el país de passada o en vehiculen una idea molt esquemàtica també són tingudes en compte, però sense dedicar-los un espai específic. No s'hi inclouen obres que presenten influències de gèneres o artistes nord-americans però que no generen cap imatge del país. Per exemple, hi ha obres teatrals catalanes que estan influïdes pel teatre de David Mamet però que no parlen de Nord-amèrica, i que per tant no es tenen en compte; la major part de la novel·la negra té referents literaris i cinematogràfics americans i tampoc no es considera en la seva totalitat, només es

parla de les que de manera directa fan referència al país, i podem dir el mateix del gènere fantàstic.

Aquest treball s'inscriu en el conjunt d'estudis de la imatge dels Estats Units en la tradició europea, dels quals n'hi ha una vasta bibliografia. N'hi ha de caràcter general que s'ocupen del tema a través de diferents literatures i cultures i ocupant-se de llargs períodes de temps com *Reconstructing America. The symbol of America in Modern Thought* (1995) de James Ceaser, *La idea de America en los pensadores occidentales* (2009) editat per Jacinto Choza, Marta Betancour i Gustavo Muñoz, *America in European Consciousness* (1995) de Karen Ordhal o *America in Modern European Literature* de Richard Ruland; n'hi ha d'altres que s'ocupen de cultures específiques com *America through Russian Eyes* (1988) d'Olga Peters Hasty, *America in modern Italian literature* (1965) de Donald Heiney, Harris MacDonald, *America through British eyes* (1968) de P. Smith i *America in an Arab Mirror: Images of America in Arabic Travel Literature, 1668 to 9/11 and Beyond* (2011) editat per Kamal Abdel-Malek i Mouna El Kahla; i d'altres que tracten períodes més curts com *Cultural transmissions and Receptions. American Mass Culture in Europe* (1993) de Robert Kroes o *American Culture Abroad. The European experience since 1945* (1993) de Richard Pells. Aquests només en són alguns dels molts que existeixen i, encara, en llengua anglesa. Per això el primer capítol és una revisió crítica d'aquest tema en el corpus literari i de pensament europeus des de la seva descoberta, a partir de la bibliografia existent. És necessari per tal d'establir en quins termes es parla i s'ha parlat d'aquesta qüestió i quins són els llocs comuns sobre els quals recolza. Així es podrà tenir en compte el rerefons del debat internacional a l'hora de fer la corresponent anàlisi en la literatura catalana, que vol ser europea i s'inscriu en la seva tradició crítica i cultural.

El capítol s'estructura de manera temàtica al voltant de quatre apartats que, al seu torn, segueixen un ordre cronològic, però com que els temes se superposen temporalment es produeixen salts i repeticions en la línia històrica, cosa que succeeix també en la resta de la tesi, i que són inevitables per no perdre el fil del discurs, cosir les idees i per no malmetre

la coherència de l'estudi en general. També s'hi inclou obra catalana anterior als seixanta, per tenir en compte el material previ al període d'estudi, encara que apareguin a tall d'exemple, i per veure-la en contrast amb les idees provinents del nord dels Pirineus en cada moment de la història, tot i que l'anàlisi del corpus d'obres catalanes es produeix en els capítols restants.

L'estructura de la resta del material es mou al voltant de quatre perspectives diferents sobre els EUA, que han sorgit de la lectura dels textos; s'ha de tenir en compte, però, que hi ha idees i conceptes que sobrepassen aquesta divisió i la superen, i això evidencia que aquest tipus de classificacions són útils com a eines de treball i d'exposició però que no deixen de ser instrumentals. Per altra banda cada capítol té subdivisions, segons els diferents aspectes que presenten les imatges generals, però per no perdre la perspectiva històrica les obres s'hi ordenen cronològicament i es parla del seu autor i del moment en què van ser escrites. Tenir present el context en cada cas ha estat un dels reptes d'aquest treball, ja que la voluntat ha estat fer constar el rerefons històric i polític i la poètica de cada escriptor, sense perdre el fil temàtic de la tesi. Pel mateix motiu l'anàlisi de les obres es fa des de la perspectiva de la imatge dels Estats Units, i no sempre cobreix tots els angles d'anàlisi que ofereixen, tot i que s'intenta donar una visió de conjunt de cada treball. També, com que s'han volgut tenir presents una mostra suficientment significativa dels textos que formen una imatge de Nord-amèrica, hi ha obres de gèneres diversos i d'impacte social i importància literària desiguals, i això és perquè cada una d'elles, a la seva manera, aporta dades d'aquesta projecció mental sobre els Estats Units que és patrimoni de tots. Per aquest motiu, al costat de noms molt coneguts com els de Terenci Moix o Quim Monzó n'hi ha d'altres que no en són tant, i les obres que es tenen en compte són tan diverses: una novel·la al costat d'un llibre de contes, tres poemes d'un recull o un poemari sencer. A més a més també es produeixen grans diferències qualitatives perquè el que s'ha buscat és l'indici de Nord-amèrica i no l'excel·lència artística.

En definitiva la voluntat d'aquesta tesi doctoral és estudiar els últims anys d'una part de la literatura catalana dins del marc europeu, a partir d'un enfocament que no ha estat massa fressat encara en el nostre àmbit cultural però que té una llarga tradició a partir del mètode que proposa la perspectiva imagològica. La hipòtesi de la qual parteixo és que les imatges dels EUA també han estat presents en la literatura catalana contemporània com un element incorporat a les ànsies de modernització, sigui per exposició directa o per estètiques interposades. La intenció és estudiar com canvia aquesta imatge a partir de les diferències generacionals, el diferents matisos que pren segons el gènere o la forma literària que la vehiculen, ja que la narrativitat treballa amb uns procediments, el conte uns altres i el poema encara uns altres de ben diversos. Aquestes constatacions poden ensenyar-nos que la radiografia/taxonomia que en surt no deu ser massa diferent de la que es podria fer de la literatura italiana i si això pot argüir-se com una peça de reafirmació de la globalitat, potser també l'hem de considerar com un indicatiu de la voluntat de no desmarcar-se'n per part dels escriptors catalans.

Però també s'obren altres perspectives com ara fins a quin punt les fantasies americanes són una variant del motiu del viatge, si es pot pensar en l'americanisme com a via de tonificació d'una cultura catalana escarransida i no prou nodrida pels models europeus, o fins i tot en l'emmirallament en els Estats Units com a fugida d'una Europa en decadència; i per contra, des de l'apreciació negativa, també s'ha de tenir en compte que a vegades l'antiamericanisme sorgeix com a reafirmació europeïsta o com a rebuig de l'estat espanyol pel seu filoamericanisme. Totes aquestes qüestions mostren que ens movem en un joc de miralls d'identitats complexes en els quals els plans identitaris es solapen i s'entrecreuen. Amèrica, Europa, Espanya i Catalunya s'acaben definint unes, en contra de les altres, i les altres per afinitats a les unes.

I

Història d'una imatge

Estudiar la imatge dels Estats Units com a tema de la literatura europea ofereix la possibilitat d'entendre la seva dimensió simbòlica i realitzar un recorregut que diu molt sobre la història del pensament occidental. Per això examinaré el motiu pel qual, erròniament des d'un punt de vista geogràfic, s'acostuma a anomenar aquest país «Amèrica», ja que ajuda a explicar la manera com s'ha anat construint aquesta imatge al llarg del temps. Una opinió interessant sobre el particular és la de Richard Ruland, que considera que originàriament el projecte de colonització europea del nou món va ser diferent al nord que al sud del continent. Així, mentre al sud espanyols i portuguesos van intentar reproduir el seu model de societat annexant-se les noves terres com un apèndix dels seus països, al nord els anglosaxons van voler crear una societat millor que la d'on venien. Gràcies a això l'hemisferi nord no s'hauria convertit en una mera prolongació d'Europa sinó en una realitat diferent que va adoptar el nom de tot el continent (1976, 7). Per altra banda John Elliot ha demostrat que l'ús de la denominació "Amèrica" per referir-se als EUA respon també al fet que durant el segle XVI es va generar un gran sentiment anticastellà i anticatòlic a Europa causa de la por al seu expansionisme i poder sobre Amèrica. La situació es va agreujar al XVII, quan l'Imperi Espanyol va passar d'aspirant a primera potència del planeta a la de colós altament vulnerable, en part pels processos d'independència de les colònies americanes. Això va provocar que el món hispànic adquirís mala fama i que la història de Llatinoamèrica fos percebuda com una crònica d'endarreriment i de fracàs polític. Cal recordar també el que es coneix com "*leyenda negra*", el conjunt d'històries que es van començar a fer córrer durant el segle XVI a Anglaterra per tal de desprestigiar la nació espanyola i els seus habitants, i que van ser responsables, també, de la percepció negativa de la part llatina del continent. En canvi s'augurava un futur gloriós als Estats Units, corroborat pel triomf econò-

mic del país en el segle XIX, i que Elliot considera que féu que se li atribuís el nom de tot el continent (200, 527). Robert Kroes, per la seva banda, hi afegix una altra explicació: fins a la guerra de la Independència americana el nom “Amèrica” encara tendia a designar tot el continent, i va ser la victòria contra Anglaterra i el consegüent creixement econòmic i polític el que va fer que els Estats Units prenguessin molt més protagonisme a escala mundial i que la part adoptés el nom del tot. En definitiva, doncs, que el fet que existeixi la tendència a denominar els Estats Units amb aquest nom erroni respon a una sèrie de motius històrics que mostren que la imatge que aquest país ha projectat a l’estranger des de fa segles és la de nació poderosa.

Una tabula rasa: l’Amèrica mítica

Que Amèrica va ser inventada abans de ser descoberta és una premissa de la qual parteixen tots els qui parlen del continent des del punt de vista imagològic. Edmundo O’Gorman va defensar aquesta idea en el seu volum, *La invención de América* (1958), i avui en dia està completament assumida en el camp dels estudis americanistes. Aquest investigador afirma que el nou continent va representar per als europeus, des del moment de la descoberta, la concreció de l’Altre per excel·lència, funció que fins aquell moment havien exercit llocs imaginaris o llunyans (2006, 8). Aquests llocs representaven el contrari que Europa necessitava per definir-se a si mateixa i, així, si eren positius en realçaven les mancances, però si eren negatius en feien ressaltar la vàlua. Per aquest motiu en trobar un món nou desconegut se’l va identificar amb aquests llocs fantàstics ideats al llarg de centúries i se’l va assimilar al discurs sobre l’exòtic preexistent sobre Àsia (Ordhal 1995, 2).

Aquesta identificació d’Amèrica amb referència a llocs mítics ja es pot veure en els diaris de bord de Cristòfor Colom i les cartes que enviava a Espanya explicant els seus viatges. Com és ben sabut, quan Colom es va embarcar la seva idea era trobar una ruta per mar que el portés a “les Índies” (i va morir pensant que ho havia aconseguit). Per tant, la prime-

ra realitat amb la qual va identificar el no territori fou l'asiàtica i no cap de llegendària. La idea d'anar a trobar aquests territoris evitant la ruta per terra preexistent la va extreure de la lectura dels viatges de Marco Polo i dels mapes de la terra oriental dibuixats pel savi florentí Toscanelli. Aquestes fonts afirmaven que Cipango (identificat amb el Japó) “*era una isla fertilísima en oro, perlas y piedras preciosas y en la que los templos y las casas reales se cubrían de oro puro*” (Arran Márquez 1991, 43) i li van fer creure que podria trobar riqueses inimaginables si aconseguia arribar-hi. Això es veu en els seus diaris: “*y dice que cree que estas islas son aquellas innumerables que en los mapamundos en fin de Oriente se ponen. Y dijo que creía que había grandísimas riquezas y piedras preciosas y especierias en ellas*” (Colón 1958, 62).

Colom no va trobar res de tot això, però malgrat les evidències que aquella terra no podia ser Àsia, no va abandonar la idea inicial. O’Gorman ho explica així:

(...) para un hombre de otra contextura mental, la reiterada ausencia de los indicios previstos en sus especulaciones habría, por lo menos, sembrado la duda. En Colón se observa, precisamente, lo contrario: nada lo conmueve en su fe. Del desengaño, pongamos por caso, al no encontrar la opulenta ciudad que estaría, según él, a la vuelta del promontorio visto des de lejos, brota no la desilusión, sino la renovada esperanza de encontrarla detrás del próximo cabo. (2006, 107)

Així doncs, la imatge fictícia de Cipango que tenia al cap va ser més poderosa que la que registraven els seus ulls i quan en algun moment aquesta idea va flaquejar va ser per donar pas a una hipòtesi fantàstica. Per exemple, quan, confós pel fet de no trobar allò que esperava, en una carta als Reis Catòlics durant el seu tercer viatge, considera la possibilitat que el planeta Terra tingués forma de pera o de pit de dona, i que les terres que ell havia trobat en fossin el mugró, motiu pel qual serien tan càlides ja que estaven més a prop del sol. Però sobretot és interessant remarcar que identifica la suposada protuberància terrestre amb el paradís terrenal del qual parlen les sagrades escriptures:

Grandes indicios son éstos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos e sanos teólogos, y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulce fuese así dentro e vecina con la salada; y en ello ayuda asimismo la suavísima temperancia. (Colón 1958, 189)

Aquest tipus de discurs mostra l'inici del que fou una tendència entre els primers exploradors del nou continent, la d'associar Amèrica a una llegenda existent abans del seu descobriment, de manera literal (com ell) o metafòrica. I és que, a l'època, trobar el jardí de l'Edèn semblava molt més versemblant que no topar-se amb un continent totalment desconegut del qual no se n'havia tingut notícia mai abans. I per contra, arribar al jardí terrenal era una possibilitat que havia estat llargament discutida per teòlegs i filòsofs i per a la qual l'home de l'època estava molt més preparat.

De fet ja existia en la mitologia cèltica la tradició d'imaginar el paradís més enllà de l'Atlàntic, sovint sota la forma d'un arxipèlag d'illes (Patch 1950, 27). Hi ha recollida una gran varietat de relats en aquesta cultura que expliquen com un viatger relata el recorregut per un seguit d'illes meravelloses fins a arribar a una que és la terra dels benaventurats. Un dels més antics que es coneix és *The Voyage of Bran*¹, datat al voltant del segle VIII, en el qual Bran –el protagonista- s'embarca i va trobant illes molt diverses fins que arriba a una terra on no existeixen ni la tristesa, ni la fam, ni la mort; segles més tard, en un cas típic de subsumció de llegendes paganes dins el cristianisme, en el text del segle X, *Navegatio Sancti Brendani*, l'aventura es va acabar atribuint a Sant Brendà i l'última illa s'identificava amb el paradís terrenal de la Bíblia (Patch 1950, 80). Per tant, la idea de situar l'Edèn en algun punt de l'Atlàntic està molt arrelada en el pensament occidental i, de fet, els mapes de l'època sovint incloïen dibuixos del paradís terrenal. Per això:

people of the time must have been led to think of Eden as scarcely 'behind the beyond,' but about as remote and just as accessible as certain other marvels –deserts, rich mountains and strange seas, the nature of which is often quiet analogous- of which travelers to east told them. For the garden was not the 'stuff of dreams' but quiet materially real to their minds. (Patch 1950, 134)

Però, com explica Beatriz Aracil Varón, no va ser fins a l'aparició de la *Cosmographiae Introductio* (1507), a partir d'escrits d'Amerigo Vespucci i del mapa mundi de Waldseemüller, que l'existència d'una quarta part del món va penetrar en l'imaginari global (2009, 15-16).

¹ N'hi ha altres de similars que demostren la popularitat d'aquesta estructura narrativa, com l'anomenat *Voyage of Maelduin* del segle IX o el *Voyage of the Huí Corra* del segle X.

Vespucci, malgrat tot, en el seu escrit *Mundus Novus* (1503) utilitzava també repetidament la idea del paradís terrenal com a metàfora per representar la nova realitat: “Li alberi sono di tanta bellezza e di tanta soavità che ci pensavamo esser nel Paradiso Terrestre” (1984, 57), identificació que d’altres van portar a l’extrem, com per exemple Antonio de León Pinelo - erudit hispanoperuà- que en el llibre *El paraíso en el nuevo mundo* (1656) volia demostrar que l’Edèn s’havia situat al nou món. Des d’aquestes idees sobre el paradís i riqueses fantàstiques es va anar passant a d’altres com la d’El Dorado, sorgida a partir de l’obsessió de Diego de Ordás per trobar un país on els indígenes acumulaven or i que va desembocar en una expedició, el 1531, per remuntar l’Orinoco (Aracil Varón 2009, 18). Són aquestes les creences que hi ha a l’origen de la imatge d’Amèrica com a terra d’oportunitats, creences que incitaven l’europeu a imaginar-se-la com una terra de meravelles on qualsevol cosa seria possible.

A part dels mites de la tradició cristiana també va ser molt freqüent projectar mites de la cultura clàssica grecolatina, com el de l’Atlàntida o el de l’Edat d’Or, sobre el nou món. El que se li ha associat amb més freqüència per raons geogràfiques òbvies és el de l’Atlàntida, que apareix esmentat per primera vegada en el *Timeu* de Plató, quan Críties n’explica la història d’esplendor, supèrbia i consegüent desaparició sota les aigües (Plató 2000, 65). La descripció del filòsof és molt breu, però tot i així des de llavors aquest continent perdut ha fascinat molts autors posteriors que han ampliat el mite i sovint l’han intentat situar en algun lloc concret del planeta, especialment a Amèrica. Segueix aquesta línia, tot i que de manera molt lliure, la novel·la de Sir Francis Bacon, publicada primer en llatí el 1623 amb el nom de *Nova Atlantis* i després en anglès el 1627 com a *New Atlantis*, que descriu una illa meravellosa, Bensalem, situada en algun lloc a l’oest del Perú. L’autor se serveix del mite per explicar el seu model de societat perfecta a partir de la fórmula de la utopia, que va ser ideada el 1519 per Thomas More en el seu llibre homònim, que també s’associa amb el nou continent i que per això és un gènere que des del principi s’ha relacionat amb

Amèrica. Però l'Atlàntida ha estat present en moltes altres obres al llarg dels segles. Així, en el XIX (1877) Jacint Verdaguer va escriure un poema llarg que duia aquest títol, on combinava la llegenda grega amb elements de la religió catòlica i el referent del continent americà. En el pròleg explica com un nen és víctima d'un naufragi del qual el salva un ermità, que és el geni de l'Atlàntic, i a partir d'aquí les històries que li conta -les peripècies d'Hèracles per Ibèria, l'enfonsament del continent dels atlants i la creació del mar Mediterrani- es converteixen en el cos del poema; el noieta que les escolta és Cristòfol Colom, que quan creixi anirà a la cerca del nou continent inspirat per allò que li diu l'ermità: “Darrera aqueixa Atlàntida enfonsada,/ la verge de son cor ell ha obirada, /com, part d'ella d'un pont, gentil ciutat:/ com darrera d'eix cel, cels més hermosos, com, darrera eixos astres lluminosos,/ lo tabernacle d'or de l'Increat” (1979, 135).

Però els primers viatgers que van anar al continent, a part de projectar mites i llegendes sobre el seu paisatge, també ho van fer sobre els nadius. Colom els descrivia en els seus diaris com a éssers bells, dòcils i pacífics, fàcilment convertibles a la fe cristiana i amb potencial com a bons servents:

No tienen otras armas salvo las cañas cuando estan con la simiente (...) Verdad es que después que se aseguran y pierden este miedo ellos son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen, que no lo creerán sino el que los viese. Ellos, de cosa que tengan, pidéndosela jamás dicen no; antes convidan a la persona con ello y muestran tanto amor, que darían los corazones, y qualquier cosa de valor, quier sea de poco precio, luego por qualquiera cosa, de qualquier manera que sea se les dé, por ello son contentos. (...) Y daba yo gracias mil cosas buenas que yo llevaba por que tomen amor; y allende desto se harán cristianos, que se inclinan al amor y servicio de sus Alteças y de toda la nación castellana, e procuran de ayudar e nos dar de las cosas necesarias. (Colom 1945, 17)

El principal incentiu de fer aquest retrat tant positiu dels nadius era demostrar als reis Catòlics que el viatge a les Índies, encara que no es descobrís l'or desitjat, podia portar beneficis com el de l'esclavatge dels seus habitants. Tanmateix, aquesta qüestió va interessar especialment a l'estament religiós, ja que, en el cas que es demostrés que els nadius tenien ànima, llavors no era legítim fer-los esclaus. Els debats entre Juan Ginés de Sepúlveda i Fray Bartolomé de las Casas mostren aquesta preocupació i van produir un gran efecte en la percepció europea dels indígenes. De las Casas, en la seva visió transcendental del desco-

briment, va propagar la idea que la Providència havia guiat Colom a trobar el continent amb el disseny de portar la fe a les ànimes dels salvatges i donar-los salvació. En canvi, Sepúlveda defensava que eren mig animals i que no tenien esperit. Però va ser la visió de De las Casas, la d'Amèrica com a obra magna de conversió religiosa, la que va convèncer l'Espanya de l'època, de manera que la corona espanyola va acabar ordenant que la població indígena fos protegida de l'esclavitud (Kroes 1996, 5).

Abans d'això, però, la corona espanyola ja havia fet desaparèixer una gran part dels indígenes, tant amb el seu extermini directe com a partir dels treballs forçats. Howard Zinn en dóna exemples i explica que si l'any 1515 hi havia 50.000 indis a l'illa d'Haití, al cap de 100 anys ja no en quedava cap a causa de les massacres dels conquistadors, els maltractes i els suïcidis col·lectius dels indis per escapar de la tortura (Zinn 2003,10). I aquest no va ser un cas únic perquè "*What Columbus did to the Arawaks of the Bahamas, Cortés did to the Aztecs of Mexico, Pizarro to the Incas of Peru, and the English settlers of Virginia and Massachusetts to the Powhatans and the Pequots*" (Zinn 2003,17). Per aquest motiu existeixen pocs testimonis escrits sobre les tribus natives d'Amèrica que poguessin influir en el pensament europeu, malgrat que les traces arqueològiques, segles més tard, n'hagin explicat coses.

Sobre la cultura d'aquests pobles tenim el testimoni de l'Inca Garcilaso de la Vega, fill del capità espanyol Sebastián Garcilaso de la Vega i d'una princesa inca, recollit en el volum *Comentarios Reales* (1609). Tanmateix la seva mirada, per molt mestís que fos, és essencialment castellana ja que pel seu rang es va criar amb tutors i la seva educació va ser catòlica, cosa que va conformar les seves creences (Sánchez 1941,13-14). Per aquest motiu, malgrat intentar parlar dels costums del poble de la seva mare, hi projecta el pensament europeu de la mateixa manera que ho feren Colom i Vespucci. Així, per exemple, vol fer coincidir la llegenda de l'origen del seu poble amb elements de la religió catòlica:

Dicen que pasado el diluvio, del cual no saben dar más razon de decir que lo hubo, ni se entiende si fué el general del tiempo de Noé o alguno otro en particular, por el cual dejaremos de decir lo que cuentan dél y de otras cosas semejantes, que de la mane-

ra que las dicen más parecen sueños o fábulas mal ordenadas que sucesos historiales. (Gracilaso de la Vega, 1941,41)

Fa el mateix amb la mitologia clàssica, i parlant del llamp, del tro i del llampec, diu: “*No los adoraron por dioses sinó por criados del Sol. Lo mismo sintieron dellos que la gentilidad antigua sintió del rayo, que lo tuvo por instrumento y armas de su Dios Júpiter*” (1941, 88). De fet, és probable que aquestes projeccions fossin conscients ja que va escriure els *Comentarios* per justificar la grandesa del seu origen i per ser legitimat a Espanya com a fill del seu pare. El testimoni indi, per tant, queda tamisat per la seva necessitat d’integrar-se en el context europeu, la qual cosa fa explicant la seva realitat a partir de referents europeus.

Aquesta línia idealitzadora que mirava la cultura índia a partir de paràmetres europeus va ser molt habitual en els primers anys de la conquesta, i dècades més tard Michel de Montaigne va repetir l’operació en el seu *Essai* titulat *Des Cannibales* (1580), malgrat que, com indica el títol, manté la idea de l’antropofàgia. Això és força estrany ja que “*Most of the ancient-medieval texts and the modern travel narratives set cannibalism in opposition to Utopian imagery of the territories described by employing anthropophagy as a sign of primordial savagery*” (Klarer 1999, 395). En canvi Montaigne concilia les dues tendències —aparentment oposades— i identifica la societat caníbal amb el mite grec de l’edat d’or:

Il me déplâit que Lycurgue et Platon ne l’aient eue (cette civilization), car il me semble que ce que nous voyons par expérience en ces nations-là surpasse non seulement toutes les peintures de quoi on a embelli l’âge doré, et toutes ses inventions à feindre une heureuse condition d’hommes, mais encore la conception et le désir même de la philosophie. (1988, 104)

I arriba a dir que la seva llengua “a le son agréable, retirant aux terminaisons grecques”. En principi parla d’aquesta civilització utòpica per posar de manifest les carències de la civilització francesa del seu temps però també per destruir els prejudicis contra les civilitzacions alienes. Per això diu: “*(Qu)’il n’y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu’on m’en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n’est pas de son usage [...] Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits que nature de soi et de son progrès ordinaire a produits*” (1988, 101).

Aquesta aplicació del mite de l'edat d'or a uns nadius savis i bons va fer fortuna en el pensament europeu i a la llarga es va concretar en la figura del bon salvatge, barreja de mitologia clàssica i de descripcions d'observadors d'intenció científica:

About a century after Columbus, new conceptual and discursive alternatives would appear, including the quiet unexpected and unlikely concept of the noble savage. The ideas both of the noble savage and of an anthropological science of human diversity grew out of the writings of these Renaissance European traveler-ethnographers. (Ellingson 2001, 12-13)

L'origen de la idea es remunta a principis del segle XVII i apareix en una etnografia sobre els indis del l'est del Canadà escrita per l'advocat francès Marc Lescarbot, on remarca que “*the savages have that noble quality, that they give liberally, casting at the feet of him whom they will honour the present that they give him*” (1609 c, 100-1). Però va ser Rousseau qui va popularitzar el terme a partir de l'assaig *Le noble sauvage*, del 1755. El personatge que va crear personificava la bondat natural a partir d'una mitificació de la vida lliure que va esdevenir, a la llarga, un estímul per estudiar la diversitat etnogràfica humana. La descoberta d'Amèrica, per tant, va canviar molt la manera com el vell continent s'enfrontava amb la figura de “l'altre”.

Tot i així, el desconeixement del nou món també va servir per projectar-hi visions i mites totalment distòpics, ja que: “*it is impossible to talk about literary Utopias without talking about irony. The word utopia itself stands ironic relationship to its material. For here is no place, yet a place which is vividly present*” (Kramer 1999, 133). Un exemple d'aquest tipus de visió distòpica del desconegut és l'illa de *La Tempestat* (1610-1611) de Shakespeare, que projecta les pors europees sobre el que es considera bàrbar. És clar que l'obra no parla d'Amèrica en cap sentit literal i que, de fet, pel desenvolupament de la trama no importa on estigui situada espacialment. Tanmateix, la situació de Pròsper en molts sentits suggereix la dels viatgers de l'època cap a Amèrica; l'indret remot, la lluita del protagonista amb la natura hostil, la corrupció de la seva societat d'origen i, finalment, la necessitat de reconciliació entre les dues forces, natura i civilització:

the theme is one of which American experience affords a singularly vivid instance: an unspoiled landscape suddenly invaded by advance parties of a dynamic literate and

purposeful civilization. It would be difficult to imagine a more dramatic coming together of civilization and nature. In fact, Shakespeare's theme is inherent in the contradictory images of the American landscape that we find in Elizabethan travel reports, including those which seems to have read before writing *The Tempest*. (Marx 1964, 35-36)

Concretament el personatge de Caliban, la representació de la figura de l'indígena a l'obra, s'erigeix en el contrari de la figura del bon salvatge i el seu nom sembla ser una reelaboració de la paraula "carib", és a dir, habitant del Carib, i de "caníbal", per les ressonàncies fonètiques que recorden el mot (Kroes 1996, 6). A l'obra és descrit com un monstre meitat home meitat peix que representa la irracionalitat i la força bruta, i la seva mare, Sycorax, "*is identified with the most remote, God-forsaken and degenerate of sixteenth century Amerindian types*" (Gillies 1999,193). Aquests personatges i el seu entorn reflecteixen la por que un paratge desconegut com Amèrica podia suscitar en aquell temps i també els temors i fantasies que havien provocat sempre les terres llunyanes d'Àfrica i Àsia. Per tant l'illa fantàstica esdevé l'apoteosi d'allò que és aliè i amenaçador des de la perspectiva europea: "*the island is a seamless compound of geography and poverty. It is a Renaissance version of what Seneca the elder called 'the bounds of things, the remotest shores of the world'*" (Gillies 1999, 192). D'aquesta manera, així com Montaigne mostrava una Amèrica i uns indígenes idealitzats, *La Tempestat* mostra les fantasies negatives que podien projectar-se sobre el nou món.

Tanmateix aquestes projeccions mítiques sobre el continent Americà, malgrat que hagin influït fins i tot la literatura d'avui, pertanyen, sobretot, al període anterior a la Guerra de la Independència dels EUA i la seva la constitució com a nou estat, i van anar perdent intensitat a mesura que els europeus van començar a conèixer millor el continent. A mesura que els viatges entre els dos continents van anar sent més fàcils les llegendes comencen a donar pas a informacions verídiques, concretes, i a reflectir-ne una visió més realista. Tanmateix l'imaginari fantàstic és encara vigent en l'*Enciclopèdia* de Diderot (1777) —tot i haver estat publicada durant la Guerra de la Independència (Ruland 1976, 17)— i és plena d'històries de monstres i amazones, de relats sobre meravelles i de la jungla exòtica. La culminació màxima d'aquesta perspectiva es considera que és l'epopeia *Les Natchez* (1791)

de Chateaubriand, que pren els materials clàssics i els dóna una forma diferent a partir de la sensibilitat romàntica. Carl Wittke diu que aquest autor incorpora la tendència a fer llibres de viatges dels escriptors francesos durant la primera part del segle XVIII:

France was fairly immune to the “America fever,” and lost relatively few of her population by emigration, but she had an amazing output of books of travel in the first half of the eighteenth century which dealt with the institutions and customs of American and Asiatic peoples. From 1750 to the French Revolution, such discussions became almost an obsession in French poetry, novels, and drama. Especially after the American Revolution, the literature of France represented America as an exotic and picturesque land, “un domaine pastoral ou regnaient la jeunesse et la sagesse,” and where noble savages lived without priests, laws, or kings. French authors loved “jouer au Robinson” and their literary productions were not without influence in bringing about the end of the old regime. (Wittke 1944, 4)

Chateaubriand es va inspirar en aquests predecessors i va utilitzar Homer com a punt de referència per construir la seva epopeia índia, però també va fer un exhaustiu treball de documentació sobre la vida i la història americanes (Chinard 1994, 207). Així, *Les Natchez* explica el fet històric de la massacre indígena que van dur a terme els francesos a la colònia nativa del mateix nom, l'any 1727, a partir de les històries de l'oficial René i els seus amors amb la indígena Celuta, i les d'Atala, el germà d'aquesta. L'autor explica al pròleg l'element fantàstic de la seva narració:

Ainsi donc, dans le premier volume des Natchez, on trouvera le merveilleux, et le merveilleux de toutes les espèces: le merveilleux chrétien, le merveilleux mythologique, le merveilleux indien; (···) Ce volume offre des invocations, des sacrifices, des prodiges, des comparaisons multipliées, les unes courtes, les autres longues, à la façon d'Homère, et formant de petits tableaux. (Chateaubriand 1919, 212)

Un exemple d'aquestes referències constants a la mitologia grega el trobem ja a les primeres pàgines, quan es descriu Celuta:

L'air embaumé sur les traces de l'Indienne du parfum des fleurs du Magnolia qui couronnaient sa tête: telle parut Hero aux fêtes d'Abydos; telle Venus se fit connaître, dans les bis de Carthago, à sa démarche et à l'odeur d'ambrosie qu'exhalait sa chevelure. (1919, 219)

Fa el mateix tipus de d'operació amb Chactas, el cap de la tribu, que compara en bellesa i serenitat als busts clàssics, i que és cec, com Homer o Tirèsies. En definitiva, els salvatges de Chateaubriand són, com els de Montaigne, un model de noblesa. Per aquest motiu, en el segon volum, l'autor declara que la visita de Chactas a París li serveix per “*mettre en opposition les mœurs des peuples chasseurs, pêcheurs et pasteurs avec les mœurs du peuple les plus policé de la*

terre” (1919, 213). En aquesta ocasió també Amèrica és l’Altre, que serveix com a mirall per veure els defectes i virtuts de la civilització pròpia.

Aquests relats van tenir un gran èxit per tot Europa i Raymond Lebègue explica que la barreja d’exotisme i precisió descriptiva de la vida dels indis va encantar el públic, de manera que durant molts anys va ser l’única Amèrica que els francesos van conèixer. I és aquest gust per l’exòtic el que va preparar el públic europeu per a les novel·les d’aventures de l’americà Fenimore Cooper (autor de *The last of the Mohicans* 1906, entre d’altres novel·les de gran èxit) i les de Karl May, el seu equivalent alemany (*Winnetou* 1892), que més endavant gaudirien d’una gran popularitat. Ara bé, aquestes històries ja no es basen en llegendes clàssiques, cristianes o celtes, sinó que estableixen el seu propi imaginari, el del llunyà oest i la llei de la frontera.

De mica en mica, doncs, aquesta Amèrica mítica canvia els seus referents antics per altres de moderns, encara que les imatges es repeteixin i s’encavalquin. S’acaba fent evident que la descoberta del nou continent no va provocar necessàriament que els europeus volguessin indagar sobre la vida i la història de la gent que hi habitava. La tradició àgrafa dels pobles nadius i la seva aniquilació pràcticament total va provocar que el nou món es considerés una terra verge, malgrat que hi hagués gent, i una terra sense història, malgrat els segles de civilitzacions indígenes. Per això per als europeus la història d’Amèrica va començar en el moment que Colom hi va posar els peus i aquesta versió dels fets —tot i que ha canviat gràcies a l’arqueologia i l’antropologia modernes— és la que en una mesura o altra hem heretat. Això significa que des del punt de vista europeu la història d’Amèrica va iniciar-se molt més tard que la d’Europa, tant pel que això pugui tenir de bo com de dolent. Així el descobriment d’aquest continent va representar una *tabula rasa* on els europeus projectaren les seves expectatives i les seves pors.

Terra d'oportunitats i llibertat

Montaigne i Chateaubriand mostraven una visió idealitzada d'Amèrica; en canvi Shakespeare, tot i que no parlava directament d'aquest continent, en reflectia una percepció essencialment negativa. I és que, com diu Klarer:

The majority of early modern accounts of discovery and travel narratives about America reflect a peculiar fusion of a Utopian and paradise-like idyll of the new continent with cruel cannibalistic practices of the natives. This apparently paradoxical side-by-side of a benevolent Nature and obvious horror, which dates back to ancient and medieval texts, can be traced as a leitmotif in the travelogues of Columbus and Vespucci, as well as in many of the eyewitness accounts of the sixteenth century, not to mention literary adaptations in eighteenth and nineteenth-century novels. (Klarer 1999, 389)

Però, a mesura que les comunicacions amb el nou continent es feren més fàcils i hi va haver més circulació d'informació, les descripcions d'aquesta terra es van tornar més complexes. El que més desapareixen són els relats entusiastes sense ombres, ja que conèixer significa veure les qualitats, però també els defectes, i per aquest motiu les imatges es van tornar més ambivalents. Malgrat això és possible assenyalar una línia de pensament que descriu Amèrica de manera essencialment positiva i que Carl Wittke defineix d'aquesta manera:

In the sixteenth and seventeenth centuries, Europeans regarded the Americas as a rich new world. In the eighteenth century, they looked upon America as the home of children of nature, noble redmen and savages, who possessed all the virtues of the human race when uncorrupted by the contaminating influences of civilization and government. In the nineteenth century, the United States became, for many Europeans, the ideal heaven of freedom and opportunity, to which men might repair to build a new fatherland. (1944, 3)

Aquest resum és molt útil per entendre l'evolució de les imatges positives d'Amèrica però cal veure'l com una simplificació, ja que en la realitat aquestes tres percepcions s'han encaïllat i complementat al llarg de la història. Per exemple, la noció de terra de llibertat típica del segle XIX té un origen molt anterior, i Caliban a *La Tempestat* encarna, a part d'un monstre sense civilitzar, el desig de llibertat que s'associa amb la infracció de les regles. Això és evident quan en un atac de sentiment de revolta arrenca a cantar "Ban, Ban, Caliban/ has a new master, get a new man./ Freedom, high-day! high-day freedom! Freedom, highday, freedom!" (1996, 769). De fet, el motiu de l'illa com a lloc d'alliberació de les

convencions i de possibilitat d'un nou començament ha tingut molta tradició en la literatura; pensem en *L'île des esclaves* (1725) de Pierre de Marivaux, on després de naufragar, amos i criats s'intercanvien els papers i els nobles pateixen el tracte abusiu que en el passat havien dedicat als seus subordinats. En literatura catalana n'hi ha un exemple similar en la peça teatral burlesca d'autor anònim, del segle XVI, anomenada *La Galaestà en son punt*. Es tracta d'una comèdia d'embolics amorosos entre nobles i criats, en la qual el protagonista, el príncep Don Caliu, explica que “embarcat me n'isquí; ma companyia/ de dos mil hòmens era/ i en tant gran tempestat em la envestia/ que la gent, barca i vela/ en l'alterada mar féu la saltarella” (1986, 8). I així va a parar en una “terra tan estraña” en la qual, entre altres coses, es confon el criat per l'amo, cosa que provoca aquest capgirament de les coses, resultat de la llibertat que s'associa a les illes llunyanes.

Però a part de la possibilitat de riqueses o de la promesa de llibertat, com ja s'ha mencionat, mites cristians com el del Paradís Terrenal de Sant Brendà identificaven el nou món amb un lloc de salvació i amb l'oportunitat d'assolir plenitud espiritual. L'eco d'aquest tipus de mentalitat, sobretot després de la intervenció de Bartolomé de las Casas, va fer que el nou món fos percebut per una banda com un projecte d'evangelització i per l'altra com la troballa de la terra promesa; un lloc allunyat de la decadència de la civilització europea que podria donar la possibilitat als que s'hi arrisquessin de començar de bell nou, seguint els preceptes divins.

Concretament, l'oportunitat d'encetar una nova vida més enllà del mar va ser la idea que va empènyer les primeres fornades de famílies de puritans que van arribar a Nova Anglaterra fugint de la persecució de la qual eren víctimes a Gran Bretanya. No es tractava d'aventurers en busca de fortuna perquè, malgrat que Amèrica es tendia a associar amb el Carib, hi havia coneixement de les condicions de vida més dures del nord. Per això l'emigració d'aquesta gent va tenir poc a veure amb la cerca de riqueses, més aviat volien trobar un lloc on poder practicar el seu credo lliurement. La instauració de l'anglicanisme durant el

regnat d'Elisabet I fou el que els va persuadir que calia emprendre accions dràstiques per convèncer els seus conciutadans de la superioritat de la seva fe i van arribar a la conclusió que el mètode més efectiu seria fundar una colònia en una terra llunyana, que esdevingués un model de perfecció. Durant la dècada del 1630-1640, 21.000 anglesos van marxar cap a les colònies, i tot i que l'impuls inicial de la primera fornada de colons responia a motius de fe després en van anar arribant d'altres amb motivacions ben diverses (Bremen, 1976, 37-39). Una dada molt important és que l'imaginari vinculat a aquests primers emigrants ja no fa referència a tot el continent, com els casos que s'havien comentat fins ara, sinó que es tracta d'un dels mites fundacionals dels Estats Units i va imprimir caràcter a la plurifacètica cultura ianqui.

La filosofia dels pelegrins va ser recollida poc més d'un segle després de la fundació de la primera colònia en l'obra *Magnalia Christi Americana* (1702) de Cotton Mather, autor que provenia d'una saga descendent de pioners i de ministres de l'església de sòlida formació. Es tracta d'un relat de les obres de la fe cristiana a Amèrica, escrit amb la intenció de demostrar la centralitat del nou món i, particularment, de Nova Anglaterra, en la seva concepció cosmogònica. La idea de Mather era que Amèrica s'havia convertit en la Nova Jerusalem gràcies als esforços i al fervor religiós de la seva comunitat i que havia passat de ser un lloc remot i salvatge a ser el centre espiritual de la cristiandat (Kroes 1996, 8). El *Magnalia Christi* va ser en part escrit per demostrar als europeus escèptics la importància d'Amèrica i per oferir-los un exemple a seguir, tal com ho mostren aquestes paraules: "*I foresaw' he said, that the church History of this countrey' (sic) might do great 'service... for the Church of God, not only here, but abroad in Europe'*" (Murdock 1977, 26). La imatge que proposa Mather és la visió d'Amèrica com a terra promesa en la tradició cristiana, però amb diferències decisives. La primera és que evita qualsevol descripció de la natura que sigui agradable als sentits o qualsevol mitificació que faci d'Amèrica un lloc que aporti satisfaccions materials, ja que ho creu pecaminós, i es centra en l'element espiritual i en la projecció de les idees dels colonit-

zadors. I la segona és que, al contrari que Bartolomé de las Casas, que veia en Amèrica la possibilitat de salvar ànimes, Mather no es preocupa per a res dels indígenes. Quan en parla, però, diu coses com ara que havia estat el diable qui, en els orígens, havia portat els habitants d'Amèrica cap a aquestes terres seduint-los amb les seves promeses, i que per això quedaren “*out of the sound of the silver trumpets of the Gospel*”. Ell pensava que Déu havia mantingut Amèrica oculta a les ànimes nobles fins que va arribar el moment òptim per ser descoberta, i féu que europeus, preparats i escollits per ell, anessin a omplir el demoníac desert del nou continent i a trasplantar-hi la verdadera fe cristiana. Així, des del seu punt de vista els nadius eren un impediment per a la missió divina, obra del dimoni, i Amèrica només va adquirir importància a partir de l'arribada dels colons (Williams 1977, 49).

Aquesta idea d'Amèrica com a nou centre de la fe cristiana, i per tant del món, va fer efecte a Europa. L'any 1720 el filòsof irlandès George Berkeley la va utilitzar aprofitant el concepte virgilià de la “*translatio imperii*” —segons el qual el centre de l'imperi s'havia traslladat d'Atenes a Roma— per il·lustrar el canvi d'epicentre mundial d'Europa a Amèrica: “*Westward the course of the empire takes its way, / The first four acts already past / A fifth shall close the Drama with the day; / Time's noblest offspring is the last.*” (1871, 132, vol III). Tanmateix, sembla ser que la interpretació d'aquestes línies, la de reivindicació de la supremacia del nou món, no és la que va animar Berkeley a escriure-les. Segons Kroes, aquest autor volia fundar una escola per a nadius a les Bermudes a fi de convertir-los i tenia al cap la visió d'Amèrica com a jardí de l'Edèn, heretada dels mites anteriors i de les idees de De las Casas (Kroes 1996, 9). Però la idea que Amèrica havia d'esdevenir el nou imperi mundial com abans ho havia estat Roma va anar adquirint importància en l'imaginari occidental.

Per altra banda, arran de la Guerra d'Independència dels Estats Units la imatge que els europeus n'havien tingut canvià molt, ja que la constitució de la nova república va demostrar a una Europa amb un rígid sistema de classes i dinasties reials que una societat més igualitària podia existir, cosa que donava a la concepció d'aquest país com a terra d'oportu-

nitats un significat nou. Pels pensadors liberals europeus la nova nació es va convertir en el símbol de les llibertats individuals, tot i que van deixar de banda la situació dels esclaus negres² malgrat la immensa popularitat d'una obra sobre el tema de l'esclavitud com *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe. I és que els europeus pensaven només en les seves d'oportunitats (les dels homes blancs), i en les seves possibilitats de fer fortuna en el nou continent; no en el fet que aquesta nació era un indret on els negres ni els nadius en tenien ben poques.

El primer europeu que va estudiar amb profunditat els Estats Units va ser el francès Alexis de Tocqueville, durant un viatge de nou mesos que va fer pel país i que va reflectir en el seu llibre *De la Démocratie en Amérique* (1835-1840). Aquest autor el va escriure pensant que el sistema polític americà havia d'interessar la societat francesa en la mesura que era la representació de l'essència de la democràcia, un tipus de govern que creia que s'acabaria imposant arreu del món ja que considerava que la humanitat seguia un patró que la feia tendir cap a la igualtat. Aquesta idea es veu clarament en la introducció del llibre:

À mesure que j'étudiais la société américaine, je voyais de plus en plus, dans l'égalité des conditions, le fait générateur dont chaque fait particulier semblait descendre, et je le retrouvais sans cesse devant moi come un point central où toutes mes observations venaient aboutir.

Alors je rapportais ma pensée vers notre hémisphère, et il me sembla que j'y distinguais quelque chose d'analogue au spectacle que m'offrait le nouveau Monde. Je vis l'égalité des conditions qui, sans y avoir atteint comme aux États-Unis ses limites extrêmes, s'en rapprochait chaque jour davantage; et cette même démocratie, qui régnait sur les sociétés américaines, me parut en Europe s'avancer rapidement vers le pouvoir. (1868, 2)

Tocqueville considerava que l'observació d'Amèrica podia oferir un model de canvi per a Europa i que del seu exemple en podia treure una possibilitat de millora de la seva pròpia

² Sembla que les primeres persones de color van arribar a Nord-amèrica l'any 1619 en un vaixell holandès. Això va ser degut a la necessitat de mà d'obra que tenien els colons blancs per cultivar blat de moro per no morir de fam i a la impossibilitat d'obligar les tribus de la zona a treballar. No se sap si les persones negres des del primer moment van ser considerades esclaves o servents, però el cas és que les relacions d'esclavatge organitzat des d'Europa de seguida es van convertir en una institució que va penetrar profundament en la nova societat (Zinn, 2003, 30).

societat. L'escriptor francès tenia el convenciment que el món "is going American" i que inevitablement els europeus estaven destinats a viure en el futur en un tipus de país similar.

El pensador francès Michel Guillaume Jean de Crèvecoeur fou un altre dels primers divulgadors de les formes de vida americanes. També conegut com a John Hector St. John, nom amb el qual es va naturalitzar a Amèrica, presenta una visió idíl·lica de la vida al camp americà en l'epistolari fictici *Letters from an American farmer* (1782, originalment en anglès). Crèvecoeur visqué una temporada en una granja del país, cosa que el va inspirar per escriure les *Letters* en l'estil de les *Geòrgiques* de Virgili i per fer una reflexió filosòfica sobre la vida al camp nord-americà. El pretext són les cartes entre un pagès anomenat James i un *gentleman* anglès que, entre altres coses, debaten sobre l'essència de la nova nació:

In Italy, all the objects of contemplation, all the reveries of the traveller, must have a reference to ancient generations, and to very distant periods clouded with the mist of ages.- Here, on the contrary, everything is modern, peaceful and beginning. Here we have had no war to desolate our fields. Our religion does not oppress the cultivators. We are strangers to those feudal institutions who have enslaved so many. Here nature opens her broad lap to receive the perpetual accession of newcomers and to supply them with food. (Crèvecoeur 1997,15)

Crèvecoeur insisteix en el fet que Amèrica és lliure d'institucions i rigideses esclavitzadores, ofereix una vida senzilla i tranquil·la i l'oportunitat de començar de nou sense els enfarfecs d'una societat en decadència. Conseqüentment l'americà és un home pràctic perquè ha de tenir cura de la seva terra cada dia; un home senzill perquè no coneix l'enveja dels rangs socials ni la hipocresia de tractar amb superiors; i un home feliç perquè no deu res a ningú i la seva vida està ocupada en un treball honest i distraccions innocents. Però tot i que la seva descripció de la vida del granger té la intenció de transmetre'n una imatge idíl·lica, el text delata a vegades la por que provoca la natura salvatge que l'envolta i la relació problemàtica amb els indígenes (Manning 1997, XX).

La idea de Crèvecoeur del nou començament que ofereix Amèrica per la seva manca d'institucions també va fer fortuna en d'altres escriptors europeus. Es pot veure, per exemple, en un poema de Johann Wolfgang von Goethe titulat "*Amerika. Amerika, du hast es*

*besser/ als unser Kontinent, der alte/ Hast keine verfallenen Schlösser/ Und keine Basalte/ Dich stört nicht im Innern,/ Zu lebendiger Zeit,/ Unnützes Erinnern/ Und vergeblicher Streit*³ (1982, 333).

Goethe percebia la falta d'història del nou continent com un avantatge per a l'emigrant perquè l'alliberava de les convencions i del passat, idea que també es veu en la seva novel·la *Wilhelm Meister Wanderjahre*, en la qual el protagonista es proposa anar a Amèrica per fer fortuna i donar un sentit a la seva existència burgesa. Tot plegat reflecteix el fet que alguns intel·lectuals europeus se sentien asfixiats per les seves institucions nacionals, per unes estructures socials i costums tradicionals i tenien la impressió que els Estats Units, mancats de tot això, podien donar l'oportunitat a l'individu de reinventar-se a si mateix i d'embarcar-se en qualsevol empresa:

German writers joined in the worship of nature and primitive man, à la Rousseau, and celebrated the Revolution and the Declaration of Independence as symbols of the triumph of the rational man. Washington and Franklin were to them the heroes of liberty, and Wieland, Herder, Klopstock, Lessing, and Kant watched American events with a sympathetic interest. (Wittke 1944, 8)

Per altra banda, cal dir que la curiositat que Goethe sentia per Amèrica prové de les populars novel·les del ja mencionat escriptor americà Fennimore Cooper (1789 –1851), molt influent a Europa durant la primera part del segle XIX (Ruland 1976, 24). Es tracta de relats d'aventures, moltes de les quals es centren en el tema de l'oest i la màgia de la natura, que van consolidar una imatge romàntica dels EUA que li va fer guanyar el sobrenom de Walter Scott americà. Així, la seva sèrie de novel·les *Leatherstockings*, a la qual pertany la coneguda *The Last of the Mohicans* (1826), genera una visió dels nadius que connecta amb la noció del bon salvatge. El protagonista d'aquesta col·lecció, Natty Bumppo, de raça blanca però criat entre els “indis”, i especialment el seu germà mohicà, entronquen amb la visió romàntica dels nadius americans vista a *Les Natchez* de Chateaubriand (Ruland 1976, 19). Bumppo és presentat com a hereu del nou continent perquè representa la barreja perfecta entre l'europeu i l'autòcton: de raça blanca i coneixements europeus, adopta la saviesa indí-

³America, you have it better/ Than our old continent./ You have no tumbledown castles/ And no basalt deposits./ Your present is not disturbed deep down by/ Useless remembrance and vain strife./ Use the present with good fortune!// And if your children write poetry./ May a kindly fate guard them from writing/ Stories of knights, rascals, and specters (traducció de Marilyn Barnett).

gena i per tant representa l'home americà ideal amb capacitat per encarnar el millor de les dues cultures.

És així com nasqué un dels mites amb més èxit de la història, el de les històries de l'oest on un home, lliure i independent, que després d'una aventura s'allunya, solitari, envers la posta del sol. Aquest estereotip va servir al poble americà per crear un heroi imaginari que el representés i per això va fer tanta fortuna, però també va exercir una gran fasciació a Europa. La seva primera manifestació van ser els espectacles de l'oest de Buffalo Bill, que van a travessar l'Atlàntic el 1889 i van ser un èxit al continent europeu. Fins i tot va parar a Barcelona, i tot i que va causar molta expectació i que l'espectacle va impressionar molt els que el van veure, no va tenir l'èxit que s'esperava pel preu de les entrades (Ferro 2010, 20). Potser a causa de l'interès que va suscitar, aviat des d'Europa es van començar a produir també westerns de collita pròpia. Va iniciar la tradició l'alemany Karl May amb les seves novel·les d'aventures de l'oest (*Winnetou* 1906), que és l'antecedent dels *westerns* europeus, del conegudíssim còmic franco-belga *Lucky Luke* i dels espanyols i italians. Van ser els llibres d'autors com Cooper o May els que van donar un nou impuls al vell somni d' "anar cap a l'oest" per gaudir de la llibertat i l'aventura.

Les idees romàntiques que popularitzà aquest mite del *western* van ser fixades per l'historiador Frederick Jackson Turner, que els donà el prestigi de veritat científica. El 1893 Turner va pronunciar una conferència a la universitat de Chicago que va tenir molta repercussió, *The significance of the Frontier in American History*, on identificava la història d'Amèrica amb la de la colonització de l'oest. Segons el seu punt de vista, l'expansió de la línia fronterera va provocar que el procés de civilització tornés a començar una vegada i un altra, forçant els colons a adoptar formes de vida primitives. Jackson considera que aquest renaiement continu, aquest fluir en l'expansió cap a l'oest, van ser les forces que van conformar el caràcter de la nació. Per tant, teoritzà que l'origen autèntic de l'essència del país no va ser la costa atlàntica sinó la del Pacífic. En la seva expansió imparabile, la frontera va esdevenir

el punt d'encontre entre el que era salvatge i la civilització i, així, aquest va ser el verdader instrument, ràpid i eficaç, d'americanització:

The wilderness masters the colonist. It finds him a European in dress, industries, tools, modes of travel, and thought. It takes him from the railroad car and puts him in the birch canoe. It strips of the garments of civilization and arrays him in the hunting shirt and the moccasin. It puts him in the log cabin of the Cherokee and Iroquois and runs an Indian palisade around him. Before long he has gone planting the Indian corn, plowing with a sharp stick; he shouts the war cry and takes the scalp in orthodox Indian fashion. In short; at first the frontier is too strong for him. He must accept the conditions it furnishes or perish. Little by little he transforms the wilderness but the outcome is not the old Europe, not simply the development of Germanic germs, in fact there is a new product that is American. (1993, 61)

A més a més els immigrants, en ser enfrontats amb una terra salvatge, no tingueren més remei que retornar a una organització senzilla basada en la defensa de l'estructura familiar, cosa que va acabar generant antipatia davant de qualsevol intent de control directe, des del *sheriff* fins al recaptador d'impostos. Les condicions de vida a la frontera van ser, doncs, segons Turner, l'element clau per explicar la importància que els habitants dels Estats Units atribueixen a la llibertat individual i a l'esperit que, en el seu moment, els va empènyer a dur a terme la guerra per la independència:

The result is that to the frontier the American intellect owes its striking characteristics. The coarseness and strength combined with acuteness and inquisitiveness; that practical, inventive turn of mind, quick to find expedients; that masterful grasp of material things, lacking in the artistic but powerful to effect great ends; that restless, nervous energy; that dominant individualism, working for good and for evil; and with that buoyancy and exuberance which comes with freedom- these are traits of the frontier. Since the days when the fleet of Columbus sailed into the waters of the New world, America has been another name for opportunity, and the people of the US have taken their tone from the incessant expansion which has not only been open but has even been forced upon them. (1993, 87)

Les idees de Turner, poc científiques però sàviament argumentades i molt atractives, van acabar de vincular la idea de llibertat amb la figura del *cowboy* intrèpid que, de totes maneres, ja feia temps que s'havia apoderat del subconscient occidental.

A part de la conquesta de l'Oest, però, d'altres episodis de la història dels Estats Units també han servit per crear imatges igualment colpidores. La Guerra de Secessió (1860-1863) es va convertir en motiu literari i ha fet córrer molta tinta. La victòria del Nord i l'abolició de l'esclavitud van refermar Amèrica en la condició d'emblema de la llibertat.

Tanmateix, en literatura el que en va sorgir va ser sobretot una elegia mistificadora del Sud a partir de melodrames conegudíssims, com *Gone with the wind* (1936) de Margaret Mitchell, famós per la pel·lícula homònima, o el best seller *Foxes of Horrows* (1946), de Frank Yerby. Aquest tipus de llibres de consum van tenir una extraordinària acollida arreu pel seu element exòtic i romàntic: la seva trama típica es basa en una anècdota amorosa de passió i aventures; el context és la guerra i les consegüents misèries i contratemps. En el rerefons, però, predomina el lament pel sud derrotat i la pèrdua dels seus costums semieuropeus i refinats. La idea és que, si bé s'imposà el pragmatisme i la societat més justa del nord, es perdé la cavalleriesitat i l'encant de l'estil del sud. El mite del sud, doncs, molt diferent dels que s'han estat examinant fins ara, s'ha mantingut com un romanent elegíac, resultat dels sacrificis que féu la nació en la seva carrera cap al progrés i la democràcia.

Després de la guerra, però, el país va canviar radicalment. El creixement del territori va comportar creixement de població i de riquesa. L'èxit en el comerç internacional va vèncer les reticències europees i, de la nit al dia, els EUA van passar a tenir veu en la política mundial. Si abans de la guerra els EUA havien estat predominantment rurals i la seva civilització una continuació de les europees, acabada aquesta, "*The new form of life which developed in America was characterized by a speed and dimension, a violence and recklessness which had no exact correspondence even in industrialized Europe*" (Skard 1961, 35). Per això el somni de molts europeus pobres era fugir cap al país de les oportunitats, on semblava que les mines d'or es cavaven soles i les fortunes es feien ràpidament i fàcilment. En el camp de la literatura aquest fenomen es va concretar en el motiu de l'escapada. En molts relats de ficció Amèrica apareix com un món molt més atractiu que el propi als ulls del vell continent; per exemple, durant el segle XIX, a Alemanya van proliferar les novel·les d'aventures sobre els Estats Units, i els llibres de viatges d'Alexander von Humboldt van inspirar molts a emigrar, a viatjar i a escriure sobre "les Amèriques". Però l'esperit d'aquests textos va canviar al llarg del segle. Títols com *Die Europamiiden (Els cansats d'Europa)* indiquen que els anys trenta i

quaranta van ser un període durant el qual va prevaldre una idea romàntica i idealitzada de la vida als Estats Units, però més endavant es va produir el moviment contrari i el 1885 Ferdinand Kimberger va publicar *Die Amerikamiiden (Els cansats d'Amèrica)* (Aliaga-Buchena 2005, 43). Frederick Gerstäcker, aventurer i escriptor que va fer nombrosos viatges per tot el continent, va establir en les seves novel·les un balanç entre tots dos extrems. A la seva novel·la, *Nach America* (1855), l'autor explicava amb molta perspicàcia els motius i les il·lusions que portaven els europeus a emprendre el que havia de ser un llarg i perillós viatge:

“To America! Lightly and boldly does the hothead audaciously call this out in the first and difficult hour which ought to test his strength, harden his mettle.- “To America! whispers the desperate man who, on the verge of ruin, was here being pushed slowly but surely toward the abyss. –“To America! says the destitute man quietly and resolutely; he, who has fought again and again with manly power against the force of the circumstances, but always in vain and who has prayed for his ‘daily bread’ with bloody sweat- and yet has not received it, who sees no aid for himself or his loved ones here in the homeland, and yet will not be (?) cannot steal. “To America! Laughs the criminal after a successfully executed robbery, exulting jubilantly in sight of the distant shore which will provide him security from the arm of thus injured law.- “To America! rejoices the idealist, who is angry with the real world because it is in fact real, and who envisages there, across the ocean, a prospect which conforms more closely the one conjured up in his own mad mind. – “To America! and with that single cry there lies closed off behind them their entire former life, creation, labor- lies the bonds which they have nurtured here, the sorrows which oppressed them-. “To America! (1848, 23)

El fragment es refereix a la força que el crit “Amèrica” podia tenir i a la capacitat d'aquesta paraula per donar esperança, i als diferents tipus humans que confiaven en aquest país per canviar les seves vides: l'eixelebrat, el desesperat, l'home treballador que no ha pogut sortir-se'n a la seva terra natal, el delinqüent i l'idealista. Tots hi anaven per motius diferents i tenien poques possibilitats d'aconseguir res, però tot i així mantenien la il·lusió en aquesta terra promesa. És el mateix tipus de confiança en les possibilitats del nou món que Joan Puig i Ferrer mostra en la seva novel·la *Servitud* (1926). En aquest llibre de ressonàncies autobiogràfiques, un periodista narra les seves peripècies en el món de la premsa escrita, que li fan dur una vida gairebé d'esclau. Però en el pròleg se'ns informa que n'ha aconseguit escapar saltant a l'altra banda de l'Atlàntic:

L'Andreu Rojals, aquí a Barcelona, era un inadaptat. No havia trobat manera de fer valer la seva força interior. S'esbravava escrivint, però això no el satisfia prou. La gent el tenia gairebé per un infeliç. Avui a Amèrica és un home que té terres, viu una vida inten-

sa, mig partida entre l'activitat i la contemplació, porta un altre nom que el d'Andreu Rojals, no escriu en cap periòdic -cosa que, segons ell, és la suprema felicitat- però segueix escrivint les seves memòries, la continuació de les quals ha promès enviar-me. (1980, 11)

Aquesta idea de les oportunitats que podia oferir Amèrica va prendre un significat especial entre les elits del vell continent a la fi de la Primera Guerra Mundial, ja que la conquesta va generar un sentiment de fracàs del model de vida europeu. Per aquest motiu els intel·lectuals del tombant de segle van començar a plantejar-se els problemes que tenia la seva civilització, basada en una burgesia que trobava confort en l'alta cultura i que es refugiava en l'elitisme. Així van sorgir llibres crítics com *La decadència d'occident* (1918) d'Oswald Spengler, *El malestar en la cultura* (1930) de Sigmund Freud, els escrits d'Arnold Toynbee, o la crítica de Max Weber a la raó occidental (Delanty 1995, 109-111). Però aquest conflicte que va deixar Europa en un estat de profunda desmoralització va donar una empenta als Estats Units en la seva afirmació com a potència mundial amb l'ajut dels nous mitjans de comunicació de massa, que van augmentar la seva influència cultural. Per aquest motiu autors com D. H. Lawrence van veure els Estats Units com una possibilitat d'evasió de la seva societat en crisi, com mostra en el seu epistolari:

I must see America: here the autumn of all life has set in, the fall: we are hardly more than ghosts in the haze, we who stand apart from the flux of death. I must see America. I think one can feel hope there. I think the life comes up from the roots, crude but vital. (1981, 47)

Aquest autor percep Europa com un continent cansat i perpètuament castigat per conflictes interns on el pes de la tristor general no el deixa crear, i pensa que als EUA se sentirà diferent: "*I shall try to start a new shoot, a new creation, there: I believe it exists there already. I want to join on to it*" (1981, 438). Però quan finalment, al cap de cinc anys, el 1922, va arribar-hi, va trobar detestable la vida als seus pobles i ciutats, fins i tot més que als europeus. Només va trobar l'espiritualitat que cercava en la natura i els esplèndids espais salvatges. D'aquesta manera es fa evident que, en realitat, del que fugia era de la civilització en si mateixa, més que no pas de la civilització europea, ja que l'americana encara li va agradar menys.

Una altra conseqüència de la guerra és que la participació dels Estats Units féu que adquirissin la imatge de país de gran poder polític, econòmic i sobretot militar, com mostra l'oda de Gabriele D'Annunzio *All'America in armi* (1918), dins de *Canti della guerra latina*. Aquests versos van ser escrits durant els anys del conflicte, 1914-1918, com a elogi dels EUA, la nació salvadora:

25. Non ti fa bella, o República, l'immenso tuo cumulo d'oro, non la copia inesausta che ti versano dal buio i tuoi genii senz'ali,/ 26. non lascia tua celere che ti muta in chiare città le tue selve, non l'impeto delle aeree tue case che ti sono le tue cattedrali,/ 27. non il numero delle tue machine schiave che servono i tuoi lucri e i tuoi agi, non l'orgoglio che le tue stripi arroventa e martella,/ 28. ma una parola che in te parlò una voce repubblicana, una parola ti fa più bella. (D'Annunzio 1984, 842)

Segons el poeta cap d'aquests elements —els gratacels, la riquesa, les màquines i els talents científics— representen l'essència d'Amèrica, el que la representa és la paraula “llibertat”, “piu bella” que tot plegat:

60. In marcia! Fino a quando? Fino a che la via d'oriente, fino a che la via d'occidente non sia libera. Fino a che tra i quattro vènti del mondo la Libertà non sia sola con l'uomo. Fino a che non si compia el cammino del tempo, se non bastino al còmpito gli anni. Una fede armata s'avanza. Consacra i suoi segni al Futuro. (1982, 846)

Aquesta vegada els Estats Units no només són representats com una nació lliure, sinó que esdevenen emblema de llibertat perquè la porten a la resta del món.

Pocs anys més tard, amb l'adveniment dels feixismes a Europa, alguns intel·lectuals d'esquerres van tornar a veure en els EUA una mena de terra promesa. A Itàlia, autors com Cesare Pavese i Elio Vittorini veieren en aquell país una societat oposada a la dictadura de Mussolini; una “terra dei sogni”, com deia Pavese, que era alhora el centre del món i el lloc on el futur s'estava gestant (Ruland 1976, 33). Però ja a partir de la segona meitat del segle XX comença a ser difícil trobar representacions d'Amèrica en literatura que, malgrat la seducció que pugui exercir aquest país, no continguin també una visió molt crítica o, si més no, amb més ombres. L'increment del seu poder i els resultats de la seva política exterior provocaren que esdevingués un país temut. Per tant, tot i que la seva cultura popular va

conquerir l'interès de tot el planeta, la manera de veure aquest nou imperi no va estar mai exempta de crítica.

La por al desconegut, el menyspreu pel rival, la desil·lusió davant del mite enderrocat

A part d'il·lusió i esperança ja s'ha dit també que la topada amb el nou continent va generar un sentiment de por per tots els perills que podia amagar. De fet, Mario Klarer explica que ja en els escrits de viatge dels primers exploradors se'n presenta una imatge paradoxal en la qual "*A benevolent, feminine setting as familiar from the alma mater tradition suddenly turns into a cannibalistic monster*" (1999, 395). En el primer moment, allò que va causar més inquietud no va ser el paisatge, que com s'ha vist s'identificava amb el paradís, sinó la gent que l'habitava; els caníbals van passar a representar el perill de la nova terra i la negació de la civilització europea. Tanmateix el que a la llarga realment va espantar els europeus va ser la voluntat dels colons puritans de superar la civilització que havien deixat enrere.

A l'actitud de superioritat que implicava el desig de superar la civilització europea Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, va contraposar-hi, a la segona meitat del segle XVIII, un argument pseudocientífic anomenat "teoria de la degeneració", segons el qual tot allò que el continent americà contenia era inferior al seu equivalent europeu i qualsevol cosa que s'hi exportés aniria perdent la seva bellesa i vigor de manera gradual. En el cas de les persones, a part de declinar físicament, també s'empobririen intel·lectualment, cosa que implicava que els colons americans eren éssers humans inferiors als d'Europa. Aquestes idees van gaudir de cert èxit a la seva època perquè corroboraven la idea de la supremacia del vell continent, i per això foren adoptades per intel·lectuals reaccionaris com l'enciclopedista francès Abbé Raynal, l'historiador escocès William Robertson i l'abat Cornelius de Pauw (Ceaser 1997, 19-20). Aquest últim és autor de tres volums titulats *Recherches philosophiques sur les Américains* (1768), on discuteix les implicacions polítiques de la teoria degene-

racionista i la repercussió que podia tenir en les relacions exteriors dels països europeus, cosa que en aquell moment, els anys anteriors i posteriors a la Guerra de la Independència, donà arguments als que temien el nou model polític que representaven els EUA i hi estaven en contra.

Aquesta teoria es va anar oblidant i la seva formulació racista sembla ridícula avui en dia, però hi ha d'altres inquietuds respecte a Amèrica que vénen de molt antic i que han transcendit fins als nostres dies. Una d'elles és la “por al buit”, ja que si bé la descoberta del nou continent va oferir un espai en blanc on poder projectar els somnis europeus, el fet que no tingués història, cultura o institucions resultava inquietant per a alguns que hi veien la negació del que havia estat la civilització occidental fins al moment (Kroes 1996, 13). Un exemple d'això l'ofereix la novel·la *Un heroi del nostre temps* (escrita el 1839 i revisada el 1841), de Mikhaïl Lermontov. Pechorin n'és el protagonista, un noi de l'alta societat, aviciat i indolent, que pateix la greu malaltia de l'avorriment permanent. Un dia, cansat de tot i de si mateix, s'exclama: “Així que pugui me n'aniré, però no a Europa, Déu me'n guard! Marxaré a Amèrica, a l'Aràbia, a l'Índia... Potser em moriré en algun punt del camí!” (2011, 48). Amèrica, en aquest fragment, com tants llocs allunyats i considerats salvatges, és vista com un camí cap a la mort, un lloc on perdre's un mateix o una mena de viatge cap al no-res. Dostoievskij en fa una utilització similar a *Crim i Càstig*, en dues ocasions relacionades amb el personatge Svidigailov. En la primera aquest personatge li diu a Raskolnikov: “Si creu que no està bé escoltar darrere les portes, però sí assassinar una vella quan a un li ve de gust, vagi-se'n a Amèrica”. En la segona Svidigailov, abans de suïcidar-se, li diu a un pobre soldat de guàrdia davant de la seva torratxa, “si et pregunten (...) digues-los que me n'he anat a Amèrica” i a continuació es dispara un tret al cap. En tots dos moments el terme ‘Amèrica’ serveix per evocar o el no-res, la mort o bé un lloc on no hi ha valors morals (Ciria 113-124). A *Els germans Karamàzov* també és el lloc on Dimitri, acusat injustament d'haver matat el seu pare, projecta fugir per escapar de l'exili a Sibèria, perquè pensa que

allà mai no el podrien trobar; i a *Els dimonis*, Shatov i Kirillov hi volen fer una estada per experimentar els problemes de la classe treballadora, però una vegada allà només es dediquen a especular, cada un en la seva pròpia ideologia. Per Dostoievskij, doncs, Amèrica representa la indiferència moral absoluta, un indret on escapen els culpables o on van els cí-nics per allunyar-se de les lleis.

Un exemple d'aquesta mateixa percepció es pot trobar en l'obra teatral catalana *La follia del desig* (1925), de Josep Maria de Segarra. La peça explica la història d'un immigrant rus anomenat Samuel, que regenta una taverna de mala mort en la qual es dedica a prostituir la seva protegida, Caterina, en contra de la seva voluntat. D'aquesta manera els Estats Units queden representats com un indret en el qual qualsevol crim queda impune:

(...) el país del campí qui pugui, de tirar al dret i anar per feina, aquí no cal tallar-se les ungles ni amagar els ullals. Aquí mana el més fort o el més viu; i no hi ha necessitat de mentides, perquè aquí tothom sap que les paraules no tenen cap valor, i només pesen els cops de puny. (1948 v2, 696)

És un territori dur on no valen les maneres europees i al qual els homes van només per fer diners. Il·lustrant això, Marcel, empresari enamorat de la protagonista, explica: “De jove-net vaig venir a raure en aquesta terra, per fer fortuna com tots, i vaig fer fortuna, sabeu? Però després ha vingut tota la meva desgràcia; ara ja veieu el que sóc: un parrac d'home (1948 v2, 685). A més a més, tots els personatges comparteixen l'obsessió de tornar a Europa com a senyors enriquits, cosa que es comenta sovint al llarg de la peça i que repeteix Steward, col·laborador de Samuel: “tornarem a Europa, Samuel, tothom ens farà barretades i ens lleparà els peus” (1948 v2, 713). D'aquesta manera Nord-amèrica és vista com el mitjà salvatge que els personatges necessiten per aconseguir el seu objectiu, però que els acaba ensalvatgint a ells.

La por al buit històric i cultural nord-americà, per altra banda, va desembocar en la idea que l'expansió del model social d'aquest país podia acabar portant una degradació social i cultural a tot Occident. Aquesta inquietud es veu en la segona part de *La democràcie en*

Amérique, de Tocqueville, on l'autor reflexiona sobre si la cerca de la igualtat acabaria portant a la uniformització social i seria un obstacle per a l'instint de superació individual que fa avançar la humanitat (Kroes 1996,16). Aquest raonament va acabar fent fortuna després de la Primera Guerra Mundial, amb l'expansió de la industrialització i la producció en massa que va alarmar molt escriptors com Oswald Spengler, a Alemanya, Georges Duhamel, a França i Johan Huizinga als Països Baixos. Així, aquests intel·lectuals van veure en la cultura de massa nord-americana un rebaixament dels estàndards culturals que els inquietava profundament perquè creien que s'acabaria exportant a Europa (Kroes 1996,18). Un bon exemple d'aquest tipus de raonament es pot veure en l'article de Walter Benjamin, *L'obra d'art en l'era de la reproductibilitat tècnica* (1936), en el qual analitza la pèrdua d'un model d'art – el d'arrels europees- fruit d'un context únic i irrepetible que li dona una aura determinada, per un model nou que considera inferior –les pel·lícules i les fotografies nord-americanes-, infinitament reproduïble i fet per ser venut (Benjamin, 2007, 223-224). Així, a partir d'un exemple del món de l'espectacle diu sobre el cinema que:

(...) respon a aquest minvar de l'aura amb la creació artificial de la personalitat fora dels estudis: el culte a l'estrella, promogut pel capital cinematogràfic, mira de conservar aquella màgia de la personalitat que, de fa temps tan sols subsisteix en la màgia fictícia pròpia del seu caràcter de mercaderia. (1983, 52)

Una altra crítica, tot i que d'un nivell molt menys sofisticat, a la cultura de massa es pot veure a l'obra de teatre catalana *La Mary Pickford del carrer Hospital* (1929), de Gastón A. Màntua. Presenta la història d'una jove amb el cap ple de pardals, Cristineta, que vol ser actriu de cinema, idea que se li ha ficat al cap perquè és òrfena de pare, amb una mare de caràcter feble i un germà gandul, i que no té ningú que li faci posar seny. Per això, encara que la seva família té una botiga de gorres que és un bon negoci, ella no té res més al magí que les pel·lícules americanes que veu i les revistes de cinema que llegeix:

Aquest és el meu somni, l'Amèrica, anar als Àngels, passejar-me lluint toilettes per Hollywood i prendre banys a Palm Beach. Visitar-me amb la Glòria Swanson, i ser amiga de Lily Damita; anar a esmorzar a Sant Francesc de Califòrnia amb en John Gilbert, i volar, a prendre el te amb un cop d'aeroplà a l'Astor-Hotel de Nova York, deixant caure tot passant per damunt del cementiri, un ram de pensaments per Rodolfo Valentino. (Transició) Veritat que sóc una ximple, ja ho pot dir, ja! (1929, 76)

Però d'aquestes aspiracions fantasioses no n'acaba sortint res de bo i haurien arruïnat la família si no fos per l'ajut d'un oncle, germà del pare difunt, que intervé en l'últim moment. La moral de la història és molt conservadora -la noia, la mare i el germà aprenen la lliçó, i tot tornen al bon camí de fer prosperar la botiga- i es refereix a assumptes molt més pragmàtics que els que tocava Benjamin: que la gent no ha de tenir aspiracions aventureres i que el que és sensat és treballar i seguir els costums tradicionals catalans de tota la vida. Però mostra que el recel envers la cultura popular nord-americana era una qüestió que preocupava a l'època i no només era patrimoni del discurs intel·lectual de més alta volada.

Una altra qüestió que va afectar la imatge dels EUA negativament, durant aquesta època d'entreguerres, va ser el desastre econòmic provocat pel crac del 1929. José Ortega y Gasset en parla en el "Prólogo para franceses" (1937) de *La rebelión de las masas*, i explica la desil·lusió que això va produir per haver cregut que els Estats Units eren una societat extraordinàriament eficient i que "los americanos habían descubierto otra organización de la vida que anulaba para siempre las perpetuas plagas humanas que son las crisis" (2005,71). El crac va posar en evidència les macances del sistema capitalista i el país que abanderava aquest model.

Un altre aspecte d'aquesta desil·lusió, que es comença a detectar en el segle XX, es pot percebre també en les obres que presenten els inconvenients de l'experiència migratòria. Cesare Pavese, a la novel·la *La luna e il falò* (1950), tracta aquest tema a partir d'Anguilla, un home que després d'haver passat molts anys als Estats Units decideix tornar a Itàlia. En part perquè ell, orfe de pares des del bressol, sempre s'havia sentit especialment obsedit per la idea de pertinença i per això, passats uns anys, tot i aconseguir millorar la seva situació econòmica, sent la necessitat de tornar a la terra de la seva infància. De tota manera als Estats Units mai no s'hi va acabar de trobar bé perquè: "*Non era un paese che uno potesse rassegnarsi, posare la testa dire agli altri: Per male che vada mi conoscete. Per male che vada lasciatemi vivere'. Era questo che faceva paura. Neanche tra loro si conoscevano*" (1968,17). Malgrat els avantatges dels

quals gaudia, l'anonimat i la solitud dels EUA fan que Anguilla se senti més desemparat que mai. D'aquesta manera Pavese, sense llançar un atac a aquesta nació, fa caure el mite de l'Amèrica de les oportunitats i mostra que, fins i tot en el cas del triomf, l'emigració és un procés dolorós en el qual l'enyorança per la pròpia terra juga un paper cabdal. Però a més la novel·la insinua una faceta diferent de crítica quan Neto, el seu amic de sempre, a propòsit d'un noiet que Anguilla vol enviar a l'altra banda de l'Atlàntic, diu: "*Ma è inutile mandarlo in America. L'America è già qui. Sono qui i milionari e i morti di fame*" (1968, 39). Neto té aquesta opinió perquè pertany al partit comunista i enfoca la qüestió d'una manera social i no individual: sap que aquell país pot oferir una petita solució personal a un individu fort i capaç de treballar, però que és un lloc on les diferències socials existeixen igual que a Itàlia.

Al llarg del segle XX la crítica al capitalisme que apunta Pavese és un punt molt important en la percepció dels Estats Units, ja que aquest país es va convertir en el seu símbol després de la Primera guerra mundial, no només pel model econòmic sinó també per la posició d'hostilitat cap a l'URSS. Per aquest motiu molts intel·lectuals d'esquerres s'hi van posar en contra, com és el cas de Bertolt Brecht. Aquest dramaturg utilitza la imatge d'Amèrica en diverses obres de teatre com a exemple de societat mercantilista on els valors humans han estat derrotats; això es veu clarament a *L'ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1927-1930). En aquesta obra la tavernera Begbick i els seus ajudants funden una ciutat a l'estat de Florida destinada a satisfer els plaers més baixos dels homes; allà "Primer que res cal afartar-se,/el segon és fer l'amor,/ en tercer lloc vindrà la boxa/ I empitimar-se serà el quart./ Però sobretot cal no oblidar/que aquí tot és autoritzat" (1998, 690, v. I). Però el protagonista, Jimmy, descobreix abans de ser executat que darrera de la disbauxa només hi ha buidor:

Ara me n'adono: quan vaig posar els peus en aquesta ciutat per comprar el plaer amb els meus diners, la meva caiguda era decidida. Ara em trobo aquí, i no he tingut res de res. Jo deia: que tothom, amb el primer ganivet que trobi, es talli un tros de carn. Però la carn era podrida! El plaer que vaig comprar no era un plaer, i la llibertat a canvi dels meus diners no era llibertat. Vaig menjar i no vaig quedar tip, vaig beure i no vaig acabar la set. (1998, 714, v. I)

Es tracta d'una mena de western paròdic que recupera la idea d'Amèrica com a lloc perdut i sense llei que hem vist anteriorment, i li afegeix una crítica al poder dels diners. Brecht, tanmateix, més que atacar la realitat de la nació tria l'escenari de l'Oest com a lloc abstracte i llunyà per la seva capacitat de simbolitzar una Sodoma i Gomorra modernes. En canvi *Santa Joana dels escorxadors* (1929) transcorre a Chicago, el centre del món industrialitzat i de la lluita de classes, i no en fa un tractament al·legòric sinó que mostra un lloc concret: “la freda Chicago” (1998, 115, v. II), en una època “sinistra de sanguinària confusió/ d'ordre desordenat,/ d'arbitrarietat planificada,/ d'humanitat deshumanitzada,/ en què a les nostres ciutats no s'aturen els disturbis” (1998, 117). Aquí el dramaturg alemany exposa els Estats Units com a representants del pitjor aspecte del capitalisme, un lloc terrible i cruel on no hi ha espai per a la compassió.

També s'ha qüestionat el model nord-americà per altres motius que no són la lluita de classes, però que es poden considerar polítics. En tenim un exemple en l'obra de teatre *La pute respectueuse* (1946), de Jean-Paul Sartre, que planteja problemes de raça i gènere. Explica com una prostituta anomenada Lizzie, provinent del nord dels EUA, arriba a una ciutat del sud on és atacada per un grup d'homes blancs i, per un malentès, l'acusat del delictes acaba sent un negre. Per aquesta raó l'home fuig, i ella també perquè l'activitat a què es dedica és il·legal. Però malgrat que intenta mantenir-se al marge de la situació, a mesura que tot es complica Lizzie s'adona que ha de prendre partit perquè, com a prostituta, és tan víctima de la doble moral burgesa com el negre:

Voilà vingt-cinq ans qu'ils me roulent avec leurs vieilles mères aux cheveux blancs et les héros de la guerre et la nation américaine. Mais j'ai compris. J'ouvrirai la porte et je leur dirai: 'Il est là. Il est là mais il n'a rien fait; on m'a soutiré un faux témoignage. (1946, 137)

Ara bé, la noia acaba essent incapaç d'actuar quan se li presenta l'oportunitat i no pot disparar contra l'home que la va atacar i que li demana que no el denunciï, Fred Clark. Això li passa perquè, una vegada més, el discurs de l'home blanc, de burgès respectable la fa sentir insegura de les seves pròpies raons:

Le premier Clark a défriché toute une forêt à lui seul; il a tué seize indiens de sa main avant de périr dans une embuscade, son fils a bâti presque toute cette ville; il tutoyait Washington et il est mort à York-Town, pour l'Indépendance des États-Unis; mon arrière-grand-père était chef des Vigilants, à San Francisco, il a sauvé vingt deux personnes pendant le grand incendie; mon grand-père est revenu s'établir ici, il a fait creuser le canal du Mississippi et il a été gouverneur de l'État; mon père est sénateur; je serais sénateur après lui; je suis son seul héritier mâle et le dernier de mon nom. Nous avons fait ce pays et son histoire est la nôtre. Il y a eu des Clark en Alaska, aux Philippines, dans le Nouveau Mexique. Oseras-tu tirer sur toute l'Amérique? (1946, 162)

El que fa que Lizzie sucumbeixi a la lògica de Fred és la idea que no pot ser que un país estigui fundat sobre principis falsos; que tota una societat sencera s'equivoqui malgrat voler la mort d'un home que ella sap innocent, ja que en la seva condició de prostituta tota la vida ha lluitat per ser acceptada per les persones suposadament "de bé" i és vulnerable a la lògica persuasiva d'aquesta classe social. La crítica de Sartre és que l'estil de vida americà està construït a partir de l'extermini dels negres i del discurs de prepotència, però no acaba aquí, també acaba criticant la conducta moral dels seus habitants com a hereus de la mentalitat puritana en la condemna de la prostitució, tot i utilitzar els seus serveis.

Aquesta línia que condemna la moral protestant ha estat explotada també per Julian Green, Mario Soldati o Emilio Cecchi, entre d'altres. Per exemple Soldati, en els seus diaris, utilitza el tòpic segons el qual les dones americanes anglosaxones veuen en els negres, els mediterranis i els llatins l'encarnació del pecat i la sexualitat adulta, mentre que perceben els seus iguals, els nois blancs, com a innocents i familiars (Ruland 1976, 138). Aquesta associació es pot trobar també en autors americans: Ernest Hemingway mistifica els toreros i John MacDonal, a la seva novel·la *The Damned* (1952), oposa la sexualitat masculina reprimida d'un dels seus protagonistes blancs a la sexualitat explosiva dels mexicans. Soldati n'ofereix un altre exemple a la novel·la *Lettere di Capri* (1954), a partir de les diferències entre l'esposa americana de Harry Summers, Jane, i la seva bellíssima amant italiana, Dorotea. El protagonista sent un enorme desig per Dorotea, però la considera vulgar i se n'avergonyeix perquè troba el seu aspecte: "*agressivo, provocante, addirittura impudico, e per il momento come costretto in una volontaria, anche se forse soltanto modestia: l'aspetto inconfondibile delle "professioniste" in riposo che cercano e credono di non tradirsi?*" (1961, 21). En canvi percep Jane com exactament el

contrari, físicament i espiritualment: és fràgil i freda, però extremament elegant, i li agrada que el vegin amb ella i parlar-hi d'art i de la seva vida:

Provai subito per lei una estrema tennerezza, quasi una pietà. Mi pareva, cosí piccola, fragile, nervosa, intelligente, sofferente, che avesse bisogno di protezione; e che mi spingesse verso di lei, fin dal principio, un sentimento arido, malinconico, onesto ed inesorabile, che ricordava il mio affetto per mia madre e che aveva, assurdamente, il gusto amaro del dovere; non il dolcissimo dell'amore, né l'inebriante del piacere. (1961. 50)

Les dues dones representen, en part, la manera que té Harry de veure i percebre els seus països respectivament i els seus dos 'jos' enfrontats. La seva vida als EUA, com a professor a Princeton, li sembla vinculada al treball i a la repressió social, mentre que a Itàlia, sense feina i demanant diners als amics, es veu a si mateix com un artista bohemí i lliure. Tanmateix, a mesura que la història es va desenvolupant el lector s'adona que aquesta visió de Harry és completament subjectiva, ja que ni la seva dona és una santa ni la seva amant una prostituta, com a ell li agrada pensar. Al contrari, s'acaba sabent que Jane té un amant amb qui es comporta de manera molt apassionada i que en canvi Dorotea, trasplantada a Amèrica, esdevé una perfecta esposa amb aspiracions honestes i convencionals. Això ens fa veure com el protagonista projecta sobre la seva esposa idees preconcebudes sobre la 'dona americana' que li impedeixen adonar-se del seu verdader temperament, i li passa el mateix amb la seva amant, sobre qui projecta les seves fantasies romàntiques d'Itàlia.

S'han anat repassant diferents tipus de crítica dels EUA que fan de contrapunt a l'apartat anterior i afegixen complexitat a l'Amèrica metafòrica que existeix en el l'imaginari europeu. S'han relacionat amb idees que ajuden a entendre l'evolució d'aquest país dins la mentalitat europea: l'altre desconegut que produeix desconfiança, un lloc sense història ni institucions i per tant sense moral ni llei, una desil·lusió per a molts immigrants perquè no hi troben el paradís que hi buscaven, un país que comercia amb l'art i rebaixa els estàndards culturals, un impulsor del capitalisme més cruel i un lloc on preval una moral puritana opressora. Però totes aquestes representacions no haurien fet tanta por als europeus si, des

de sempre, no s'hagués tendit a pensar que d'alguna manera els Estats Units representaven el futur d'Europa.

Societat de futur

La identificació d'Amèrica amb el futur d'Europa va començar amb els puritans perquè pensaven que ells protagonitzarien el futur de la civilització en el nou continent. Per la seva banda, Alexis de Tocqueville va contribuir a reforçar aquesta associació promovent el concepte que la democràcia americana acabaria essent el futur polític del vell continent. Encara que fou el baró anglès Edward Bulwer-Lyton qui per primera vegada identificà Nord-amèrica amb el futur d'Europa d'una manera directa, en la seva sàtira *Coming of race* (1871). La novel·la parteix de la qüestió candent, introduïda per Tocqueville, de la igualtat entre éssers humans, tant pel que fa a la classe social com al sexe, i també de les observacions sobre el fet que les dones americanes acabarien aconseguint el mateix estatus social que l'home (Thiem 1978, 20). Bulwer-Lyntonés ridiculitza aquesta idea creant un món futurista però distòpic en el qual, tot i que els habitants gaudeixen d'un estat d'igualtat social i sexual, de pau i benestar, la implantació dels drets de la dona s'ha dut a terme amb tant èxit que aquestes han esdevingut físicament i intel·lectualment superiors als homes i són dominants en l'amor, idea revoltant a l'època. La intenció de Bulwer, doncs, era advertir que, si les reformes proposades per les feministes es duïen a terme, la humanitat acabaria assemblant-se a la seva distòpia. Així volia demostrar que no tots els avenços arribats dels EUA eren positius i que podien acabar amb els valors de la vella Europa.

Però va ser a partir de la guerra de la Independència que els Estats Units es van convertir en una potència industrial i tècnica i els relats d'aventures i de ciència ficció van popularitzar la identificació d'aquesta nació amb el futur de la civilització occidental. Un dels primers exemples que evidencien aquest canvi de percepció, de país rural a indret al-

tament mecanitzat, es troba en les novel·les de Jules Verne perquè, malgrat que transcorren en època contemporània, estan orientades cap al futur. Així, el seu paper d'introduir l'element meravellós des d'una perspectiva creïble fa que presenti països com Anglaterra o França com si fossin a les portes de descobriments tecnològics d'aire futurista, mentre d'altres com l'Índia, la Xina o Amèrica Llatina es presenten com a indrets d'atractiu exòtic i primitiu. D'aquesta manera a novel·les com *Un capitain de quinze ans* (1878) o *Une ville flottante* (1871) s'atribueix als nord-americans un caràcter que els converteix en la nació més idònia per als descobriments tècnics: “*les Yankees, ces premiers mécaniciens du monde, sont ingénieurs, comme les italiens sont musiciens et les Allemands métaphysiciens, -de naissance*” (1923, 32). Aquesta és la idea de la qual parteix el volum *De la terre à la lune* (1865), en la qual el personatge del nord-americà Impey Barbicane representa l'estereotip d'home pragmàtic:

Impey Barbicane était un homme de quarante ans, calme, froid, austère, d'un esprit éminemment sérieux et concentré; exact comme un chronomètre, d'un tempérament a toute épreuve, d'un caractère inébranlable, peu chevaleresque, aventureux cependant, mais apportant des idées pratiques jusque dans ses entreprises les plus téméraires; l'homme par excellence de la Nouvelle Angleterre (...) et l'implacable ennemi des gentlemen du Sud, ces anciens Cavaliers de la mère-patrie. En un mot, un Yankee coulé d'un sol bloc. (1923, 11)

I per mitjà d'aquest personatge els Estats Units són representats com una nació que pot dur a terme qualsevol projecte perquè “En Amérique, tout est facile, tout est simple, et quant aux difficultés mécaniques, elles sont mortes avant d'être nées” (1923, 15).

Ruland afirma, però, que el moment del canvi de la visió d'Amèrica de lloc mític i exòtic a societat tecnològica i avançada el va marcar de manera definitiva, l'any 1913, la novel·la *Der Tunnel* de Bernhard Kellermann, de la qual en menys d'un any se'n van vendre deu mil exemplars, va ser traduïda a vint-i-cinc llengües i se'n va fer una pel·lícula (Ruland 1976, 75). El llibre explica els avatars de la construcció d'un pont per sota de l'Atlàntic i l'augment de la mecanització de la societat moderna, inspirada en la feina d'enginyers americans a la Unió Soviètica. Per aquesta raó, a partir de la novel·la, el viatjant que es dirigeix als Estats Units és més probable que esperés trobar-se una societat d'avenços tècnics i molt

industrialitzada que no el paradís natural i verge dels relats de Cooper. Un altre exemple d'aquesta nova imatge l'ofereix *John Workmann the Newspaperboy* (1909, 1921, 1925), de Hans Dominik, que explica la història d'un noi immigrant que comença sense res i que acaba fent-se ric, circumstància que propicia la descripció detallada de diverses indústries americanes. Aquest tipus de novel·les van crear una moda que explotava la curiositat per la vida als EUA fent un ús creatiu dels avenços de la ciència i de les possibilitats de l'aventura industrial americana. Ara bé, a *John Workmann* els americans són percebuts com a capitalistes astuts que s'aprofiten de les invencions alemanyes i el seu suposat pragmatisme es tenyeix d'arribisme i d'afany d'explotació, cosa que no deixa el país en gaire bona posició.

Per altra banda l'èxit de l'economia industrial i la capacitat d'organització i gestió comportava també un gran prestigi científic de les seves universitats. Així, la novel·la catalana *Érem quatre* (1960), de Lluís Ferran de Pol (1911-1995), afegeix a les virtuts dels EUA l'excel·lència en recerca. El llibre explica la història d'un català exoficial de l'exèrcit republicà, en Pau, que té una beca per estudiar arqueologia a Mèxic, on és exiliat. Allà s'embarca en una expedició per trobar la ciutat perduda de Tol·lan amb un professor mexicà, Leopoldo Enguiniano, un company de curs nord-americà, en Patrick, i una companya alemanya, Hedwig, amics amb els quals viurà un drama de passions i aventures. Aquest punt de partida genera un debat d'idees sobre la manera de veure el món per part de diferents nacionalitats i personalitats i una reflexió sobre les nocions de "fracàs" i "triomf"; en aquest context els Estats Units representen l'èxit i es perfilen com una societat poderosa i innovadora. Així, la Fundació Rockefeller subvenciona la beca de Pau (1960, 16) i els articles que tornen a posar en relleu les antigues teories del professor Enguiniano són d'un doctor nord-americà en una publicació yanqui (1960, 32). El personatge de Patrick és el fill d'aquesta societat poderosa, un noi brillant, ambiciós i modern que, fins i tot "com a estudiant becat directament des dels Estats Units", disposa d'una assignació que li permet tenir un modest cotxe. ¿Què diria un estudiant del meu país davant de tals facilitats?... (1960, 42). És un jove a qui

els seu poderós país avicia i ofereix privilegis, però la conseqüència d'això no és la de fer que senti un amor especial per la seva pàtria sinó més aviat indiferència:

Com a nord-americà no m'he de preocupar del meu país: marxa sol. Som rics, pròspers i una mica ensopits. ¿Què més volem? No és estrany que tots els homes a qui les coses no acaben de marxar vulguin anar-se'n als Estats Units. El mal és que sovint fan esperar molt, o fan esperar massa, però un cop dins, ¿per què ens hauríem de preocupar pel país? Precisament la gràcia està a no haver-nos-en de preocupar pel país? Precisament la gràcia està a no haver-se'n de preocupar, que marxi sol, que sigui pròsper i es mostri satisfet de si mateix. Així cadascú pot dedicar-se als seus assumptes personals. No m'agradaria pertànyer a un país que cada dia cal salvar... (1960, 51)

Aquesta visió, que és la contrària de la que té el professor sobre el seu, de país, vol contribuir a fer sortir Mèxic de la seva decadència. El protagonista, Pau, es debat entre les idees de l'un i de l'altre però, de fet, el seu cor se'n va cap a les d'Enguiniano perquè com a ciutadà català se sent identificat amb algú que lluita per un poble en dificultats; per aquest motiu Patrick li diu:

(...) vés amb compte, Pau... no t'especialitzis en sentiments honorables, tu. ¡No et fa por pensar que ja has malgastat una bona part de la teva joventut defensant causes perdudes?... jo creia que la lliçó de trobar-te a Amèrica et faria més profit. Però precisament al Nou Món es veu clar com l'aigua que el que cal és triomfar. Com sigui, en el que sigui, però triomfar... ¿poesia de les mans buides!... Hi escupo, jo, en unes mans buides!... Fracassar no és poètic ni interessant. Fracassar no té cap grandesa. Fracassar és repugnant. Fracassar és un espectacle indecent... (1960,164)

En certa manera Mèxic i Catalunya esdevenen aquestes nacions caduques però belles que s'oposen a la modernitat mentre que el poder nord-americà és vist com a “glaçat fanatisme” (1960,252). A tot això se li afegeix el rerefons de la Segona guerra mundial i els mals derivats de determinades exacerbacions nacionalistes, i també el conflicte de l'individu en relació amb el col·lectiu. Per tant, tampoc no és clar que la via que calgui seguir sigui obse-
dir-se a reivindicar la grandesa d'una civilització morta, tal com vol fer el professor mexicà.

Una altra obra que va ser decisiva en la construcció de la imatge dels EUA com a país que representava el futur del planeta va ser *Scènes de la vie future* (1930), de Georges Duhamel. Aquest llibre, a part de la indústria i les innovacions americanes, abordava molts altres temes en relació amb la modernitat dels Estats Units. De fet, l'interès de l'autor a l'hora d'escriure sobre aquest país residia en el fet que li oferia la possibilitat de narrar un

viatge al futur, ja que ell creia que “*L’humanité est si encore variée qu’elle offre, en même temps, les tableaux d’un passé presque paléontologique et les vivantes images du futur*” (1944, 17), de manera que els llocs poc desenvolupats tecnològicament, com Àfrica o Sud-amèrica, serien el passat, i Nord-amèrica “l’Avenir”. Així, sota la forma de crònica de viatge, Duhamel presenta de forma crítica i burleta diversos aspectes de la vida americana: les dificultats per entrar al país, la mania per la higiene, la prohibició de l’alcohol, la vigilància constant de les autoritats... Acaba arribant a la conclusió que la mentalitat autorestrictiva americana priva els seus ciutadans de les llibertats més fonamentals i que els seus higienistes, moralistes i legisladors han convertit els avenços de la nació en regles estrictes i empresonadores. D’aquesta manera convenç el lector que el país és absurd i que està mancat de llibertat, malgrat la tradició de considerar-lo com una terra de llibertat.

L’obra de Duhamel presenta un altre tema que destaca perquè ha tingut un trajectòria molt llarga en la literatura europea: la visió de la metròpolis moderna americana com a lloc de malson futurista. En aquest cas és Chicago la que representa aquesta idea, que es defineix com a “*ville monstrueuse n’est, quand même, qu’une demi-ville. Elle a son centre au bord du lac, elle a son coeur au bord du vide. Elle a l’air d’une pomme coupée. Tant de bruit, tant de mouvement à la frontière du rien?*” (1944, 103). Un dels primers exemples que es poden recuperar d’aquesta visió de la ciutat estatunidenca es troba a *Amèrica* (1911-1914), la inacabada primera novel·la de Franz Kafka (1883-1924). Aquest llibre narra les vicissituds d’un noi alemany pels EUA, però especialment per la ciutat de Nova York, que descriu així:

Però allò que a la ciutat natal d’en Frank hauria estat una miranda altíssima aquí no permetia gaire més que la vista d’un carrer que corria en línia recta per entre dues fileres de cases gairebé tallades a cops de destrat, com si en fugís, i es perdia en la llunyania, on s’alçaven imponents, enmig de la boirina, les formes d’una catedral. Tant al matí com al vespre i fins a altes hores de la nit, aquest carrer era un tràfec continu que vist de dalt estant semblava una barreja caòtica contínuament renovada de figures humanes contrafetes i sostres de vehicles de tota mena, de la qual s’aixecava una nova barreja, multiplicada, més caòtica de sorolls, pols i olors i tot això era travessat per una llum fortíssima, contínuament dispersada pel gran nombre d’objectes, enduta i altre cop zelosament portada, que per a l’ull embadalit semblava tan corpòria com si algú esclafés contra aquest carrer sense parar i amb totes les forces un pany de vidre que ho tapés tot. (1999, 37)

L'alçada dels edificis, el brogit, la llum artificial... aquestes són les característiques de la ciutat del futur, i no són massa afalagadores sobretot perquè a tot això s'hi afegeix que en aquest país, diu Kafka, "Amb la compassió no calia ni comptar-hi, i era completament cert el que en Karl havia llegit sobre Amèrica: que només els sortosos semblaven gaudir aquí de la seva sort entre els rostres indiferents de qui els envoltaven" (1999, 36). Així, aquesta modernitat no només es troba en l'estructura de la ciutat -escriptoris amb reguladors per ordenar calaixos, cases de ferro, dutxes enormes i la sala del telègraf del negoci de l'oncle més gran que la de la ciutat natal del protagonista- sinó, sobretot, en les relacions deshumanitzades, la sensació que la persona és xuclada pel laberint complicat de les relacions modernes sense poder evitar fer passos en fals i infringir lleis de les quals no n'és conscient.

Una continuació molt interessant d'aquest tema es pot trobar al poemari *Poeta en Nueva York* (1929-1930), de Federico García Lorca. Lorca desdibuixa els contorns de la ciutat, la despulla d'elements referencials i la converteix en una abstracció encara més radical que la de Kafka, onírica i adversa. L'univers de cantonades i angles que crea li permet alliberar la urbs de la seva realitat física i convertir-la en un lloc d'anàlisi existencial que en la seva immensitat i diversitat esdevé una metàfora del món i del patiment que conté. A més, la connexió entre la modernitat d'aquesta metròpoli i el poemari es troba en l'aproximació a l'estètica superrealista que Lorca hi assaja, ja que les formes geomètriques, l'asfalt i l'acer l'ajuden a trobar aquesta nova forma estètica més innovadora que les que havia utilitzat fins al moment.

També la novel·la *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Louis Ferdinand Céline, juga amb un cert ambient de malson quan parla de Nova York. Així, el protagonista, Bardamu, quan arriba a la ciutat observa:

Figurez-vous qu'elle était début leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vue nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sure les fleuves, elles s'allongent sûr le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baissant du tout, raide à faire de la peur. (1974, 186)

Bardamu viatja a Nova York després de moltes peripècies ja que una mena de malestar vital l'empeny a buscar 'alguna cosa' que doni sentit a la seva existència. Això el porta a Àfrica, el sùmmum del primitiu, i a Amèrica, el sùmmum de la modernitat. Anar als Estats Units havia estat sempre el seu somni, però el que s'hi troba, tal com els seus companys de vaixell l'avisen, "c'est tout millionnaire ou tout charogne" i ell, clarament forma part de la carronya (1981, 187) i Nova York resulta ser una ciutat tan hostil com ho presagiava la vista dels seus gratacels des del vaixell. Manhattan li sembla:

Un quartier qu'en est rempli d'or, un vrai miracle, et même qu'on peut l'entendre le miracle à travers les portes avec son bruit de dollars qu'on froisse, lui toujours trop léger le Dollar, un vrai Saint-Esprit, plus précieux que du sang. (1981, 192)

Però a ell li és impossible atènyer aquest Dòlar i hi passa autèntica misèria, cosa que evidència els inconvenients de la societat capitalista que ja havia apuntat Kafka. La crítica d'aquesta qüestió, però, es fa especialment evident a partir del moment que arriba a Detroit i troba feina a la fàbrica Ford, on experimenta l'alienadora realitat del treball en cadena. Entre altres coses, explica que l'edifici on treballa tremola exageradament a causa de les màquines que fan un soroll tremebund i que impedeix que les persones que hi treballen es puguin comunicar entre elles; d'aquesta manera "on en devenait machine aussi soi-même" (1981, 225).

Una altra qüestió que s'associa a la visió dels EUA com a futur d'Europa és la por a la imposició del seu sistema capitalista, i n'hem vist exemples anteriorment. El més clar,, però, és el poema èpic *150.000.000* (1920) de Vladimir Majakowskij, en el qual es presenta la lluita per l'avenir d'un món dividit en dos hemisferis, el rus i l'americà, representats respectivament per Ivan, l'encarnació gegantina de 150.000.000 russos, i Woodrov Wilson, el defensor de la civilització ianqui. Nord-amèrica hi apareix com un paradís de les meravelles tecnològic però que barra el pas a Ivan, el qual acaba reduint Wilson a cendres i dona la victòria al model de vida que representa la Unió Soviètica (1976, 95). Per altra banda, des-

prés del seu viatge al país, el 1925, aquest escriptor va arribar a la conclusió que Nord-amèrica no podia representar el futur:

He complained that America, overwhelming as its technology was, lacked a technological culture. For the futurist Mayakovsky, this culture was defined predominantly in terms of orientation towards the future, an orientation that was in his estimation entirely lacking in the here-an-now attitude prevalent in the United States. Furthermore, it seemed to him that American, despite the incredible technological resources at their disposal, were unable to rid themselves of the detritus of an outdated era. After his visit he rejected the premise that American technology could be directly applied to the needs of a socialist state. (1988, 12)

És precisament la fixació en “l’ara i l’aquí” dels ianquis allò que ha fet que els pensadors postmoderns deixessin de pensar en el Estats Units i que els comencessin a considerar una mena d’utopia/distòpia primitiva. Per exemple Jean Baudrillard, en el seu llibre *Amérique* (1987), afirma que els americans viuen només en la consciència del moment present, sense profunditat, cultura o noció del passat, com si fossin un poble precivilitzat, ja que són gent que desconeix el seu origen i que per tant no tenen consciència d’autenticitat. Així —segueix l’autor francès—, el futur i la modernitat són un retorn al primitivisme que tanca el cercle de la història, ja que han dut a terme el que els pensadors del vell continent van concebre però no van ser capaços de realitzar. S’han convertit, doncs, en la realització de les aspiracions europees i el punt màxim del desenvolupament de la cultura occidental, però no són un país real perquè des dels seus orígens van voler reproduir els somnis europeus i es van comportar com si haguessin aconseguit la utopia. Aquest país és —continua Baudrillard— una barreja de somnis i de realitat, una còpia d’un model pensat per un altre, és a dir una hiperrealitat⁴. Els Estats Units —diu— anuncien la “fi de la història” perquè, culminada la civilització occidental i duta a terme la utopia, la societat ja no avançarà més i la gent quedarà vivint en un etern present sense reflexionar sobre el passat o el futur.

⁴ Aquest terme va ser utilitzat per primera vegada per Umberto Eco el 1973 en el seu llibre *Travels Hyperreality*, referint-se a la dèria dels nord-americans de construir còpies perfectes i millorades de les coses (obres d’art europees, asiàtiques, egípcies), igual com ells mateixos són una còpia millorada de la civilització occidental. (1983, 7)

Aquesta visió dels EUA prové de la noció de “fi de la història” del filòsof rus Alexandre Kojève (1902-1968), que la va desenvolupar a “An Introduction to Hegel” (1947). En aquest article planteja que Amèrica acabarà per absorbir totes les nacions, races i creences de la terra i les suavitzarà amb l’objectiu d’establir la pau i la concòrdia. Però a causa d’aquesta estabilitat la història s’acabarà perquè no es produiran més guerres ni esdeveniments de major importància. Conseqüentment també l’home, tal com l’entendem avui en dia, s’extingirà, tot i que continuarà havent-hi el mateix espècimen biològic perquè la raça humana com havia estat percebuda fins aquell moment, és a dir, com a agent que actua sobre i en contra del món i que s’oposa a alguna cosa per poder crear quelcom de nou haurà evolucionat cap a un nou estadi més indiferent. Així, la nova espècie estarà satisfeta com només els animals ho poden estar però no serà capaç d’experimentar l’alegria humana. Kojève conclou que als Estats Units la fi de la història és ja present perquè “The American way of life” és el tipus de vida característic d’un període posthistòric i disfressat de paradís, que acaba presentant una utopia esfereïdora. Van ser aquests dos filòsofs, Hegel i Kojève, els que van inspirar el polític Francis Fukuyama el seu llibre *The end of history and the last man* (1992), on defensa que la Història humana com a lluita entre ideologies ha conclòs i ha donat pas a un món basat en la política i l’economia neoliberals. Això ha succeït perquè després de la fi de la guerra freda es va veure el declivi de les ideologies i el fracàs del règim comunista, que va evidenciar que l’única opció viable és el liberalisme democràtic. Es constitueix així l’anomenat pensament únic, perquè les ideologies ja no són necessàries i han estat substituïdes per l’economia. Estats Units seria així l’única realització possible del somni marxista d’una societat sense classes. Per tant, com diu Baudrillard:

(..) mais alors ce ça une utopie réalisée, c'est ça une révolution réussie? Eh oui, c'est ça! Que voulez-vous que soit une révolution “réussie”? C'est le paradis. Santa Barbara n'est un. Disneyland est un paradis, les États Unis sont un paradis. Le paradis est ce qu'il est, éventuellement funèbre, monotone et superficiel. Mais c'est le paradis. Il n'y en a pas d'autre. Si vous acceptez de tirer les conséquences de vos rêves, pas seulement politiques et sentimentaux, mais aussi théoriques et culturels, alors vous devez considérer l'Amérique avec le même enthousiasme naïf que les générations qui ont découvert le Nouveau Monde. (1986, 195-196)

En aquests plantejaments els Estats Units passen de ser el centre de la democràcia i una societat tecnològica a ser un paradís claustrofòbic. Irònicament, aquest últim recorda l'Edat d'Or, la terra promesa o l'Atlàntida de què parlàvem al començament. La modernitat es converteix en postmodernitat i Amèrica és el futur però un futur present, etern, que recorda el passat. Ara bé, en el nou mil·lenni els Estats Units ja no són l'única potència i la més gran, i cada vegada més Àsia comença a identificar-se amb el futur del planeta. Per altra banda els espais virtuals van adquirint més importància que els reals, de manera que els països es difuminen i la gent es troba i es comunica en el no-lloc cibernètic que acaba sent l'espai més influent de la nova era.

Aquest capítol ha pretès demostrar que els europeus no han estat mai completament ignorants dels es claus interpretatives dels EUA perquè en bona mesura la cultura americana parteix de l'europea. El vell continent ja havia inventat un Orient llegendari abans que Amèrica fos descoberta i, fins a un cert punt, la idea d'aquesta nació ha mantingut vius el somnis col·lectius dels europeus: Amèrica és tant una imaginació com una realitat, un món de somni, que pot invocar la idea de llibertat i possibilitats infinites alhora que el malson d'una societat mecanitzada aniquiladora d'homes. Per aquest motiu quan examinem aquests mites no només estem aprenent a conèixer un aspecte de la societat americana sinó que estem llegint una pàgina de la història del pensament europeu. I és que els EUA, fins i tot avui en dia, s'erigeixen davant dels nostres ulls com una pantalla gegantina per a la projecció de fantasies, ja que "America is a non Europe that provides a counterpoint to our culture, a utopian realm for our dreams of escape" (Kroes 313). Per tant, si estem d'acord a dir que avui en dia vivim en un món profundament americanitzat, és evident l'interès per veure com es percep aquest imperi tan poderós des del context català. Si en el seu moment els americans van fer-se seus els mites europeus per recrear-los i construir una cultura prò-

pia, ara és el torn de les nacions on ha arribat amb força la cultura americana d'apropriar-se-la, canviar-la i desfigurar-la fins a convertir-la en un producte nou i propi.

Aquesta necessitat de reflectir Nord-amèrica des de la literatura autòctona també ha estat present en la catalana i se n'han vist alguns exemples espigolats, representatius de la constància històrica del tema, però que en cap cas no han pretès ser-ne mostres exhaustives. També cal dir que el moment en què la presència d'Amèrica del Nord adquireix realment un pes en la nostra literatura és a finals dels anys seixanta, quan la cultura nord-americana es fa molt potent, tant en la seva variant popular com en la culta, ja que els EUA s'han convertit en el nou imperi hegemònic mundial. Així, el retruc d'aquest fenomen ha continuat fins avui i aquest tema ha acabat configurant un corpus d'obres i autors prou rellevant com perquè sigui interessant parlar-ne.

II

“Una civilització irreal, feta de dentadures que brillen com els estels”⁵

Lectures catalanes del món de ficció projectat pels EUA

És molt coneguda la idea que el cinema, la televisió, els còmics, els anuncis i el rock’n roll han popularitzat una determinada imatge de Nord-amèrica amb la intenció de vendre —tot i que a vegades també de criticar— el seu model de vida. Però si bé és cert que la influència d’aquesta cultura té un enorme impacte en el països que la reben, seria paternalista pensar que les cultures nacionals no són capaces de reaccionar reelaborant-la i reapropiant-se-la. De fet, artistes de parles i països diferents adapten aquestes imatges i les acaben utilitzant per explicar coses a partir del seu punt de vista. Des d’aquesta premissa, en aquest capítol es parlarà de les obres catalanes en les quals l’autor decideix fer servir imatges dels EUA a partir d’altres fonts artístiques, fent la reelaboració d’una elaboració. Així, l’evocació de Nord-amèrica sorgeix a partir d’un actor, actriu o cantant que actua de catalitzador de la imaginació; figures que pel seu carisma i popularitat han adquirit una càrrega simbòlica que fa que la sola menció del seu nom sigui capaç d’evocar els seus universos de ficció i la seva època. D’aquesta manera la imatge dels Estats Units que transmeten està íntimament lligada a la seva llegenda personal i a l’univers que els envolta.

Per altra banda, s’ha de tenir en compte que alguns dels autors dels quals es parla en aquest capítol formen part d’una generació que va créixer durant la postguerra i que van utilitzar els productes culturals de consum provinents dels EUA com a via de fugida per escapar de l’opressió de la dictadura:

El influjo del cine afecta decisivamente a la experiencia personal de numerosos novelistas españoles cuya infancia y adolescencia transcurre bajo el franquismo y cuya obra literaria incluye el último tercio de siglo. Con frecuencia, esa experiencia juvenil se ha dejado notar profundamente en la obra de tales autores, hasta el punto de que la presencia del cine y otros elementos de la cultura popular y de masas constituye uno de los aspectos distintivos de la novela española de las últimas décadas (...) Entre todas estas manifestaciones “infraculturales” destaca poderosamente la presencia del cine de Hollywood. Ello no es sorprendente si tenemos en cuenta que las películas de los grandes estudios norteamericanos gozan durante toda la posguerra de un acceso privilegiado a las audiencias españolas y que ni el cine español ni ningún otro pueden compararse remotamente a aquél en su influencia social, económica e ideológica. (Marín 2000, 225)

Això és així des dels anys vint com a mínim i per tant engloba autors nascuts a principis de segle com Maria Aurèlia Capmany (1918), però també durant els anys quaranta com Terenci Moix, Pere Gimferrer, Jaume Fuster, Jordi Teixidor i els nascuts durant els cinquanta com Quim Monzó o Lluís-Anton Baulenas, encara que no visquessin la tristor de la postguerra amb tanta intensitat. Per altra banda, malgrat que en els setanta el cinema de Hollywood deixa de ser la principal font de diversió infantil i juvenil, ha continuat tenint molta influència posteriorment:

Aún hoy, largamente superada en los Estados Unidos la época de los grandes estudios, y después de casi dos décadas de activa promoción política y financiera del cine nacional y europeo, las producciones norteamericanas siguen llenando el 80% de las carteleras españolas, y España es el quinto mercado mundial de películas *made in Hollywood* (Kinder 12). No es extraño, pues, que el cine norteamericano ocupe un lugar central en el cúmulo de experiencias, inquietudes y hasta obsesiones cinematográficas que se plasman en tantas novelas españolas contemporáneas. (Marín 2000, 225)

És natural, per tant, que sigui del cinema d'on provenen la majoria de les referències que trobem en les pàgines següents, tot i que també el rock hi ocupa un bon lloc gràcies a la novel·la *L'udol del griso* de Monzó i a la de Vicenç Pagès, *Els jugadors de Whist*, entre d'altres obres que no han estat incloses perquè no proporcionen una imatge del país tan clara. El còmic és el producte cultural que apareix menys en aquestes pàgines, malgrat la seva enorme popularitat, però se'n fa referència a partir del *Tartan dels micos contra l'estreta de l'Ensanche*, de Moix. No és un gènere exclusiu dels EUA, però a partir dels anys quaranta el còmic nord-americà acaba esdevenint el còmic per excel·lència i, entre d'altres innovacions, és el que inaugura l'aparició del text en les bafarades en lloc de sota la il·lustració. Sens dubte hi ha molts autors catalans que l'utilitzen com a inspiració: Josep Maria Benet i Jornet,

Terenci Moix, Biel Mesquida, Quim Monzó, Xavier Sarrià, Edgar Cantero, Joan Miquel Oliver, David Jou, Melcion Mateu, Víctor Mora o Andreu Martín. (Més sobre aquest tema en els articles *Splassshf: còmic i experimentació narrativa* d'Antoni Maestre Brotons (2012) i *Quan el còmic es converteix en literatura* (2003) de Sebastià Roig) però és més freqüent que se n'utilitzin els personatges i els arguments que no que generin una imatge concreta de Nord-amèrica i per tant no s'analitzen en aquesta investigació.

En definitiva, aquest capítol es centra en les obres que de manera explícita col·loquen al bell mig de la seva narració figures mítiques de la ficció ianqui, que hi juguen i hi dialoguen. Això, però, no vol dir que en la resta de textos dels següents capítols no ho facin també, sinó que, almenys a priori, el referent no serà tan clar.

Les icones del glamur clàssic

Uns dels mites nord-americans que han generat més somnis i produït les imatges més brillants de la realitat ianqui són els actors i les actrius del Hollywood clàssic dels anys quaranta i cinquanta; aquells que no suaven en fer claqué, es llevaven amb el rímel intacte i no se'ls movia la permanent ni amb la humitat ni amb els tràfecs de la vida a la selva. Les seves pel·lícules no buscaven realisme sinó que volien transportar les seves audiències a mons millors, bé per l'exotisme, bé pel grau de confort i luxe que representaven. Així doncs, la utilització que en fan els autors catalans no pretén tampoc, en absolut, ser un retrat fidel de la societat nord-americana sinó evocar una terra màgica que no va existir mai però que per sempre s'associarà al país que va crear aquests mons imaginaris.

Casos així abunden en la literatura catalana, però no s'analitzen exhaustivament perquè no en tots el referent és central o es desenvolupa prou, i d'aquesta manera s'eviten reiteracions innecessàries. Un exemple d'això seria el poemari *El falcó maltès* (1998), de Da-

vid Jou, perquè l'autor hi recull les impressions que li han produït les pel·lícules clàssiques, però sense esmentar mai els Estats Units, i passa el mateix amb el poema "Kubrick", dins del llibre *Tatnatge* (1989) de Josep Ballester. De manera similar a la novel·la *El misteri de Berlín* (1995) de Jordi Mata, tot i que es basa en el suposat segrest de Marlene Dietrich per ordre de Hitler, només hi apareix molt breument el glamur de Hollywood que envolta l'actriu. Tampoc no acaben evocant una imatge gaire clara del país les obres teatrals *Lost persons area* (2007), d'Octavi Egea, i *Oratori per a Marilyn Monroe* (1978, en vers), de Vicent Andrés Estellés, tot i que ambdues giren al voltant del suïcidi de Marilyn Monroe; la primera perquè es centra exclusivament en l'àmbit dels sentiments i en cap moment presenta una reflexió sobre la societat americana o catalana, i la segona perquè tot i que sí que insinua qüestions sobre el caràcter mític de l'actriu, no les desenvolupa. En canvi, de la novel·la de Manuel de Pedrolo *Cops de bec a Passadena* (1979)⁶ sí que se'n desprèn una imatge clara dels EUA, concretament de Califòrnia, "l'indret més agradable del món", (1979, 75) i de Hollywood; és una visió de riquesa i confort, com es veu en els exemples següents: el protagonista manté còmodament la seva dona, la seva cunyada i un hoste només amb el sou que guanya fent de tant en tant d'especialista a encendre cigarretes en pel·lícules; l'autor assenyala que la gent es canvia el cotxe cada dos anys, es compra una nevera nova contínuament (1979, 17); hi ha cambres que s'assemblen a Marilyn Monroe. Són qüestions que només s'insinuen però que mostren una imatge del lloc molt influïda pel Hollywood clàssic i la seva aura daurada. És interessant tenir en compte, doncs, que a part dels textos analitzats n'hi ha molts d'altres que d'una manera tangencial utilitzen el referent nord-americà perquè mostren la importància dels mites clàssics de la gran pantalla i també constaten que "en particular a partir del segle XX, cal afegir a la referència verbal de la literatura la referència visual de la imatge cinematogràfica, que ha afaïçonat tan poderosament la nostra sensibilitat" i que "els grans cineastes formen part dels nostres clàssics" (Jou 2000, 7).

⁶ Pedrolo té també una novel·la curta, *Mister Chase, poden sortir*, en la qual utilitza noms que semblen nord-americans però no hi ha cap menció al país ni cap mostra de vida especialment ianqui

El dia que va morir Marilyn (1969)

De totes les obres que parlen de la diva, aquesta novel·la de Terenci Moix (Barcelona, 1942-2003) és la que millor mostra quin impacte va tenir el seu mite en l'obscura Barcelona de postguerra, ja que ella, però també infinitat d'altres artistes del pop americà —i espanyol— oferien una realitat alternativa a la dels protagonistes. Tota l'obra de Moix revela una gran influència del cinema clàssic de Hollywood —encara que aquesta sigui la més emblemàtica en aquest sentit— especialment els textos dels seus records d'infància, com es veu en el primer volum de les seves memòries, *El peso de la paja* (1990). Per fer aquesta anàlisi he utilitzat l'edició revisada del 1998 (i no la primera del 1969), molt depurada en estil i llenguatge.

A *El dia que va morir Marilyn* la figura de l'actriu serveix per articular una crítica de la generació que va viure la guerra civil en contraposició a la nova fornada de joves, cosa que va causar un gran impacte entre els lectors en aquell moment de transició política cap a la democràcia. Enric Cassany, en el pròleg a l'edició revisada, ho explica dient que en aquell moment va ser rebuda:

(...) com una espècie de manifest generacional, com una crònica social que venia a fer liquidació a l'engròs de l'ordre burgès de la postguerra barcelonina, i com una confessió moral que entrava al dret, amb implacable sinceritat i amb un llenguatge cruel si convenia, en les zones prohibides o silenciades de la vida personal i col·lectiva. *El dia que va morir Marilyn* contenia els elements d'experiència i de cultura que propiciaven la complicitat amb el lector. (Cassany, 1996, v)

Per tot això va ser un dels primers grans èxits de Moix en català, però a més, a causa de la inclusió de materials cinematogràfics i de la cultura pop, avui en dia es considera una de les primeres obres postmodernes de la literatura catalana i espanyola i un clàssic actual (Fernández 2000, 334).

Com diu Cassany, *El dia que va morir Marilyn*:

Ocupa un tiempo narrativo que va del 1934 fins al 1962. Aquestes dates no són triades a l'atzar: la primera és quasi el començament d'una etapa que marcarà el fracàs de la

generació, dels grans, però amb un marge que li permet de presentar-la amb les característiques que tenia en la pre-guerra perquè el lector es faci més càrrec de l'evolució que seguirà després; la segona és la de l'any que va morir Marilyn i, amb ella, Bruno [el protagonista] va perdre l'adolescència (1969, 890).

L'obra s'estructura sobre el discurs directe de quatre protagonistes: Amàlia, dona de bandera que sobreviu la guerra i prospera en la postguerra; el seu marit, perdonavides de barri que passa a ser un senyor burgès; Bruno, el seu fill, i Jordi, l'amic d'aquest. A partir dels seus monòlegs es perfila el dibuix d'una Barcelona enfonsada i humiliada però alhora enyorada perquè és l'escenari de la infància i adolescència dels dos nois i també d'Amàlia. El lector és testimoni de l'evolució de Bruno i Jordi des de petits i segueix el seu procés de maduració fins que són capaços de prendre una decisió sobre el seu futur, en la tradició del *Bildungsroman* o novel·la de formació. D'aquesta manera els tres personatges esdevenen:

(...) els vehicles d'una reconstrucció que dissimula l'esforç arqueològic de l'autor, l'àrdua evocació amb el sol ajut de la memòria i el fràgil mecanisme del record, per arribar-nos *viscudà*. I, sobretot, filtrada pel subjecte que parla, per la seva imaginació, que absorbeix de l'entorn (del cinema, la ràdio, els tebeos, l'art o la literatura) allò que li serveix per a entendre o entendre's, per a vèncer la vida o mentir-se-la. I és precisament per aquí que la crònica de fets es fa crònica de l'imaginari col·lectiu —que és, potser, al capdavall el fet que més importa i, sens dubte, un dels grans actius de la novel·la (Cassany, 1996, viii).

Aquest imaginari col·lectiu que Moix aconsegueix evocar està format per un gran nombre d'influències provinents dels EUA, de les quals se'n destil·la una visió meravellosa, tal com explica Bruno:

Aleshores, Amèrica venia a ser el país somniat per tothom, un Eldorado d'éssers supremes, magnífics, últims titans capaços d'anar a lluitar per la llibertat en conflictes bèl·lics que, d'altra banda, no tenien res a veure amb ells. L'última terra del món que encara podia ser habitada per déus antics, en la qual encara eren possibles els miracles més impensats. (1996, 149)

Amèrica es converteix en un país de fantasia i també en un model per tenir una vida *glamourosa*, cosa que, per exemple, fa que Amèlia copii la roba i les actituds de les actrius. Concretament, Moix aconsegueix captar a la perfecció com:

(...) for young women whose identities are connected to having a desirable image of others in a patriarchal culture, female Hollywood stars played a very significant role. Feminine identity was, and still is, constructed in relation to idealised images of desirability and sexual attractiveness which few, if any, women ever feel they embody. For some young women, Hollywood stars seemed to embody a perfection of desirability which they themselves felt they could never hope to achieve. (Stacey 1994, 100)

Però a més, al llarg de tot el llibre les diferents veus narratives comparen les seves experiències amb allò que han vist al cinema i que esdevé una manera de reinterpretar el que els envolta. Per exemple, es repeteix diverses vegades que la mare de Bruno era igual que Lana Turner; per als nens Bruno i Jordi Les Planes són com la jungla de Tarzan en versió casolana; Amèlia somniava que la vida dels rics catalans era com la de les pel·lícules americanes; i la nòvia platònica del tiet Arturo, la Gene, “es deia Montserrat però s’havia rebatejat perquè era clavada a la Gene Tierney”. D’aquesta manera el vidre de color de rosa de Hollywood salva els personatges d’haver-se d’enfrontar directament amb la realitat i els permet tenir davant un referent millor que la seva pròpia vida:

La recurrencia de aspectos cinematográficos sirve para articular una búsqueda subjetiva, individual y emotiva a través de la cual el narrador establece perspectivas y negociaciones con la realidad. El recuento que Bruno hace de su infancia y adolescencia se organiza en torno a un calendario de películas, estrellas y personajes: el “año de *Bambi*” (138), “mi año de *La Cenicienta*, “el invierno antes de Marilyn” (153), “aquel día del año anterior al del cinematógrafo” (166). El resultado es un mapa de la historia del cine norteamericano tanto como de la propia vida de Bruno, para quien cada experiencia cinematográfica supone un hito en su trayectoria vital. (Marín 2000, 226)

Concretament, però, és la figura de Marilyn a la pel·lícula *Niágara* la que en l’imaginari de Moix representa la icona americana per excel·lència. La seva bellesa llampant és el catalitzador de la descoberta del desig sexual de Bruno, que diu: “era amb la visió d’aquella Marilyn, amiga i amant alhora, que jo em realitzava a les palpentes mentre esperava l’arribada de mites eròtics més complexos, i potser més perversos” (1996, 146). En canvi, pel seu amic Jordi passa a simbolitzar la presa de consciència de ser diferent perquè la troba ‘ordinària’, vulgar i no comparteix el trasbals hormonal que les seves formes voluptuoses provoquen en els seus companys. Marilyn, per tant, marca l’heterosexualitat de Bruno i l’homosexualitat de Jordi, assenyalant l’inici de la seva adolescència i descobrint-los una part de si mateixos que no coneixien:

La presencia carismática de Marilyn se convierte en un foco de deseos y obsesiones para Bruno, una fuente de maravilla y fascinación que funciona como sinécdoque del propio cine, o al menos, del cine norteamericano. Bruno encuentra en Marilyn Monroe una guía ética, estética y erótica coherente y definida frente a las crisis personales de su adolescencia y las contradicciones de su ambiente familiar, cultural e histórico. Bruno convierte a Marilyn en una alegoría del amor, el sexo, la libertad y la autenticidad frente

al puritanismo, la mezquindad y la hipocresía de su entorno burgués en la Barcelona de la posguerra. (Marín 2000, 241).

Però arriba un dia en el qual cal despertar d'aquest somni que representen Marilyn i els altres mites de Hollywood. El desengany arriba als personatges d'*El dia que va morir Marilyn* amb el pas de la infància a l'adolescència i joventut; a Amèlia, amb l'esclat de la guerra, després de la qual ja no s'interessa de la mateixa manera per les estrelles de cine i entén que: "ells ni s'havien adonat que nosaltres patíem una guerra, continuaven a l'altra banda del mar ells, a *vinelàndia*, reproduint les seves imatges estàtiques en retrats que farien accelerar el batec d'altres noietes encisades, però ja mai més el meu" (1996, 59); i a Bruno, en primer lloc per la mort de Carlitus, el seu germà, i després a causa de la mort de Marilyn, que esdevé l'emblema de la seva entrada en la maduresa i la pèrdua definitiva de les il·lusions de la infància: "Ja havia conegut moltes coses aquell any 62: la mort de Carlitus i de Marilyn m'havien confirmat en la idea que Peter Pan, entretingut més del compte al *País de nunca jamás* inabastable, ja no podria venir al meu ajut" (1996, 327).

Així, si bé les referències al cinema i la cultura de massa americana dins del llibre són una estratègia de fugida, Moix utilitza el suïcidi de Monroe per desemmascarar la hipocresia que s'amaga al darrere la vida de glamur de les estrelles. Per tant, l'ensorrament de la diva posa fi a la imatge d'Amèrica propagada per la indústria de l'espectacle durant els anys quaranta i cinquanta, trenca els somnis d'infantesa dels personatges, assenyala l'inici de la seva rebel·lió contra els seus progenitors i, finalment, coincideix amb el canvi de mentalitat de la joventut d'occident que va culminar en el Maig del 68. Per aquests motius Marilyn esdevé un símbol de doble vessant: el seu aspecte físic de rossa voluptuosa i *sex symbol* per excel·lència perpetua el tipus de dona que Hollywood crea per seduir les seves audiències, però la seva mort l'embolcalla amb un regust melancòlic que ens recorda la caiguda dels mites.

La topada amb la realitat, doncs, provoca que Bruno i Jordi prenguin consciència de la capitulació de la generació dels seus progenitors davant dels seus propis ideals, del seu conformisme ideològic i, encara pitjor, d'un cert joc brut propiciat pel règim. Els senyors

Llovet i Quadreny representen l'actitud de la burgesia barcelonina que només pensa en el profit amagant el cap sota l'ala en les qüestions polítiques, com mostra aquest monòleg:

El que val la pena de debò és poder viure tranquils i ser ben feliços, i la resta, ni que sigui important, es pot ignorar sense cap mena de manies. Mira: d'ideals tots anaven plens, els d'una banda i els de l'altra; però els ideals són una cosa i la realitat del món n'és una altra de ben diversa (...) La vam passar molt grossa, creieu-me, i jo ja no aixecaria mai més la veu per molt malcontent que arribés a estar. I sobretot no ficar-se en política, perquè la política només porta entrebancs i la gent del poble sempre hi surt perdent i, al capdavall, mai no havíem estat tan bé com ara. (1996, 180)..

Aquestes frases mostren que no és la pobresa i la manca de béns materials tan típicament associada a la postguerra el problema que tracta Moix. La Barcelona que sorgeix del contrast amb la terra de meravelles no és un retrat de misèries o, si de cas, no de misèries materials. La família Quadreny s'enriqueix gràcies al franquisme i a la renúncia als seus principis, i Bruno i Jordi gaudeixen sobradament del benestar que això proporciona a les seves llars, de manera que comencen a adonar-se que la seva única alternativa per no acabar igual de venuts que els seus progenitors és abandonar la ciutat. Aquest pla esdevé inevitable quan la família descobreix l'orientació sexual de Jordi i es desencadena la seva fúria; això els dona l'impuls definitiu per marxar i anar a buscar el seu futur lluny de la corrupció postfranquista.

Un lloc de Catalunya, però, es manté pur i es pot equiparar al somni dels Estats Units de Cinelàndia, Taüll, que amb el monestir romànic de frescs impressionants esdevé, en l'esperit artístic de Jordi, la seva pròpia Atlàntida perduda i una connexió amb un món màgic d'arrel catalana que descobreix per casualitat. No hi fa res que l'intel·lectual Belloc li expliqui que és el refugi mental dels intel·lectuals d'abans de la guerra derrotats i ara importants. Per Jordi significa descobrir una tradició artística pròpia que pot permetre-li somniar dins dels paràmetres de la seva cultura, que fins al moment ni havia sabut que existia. Per tant la novel·la estableix un joc de diferents plans: per una banda hi ha el real, que formen la ciutat de Barcelona i Sitges amb la seva burgesia hipòcrita; per l'altra hi ha l'històric, representat per Taüll i les parets medievals del nucli antic de la ciutat, que suggereixen que

encara hi ha alguna cosa que val la pena salvar de la societat catalana; i finalment hi ha la terra de meravelles que és l'Amèrica de ficció, indret màgic proporcionat per Hollywood, els tebeos, els dibuixos animats, però sobretot, representat per Marilyn.

Tartan dels micos contra l'estreta de l'ensanche (1974)

Aquest títol és el d'una obra teatral, també de Terenci Moix, que és una referència òbvia al conegudíssim mite de Tarzan. Aquest personatge va ser creat pel britànic Edgar Rice Burroughs el 1912, a partir de la novel·la *Tarzan of the Apes* (sèrie de vint-i-cinc llibres), però la figura que inspirà Moix no és tant la narrativa sinó la de les pel·lícules dels anys trenta, quaranta i cinquanta protagonitzades per Johnny Weissmuller, i també la dels còmics de Burne Hogarth (el primer còmic de Tarzan va ser obra de Hal Foster l'any 1929), tots dos productes d'origen americà. El primer dels films es féu l'any 1932 i l'últim el 1948, però tingueren tal èxit que després l'actor continuà amb diverses entregues de *Jungle Jim*, una altra versió de la història de l'home selvàtic que, amb un nom diferent, perpetuava l'èxit de la fórmula. Pel que fa a la tira còmica de Hogarth, va començar a finals dels anys quaranta i també va ser molt popular a l'Estat espanyol. En principi, doncs, la llegenda de l'home criat entre animals, lluny de la civilització i de qualitats roussonianes, té poc d'especificament americà, ja que en la sèrie original Tarzan és d'origen anglès i l'única presència dels Estats Units es manifesta en el personatge de Jane, la companya del protagonista. Però com que el mite es féu popular a partir de còmics i pel·lícules nord-americanes, sempre s'ha associat amb aquesta nació, els seus valors i la seva percepció de l'exòtic.

A Catalunya aquest mite ja va ser recollit per Salvador Espriu en la narració *Miratge a Citera*, de 1935, a partir de la imaginació adolescent de la protagonista, Carlota, una noia que estudia en un convent aristocràtic. El món del cinema és per a ella, com ja s'ha vist en Moix, una via de fugida: “Una companya externa ha portat avui una col·lecció de fotogra-

fies de cinema, d'artistes de l'altre sexe, no cal dir (...) Entre les fotografies, n'hi havia una de Tarzan. El Tarzan dels films, el Tarzan dels meus somnis?" (1952, 206) i també un desvetllament de la sexualitat:

He somniat que Emili em besava. Encara que potser no era Emili sinó Tarzan o Maria de Llodio? Aparta, aparta, Satán! Maria de Llodio aparegué més tard, al final de l'evasió tempestuosa per la jungla, i em besà castament el front i em retornà a la puresa. (1952, 205)

Els dos autors mencionen els films de Hollywood —tot i que en Esprriu el referent podria venir de la narrativa, a causa de la col·lecció de novel·les de la seva germana—, una idea que en el cas de l'obra de teatre de Moix queda reforçada per les múltiples referències a actors i situacions de pel·lícula. Així, ja a la primera didascàlia s'avisava el lector de l'aparició d'un "teló amb un enorme escut de la Metro Goldwyn Mayer (el lleó amb barretina)" (1974, 25), indicant que es presenciaria una pel·lícula però 'a la catalana', en el seu aspecte més ranci. Això assenyala el tarannà paròdic de la peça, que també s'indica al títol *Tartan dels micos contra l'estreta de l'Ensanche*:

¿Por qué Ensanche y no Eixample? Se trataba de una crítica lingüística, un juego basado en esa crítica: quienes quedaban retratados en la obra, la gente del Liceo, dice Ensanche y no Eixample. ¿Quién es esa gente? De nuevo la alta burguesía barcelonesa, deformada con intenciones grotescas, 'una gente que ha asesinado el arte y que, en fin, lo ha asesinado todo, tan segura de sí misma'. La intención última de la salvaje sátira que quería poner en escena Moix, interpretada por Enric Majó, Rosa María Sardá, Elisenda Ribas y Joan Vallés, era la de convencer al público de que la clase social dominante había conseguido su propósito: crear una civilización de tarados mentales, lo cual le venía de perlas para seguir siendo la clase dominante. (Bonilla 2012, 363-364)

És, en definitiva, una ridiculització del que ell anomena "cultura del mel i mató" i que defineix en el seu article homònim, que va escriure a Serra d'Or (1969), on es queixa que la cultura catalana estigui estancada en el passat, en l'època d'abans de la guerra, i no accepti les tendències noves, trencadores, que vénen de fora, que la podrien acostar a la gent jove.

Així, la història comença amb la presentadora d'un consultori de ràdio que llegeix la carta d'una lectora, Montserrat, el marit de la qual va marxar set anys enrere a l'Àfrica per escriure un diccionari bantú-català/català-bantú i encara no ha tornat. Montserrat explica en la seva carta que està cansada d'esperar el seu home, per la qual cosa la presentadora,

després de renyar-la, li aconsella: “Ya que me ha salido tan moderna, haga como las heroínas de la películas americanas y, si sus medios lo permiten, organice un safari y corra en busca de su capitán” (1974, 20). A l’escena següent hi ha Montserrat, al mig de la selva, acompanyada d’un notari amic de la família, Ventura, intentant emular la Lana Turner de *King’s Solomon’s Mines* (1950). L’element paròdic rau en el fet que ella no s’assembla en res a les heroïnes d’aquestes pel·lícules, sinó que és una noia reprimida de la burgesia catalana, que el seu acompanyant —Ventura— no és Stewart Granger sinó que reuneix tots els elements estereotipats del català garrepa i poruc, i que tampoc la selva està a l’altura de les seves expectatives, com confessa a les dones de l’audiència:

Oi que en la vostra solitud de cada nit, doloroses de delits romantiquívols, heu somniat que éreu dins d’una tenda de campanya, en plena nit de la selva, esporuguides pels grunys de les feres i el tam-tam dels negres —que no paren senyor! Que no paren!- ... i que, aleshores, el Clark Gable, borratxo, sense afaitar i en samarreta —el bacó!- entrava a la tenda de manera violenta i us agafava pels cabells (llançant tot el cap enrere com les vampiresses convencionals)... —vosaltres així, esveradíssimes- i us llençava tota la bafarada a la boca ... “No finjas más conmigo muñeca, que te tengo calada” —Oi que ho somniàveu i us feia tilingüin... I potser tolón-tolón i tot- la possible esllavissada? Sí? Doncs no us ho recomano. Però gens, eh, gens. Això és espantós. (1974, 28)

Aquesta fantasia eròtica i la referència a Clark Gable, que recorda una escena de *Mogambo* (1953) en la qual aquest galant, suposadament begut, entra a la tenda de Grace Kelly amb intencions deshonestes, és només una de les moltes que mostren la inspiració nord-americana de les situacions que construeix Moix. D’altres són, per exemple, el moment en el qual “Montserrat, molt ridícula, es col·loca en un mòbil que figura un llac en el qual farà tots els gestos d’un número aquàtic de l’Esther Williams” (1974, 41); o quan Tartan i la protagonista “S’abracen a la Harlow/Gable, l’esquena d’ella contra el pit del mascle” (1974, 93); també l’instant en el qual, explicant les seves pors i esperances de la nit de noces, la noia afirma: “Sí, sí, germanes: el nostre idil·li ja no era com el de Tyrone Power i la Loretta Young a *Suez*. La nit de noces, jo no davallaria escalinates de marbre vestida amb mirinyac de color rosa” (1974, 69); o per exemple, el moment que Montserrat, queixant-se de la gasiveria de Ventura, exclama:

Oh, això és l'amor que em porta? Això és la passió? Ai, senyora Pebrots, ai Luisa Maria Linares... M'heu enganyat, m'heu enganyat! Ai las, somnis fadrins, antany nodrits amb tanta fe. Ai imatges llampants del cinema americà, coratjoses lliçons de la Greer Garson i la Sección femenina... (1974, 52)

Aquestes referències —a part de la menció a una autora de novel·la rosa de consum que ratifica l'estultícia cultural burgesa alhora que és un detall costumista— mostren que si bé els personatges es troben a la jungla, aquesta no és africana sinó nord-americana i que, com explicava Moix a *El dia que va morir Marilyn*, en aquest país de les meravelles que són els EUA hi caben selves, castells medievals i tota la Grècia i la Roma antigues.

El que cal remarcar és que en tot moment (com a *El dia que va morir Marilyn*) el món cinematogràfic dels EUA és l'ideal respecte al qual els personatges catalans mesuren la realitat. El contrast entre Montserrat, Ventura, Tartan i els personatges de les pel·lícules, fa que els protagonistes catalans apareguin extremament ridículs i fora de lloc. De la comparació se'n desprèn una crítica ferotge a la burgesia, que apareix antiquada i defensora d'una catalanitat que fa pudor de naftalina, és a dir, la cultura del mel i mató a la qual ens hem referit més amunt. Per això, a la meitat de l'obra, Montserrat es realitza com a dona quan s'allibera dels tabús i prejudicis que li ha inculcat la seva educació i classe social i manté relacions sexuals amb Tartan. És una mena de reelaboració del mite de la Bella i la Bèstia que, en lloc d'arribar a la conclusió que la bellesa està en l'interior conclou que la felicitat rau en la satisfacció dels instints. Però, malgrat la felicitat aconseguida, els seus anhels petit-burgesos fan que vulgui tornar a Barcelona, tot i que l'espectador de seguida sospita que aquesta decisió no pot ser bona, com suggereix el film de Weissmuller *Tarzan's New York Adventure* (1942) i els problemes que té el protagonista per adaptar-se a la ciutat; però Montserrat ho vol tenir tot, les comoditats de la civilització i l'amor selvàtic. Així doncs, els amants salpen cap a terres catalanes en un creuer de somni i arribats a la ciutat comtal celebren una lluna de mel tòrrida al pis de l'exemple de Montserrat, que deixa tota la casa impregnada d'efluvis animals. Passat un mes i mig, però, la pressió social, sota la forma de la cunyada, es fa present i convenç Montserrat de civilitzar Tartan. Totes dues rebategen l'home-fera amb el nom de

Jordi, com el difunt marit d'ella (un cop arribada a la selva Montserrat obté proves de la seva mort), i el converteixen en un burgès ideal. Per això ell acaba cantant: “jo vull ser un panxa contenta,/ no faré el meu famós bram,/ si de cas algun diumenge,/ quan estigui en el Nou camp/ Seré lliure com vosaltres,/ Davant del televisor/ Podré triar el canal U/ O bé escollir el canal Dos” (1974, 114). D'aquesta manera, però sense voler-ho, la protagonista l'ensenya a reproduir els comportaments i actituds que tenia el seu espòs i que la tenien insatisfeta, i així cau en la seva pròpia trampa. Aquesta situació queda il·lustrada a les acotacions finals:

Una gran taula a la punta de la qual hi ha Montserrat, prenyada i menjant un plàtan. Tot en ella indica submissió i derrota. Hom diria la premonició d'un capvespre invariablement quotidià (...) Al fons, obscurit i desert, el gran llit en forma de cor, probablement en desús. (1974, 117)

Amb aquesta obra, doncs, l'autor mostra una vegada més que per ell les pel·lícules americanes signifiquen aventura, passió i fantasia mentre que el model de vida burgès català s'associa amb la repressió, la monotonia i la hipocresia. Tartan s'acaba convertint en un senyor de l'exemple i Marilyn es suïcida mostrant-nos que les il·lusions són efímeres i que és molt més bonic el món imaginat o percebut a través d'algun vel mistificador.

Dietari (1979-1980)

Un altre autor que utilitza les icones de la cultura popular americana, però sobretot del cinema, com a punt de partida creatiu és Pere Gimferrer (1945), que es va començar a conèixer a partir de la coneguda antologia de Josep Maria Castellet (*Nueve novísimos poetas españoles*, 1970) i que alguns consideren que pertany a:

(...) esa primera generación de 'poetas novísimos', que han nacido después de la guerra civil y que viven los años del despegue de la industria editorial de Barcelona, de la Ley Fraga de Prensa e Imprenta y de la televisión. Son esos años en los que los jóvenes, universitarios o no, buscan modos de vida y de creación artística diferentes, más libres, más revolucionarios en todos los aspectos. (Barella, 2000,14)

Aquest grup compartia referents de l'art i la literatura però també del cinema, que els ser-

vien de guies estètiques a partir de les quals crear, i és que “*Pere Gimferrer habla del cine como un instrumento de supervivencia para el público de la posguerra española. Según Gimferrer, ‘el dilema era: o bien la vida diaria o bien . . . el cine de los sábados’*” (Marín: 2000, 226). Concretament, el setè art li interessa perquè és el gènere artístic que suggereix de manera més poderosa la il·lusió de realitat i se sent fascinat per la confusió que això provoca en l’espectador però també, com explica Pelfort, perquè utilitza les tècniques cinematogràfiques “com a manera d’ordenar, de narrar” (1989, 110) i això li “permet de relacionar-se amb d’altres mites per tal de crear un present continu, ininterromput” (1989, 115). A més teoritza que l’experiència viscuda no pot arribar al poema sense que abans no hagi passat pel sedàs de l’experiència estètica, experiència que pot ser literària, però també cinematogràfica, cosa que vol dir que la gran pantalla li serveix d’inspiració per a la seva pròpia escriptura (Barella 2000, 62). Així, Gimferrer ha confessat que en els seus inicis com a escriptor “*aunque leía mucho, lo que mayormente me interesaba entonces era el cine, y escribía estos poemas como un tráfugo o intruso en la literatura sin especial designio de publicarlos*” (1979, 12-13) o que “*Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y ésta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega a al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí*” (Castellet 1970, 155-158). I és que per a ell l’art és més real que la realitat:

(...) a partir de la poética del instante funde todas las artes: literatura, pintura, cine. El instante es la unidad básica que las liga (...). Esta poética explicita una concepción total del arte, sin fisuras ni fronteras, como un devenir continuo que está en la base del universo que Gimferrer concibe en su obra, la realidad personal y poética que nos propone. (Esteve Guillén 2013, 146)

L’interès pel setè art i la seva relació amb l’escriptura també les va fer evident en el seu volum *Cine y Literatura*, tot i que parla més de la novel·la i els films que narren una història que de la poesia o la prosa poètica, els seus gèneres literaris. Ara bé, hi fa algunes afirmacions que es poden aplicar a la lectura de la seva obra, com per exemple que “*exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la verdad visual*” (1999, 55).

On sí que mostra clarament la relació entre el vers i el cinema, tot i que en llengua castellana, és en el seu volum *La muerte en Beverly Hills*. En aquest poema llarg Gimferrer vol

traslladar el lector a un espai de somni a partir del seu imaginari fílmic, evocació de Hollywood: “Bésame entre la niebla, mi amor. Se ha puesto fría la noche en unas horas. Es un claro de luna borroso y húmedo como una antigua película de amor y espionaje” (2000, 187). En aquest poemari les imatges es succeeixen ràpidament com en una pel·lícula i a partir d’elles es produeix un collage del qual sorgeixen temes com l’amor, la mort, la passió, però també la soledat i la incommuniació (Barella 2000, 64). La imatge que dibuixa dels EUA sembla extreta de les pel·lícules clàssiques dels anys quaranta i cinquanta; un lloc perillós, decadent, excitant i luxós amb noies rosses i cigarretes també rosses:

Con seco frenazo se ha detenido un coche fundido en luz y resplandor de plata./
¡Sonrisas de Jean Harlow!. El bungalow al alba y el mar centelleante./Música por toda
la olvidada estación del deseo. Palmeras, giratoria luminosidad de la plaza encendiéndose/
Sólo para estos ojos tras un cristal ahumado. (Gimferrer, 2000, 188)

Com explica Josep Manuel Esteve i Borràs, “cal observar com el subjecte poètic, present als versos de Gimferrer, arriba a ser arrossegat per la mòrbida seducció de la mort, la qual és en si un fet consagrat entre nosaltres, pel gènere policíac i el cine negre” (1990, 133), una temàtica que en la seva producció en català té continuïtat a *Els miralls*, on es poden llegir versos sobre criminals que “sota els fanals es besen i moren a punta de navalla amb *claque*” (1990, 102).

Però on la seva aproximació al setè art es fa més evident és en el primer i segon volum del seu *Dietari*, d’una manera força diferent del que s’ha vist fins ara. La iniciativa de crear aquesta sèrie de proses va sorgir de Llorenç Gomis, el llavors director d’*El Correo Catalán*, que el 1979 li va encarregar d’escriure una secció sota el nom de «Correu Català», que fos alhora literatura i periodisme. Gimferrer va acceptar però va canviar el nom de la columna pel de “dietari”, entroncant d’aquesta manera amb la tradició catalana d’obres com els *Fulls de dietari* de Carles Soldevila o el *Glossari* de Xènius; a més a més:

(...) el Dietari participa de otra tradición más sólida, la que tiene el Cuaderno gris, de Josep Pla, como modelo y referencia del género. Entendemos que no es gratuito ni casual que Gimferrer modifique la propuesta de Llorenç Gomis para bautizar la sección con el nombre de dietario, como tampoco lo es que, estratégicamente situada como colofón a esta obra, presente un texto dedicado a Josep Pla: «Possible imatge de Josep Pla», en el que es el propio Pla quien da nombre a sus textos: «Vostè escriu un dietari» [...] L’autor del Cuaderno gris,

L'autor del Dietari, de l'únic Dietari amb lletres capitals, m'ha dit que jo, precisament jo, escric un dietari» (1996, 323). (Esteve 2013, 141)

Però per entendre aquesta proposta creativa de Gimferrer també s'ha de tenir en compte que considera el regne de l'art i la literatura com una realitat i, a la inversa, la realitat com una manera de retornar a la literatura (Esteve 2013, 141); per aquest motiu “Les imatges d'aquesta obra tenen uns canons propis i trenquen l'espai i temps contínuament amb la llibertat del cinema. Els mots de Rimbaud, ‘Escriure ens fa vidents’, semblen fets per interpretar l'expressió gimferreriana” (Esteve 2013, 101). Així, l'evocació de personatges del cinema americà el porten a pensaments que van més enllà de la figura que els ha inspirat però de la qual, tanmateix, no s'acaben de desprendre. A partir d'ells realitza petites reflexions provocades per algun incident del dia que fa transcendir a un nivell d'abstracció superior. Per exemple, a propòsit de Buffalo Bill, parla sobre “els herois moderns” que, “quan tornen (a casa) deixen de ser herois, perquè l'època que els feia herois ha canviat” (Gimferrer 1995, v.2-3, 14). Per altra banda, la mort de Hitchcock —que tot i que era anglès va aconseguir algunes de les seves obres més brillants a la indústria americana— el du a fer associacions entre la personalitat dels famosos i el moment en què van desaparèixer; i a partir de “la mort —silenciosa, sobtada, nocturna— de Marilyn Monroe, en la tòrrida soledat d'un mes d'agost, temps de vacances” considera que “potser li donava la mínima compensació moral a què tenia dret: morir quan no ens ho esperàvem, ella que va ser el fetitxe de tothom” (1995, v.2-3, 21). Així mateix, la comparació entre les maneres de ballar de Fred Astair i Gene Kelly el fa rumiar sobre les diferències entre dos tipus d'art: el de tècnica perfecta i el que té ‘esperit’. Gimferrer considera que l'art de Kelly, no tan refinat i inventiu com el d'Astair, “pot arribar a estones, més endins: als junts de l'ànima” (1995, v.2-3, 276) perquè aquest ballarí té capacitat de transmetre meravella, sorpresa i entusiasme a partir de les coses més quotidianes, com els bassals de pluja.

Però al marge de les disquisicions que cada personatge suscita, plana per damunt d'ells una reflexió general sobre la seva condició d'imatge mítica. Per exemple, a partir de Buffalo Bill es pregunta com un verdader home de l'oest acaba esdevenint l'actor de si ma-

teix: “Buffalo Bill, ara, va disfressat de Buffalo Bill” (1995, v.2-3, 14). I la resposta a això és que el mercat atorga a les icones qualitats estàtiques i estereotipades per serialitzar-les, objectualitzar-les i vendre-les (pensem sinó en la Marilyn de Warhol). Per això, parlant de Frank Sinatra diu: “la cara és una efígie, un fetitxe: l’estilització, el doble, l’eco de la cara, de la mateixa manera que la veu sembla l’eco de la veu (...) és un objecte de culte, no pas de crítica” (1995, v.2-3, 69). Aquesta condició de fetitxes, més enllà dels judicis, la fa extensiva a tots els personatges famosos dels quals parla, des de Mae West a Marilyn. Però així i tot aquestes estrelles, convertides en un perfil esquemàtic d’elles mateixes, es reivindiquen a partir de l’art i la bellesa que vehiculen. Per aquest motiu, també a propòsit de Sinatra, afirma: “la veu encara canta, i ha esdevingut una cosa ben nostra. Ara, purificat fins i tot de si mateix, sentim només Frank Sinatra, la veu” (1995, v.2-3, 69). Així doncs, les estrelles aconsegueixen redimir-se de la seva condició patètica a partir de la seva qualitat artística.

Gimferrer tracta sobre aquestes icones en general però sense mencionar mai el país del qual provenen ni fer cap referència a la societat nord-americana. Per això, tot i utilitzar-les, només es serveix pròpiament d’una imatge dels EUA en dues ocasions. En ambdós casos es tracta del paisatge del *western*. El primer sorgeix a propòsit de la pel·lícula *La reina de Montana*:

(...) recordo uns grans cels blaus, sereníssims, amb núvols blancs i quiets; recordo el bestiar que aixeca una polseguera assedegada sota el sol violent; recordo un carro amb municions, i els penyals que bateguen amb claror d’existència mineral, i el riu tan clar; recordo els rituals parsimoniosos de les tribus indígenes. (1995, v.2-3, 112)

I el segon amb motiu del capítol sobre Buffalo Bill: “Hi ha un record de planures verdes. No senti el dringar de les travesses de la via fèrria? Fa quatre dies, només els cavalls coneixien els camins de la mar d’herba; amb es narius dilatats flairaven el gran vent sec i pur de la plana” (1995, v.2-3, 14). En aquests casos tampoc no fa cap menció del país, només de l’espai mític de l’oest, i per tant no en construeix pròpiament cap imatge. Es fa evident que per ell el cinema, com ho va ser per moltes persones de la seva època, és un espai d’emoció i transgressió que traspasa fronteres i que no prové ben bé d’enlloc. Construeix, doncs,

una “no imatge” dels EUA en la qual la imatge que projecten és en realitat de tots, ja que integra tan bé els productes de la cultura popular nord-americana que en mostra l’omnipresència. Per altra banda, Gimferrer fa palès que aquestes estrelles de Hollywood, vehicula-dores d’un discurs cultural suposadament poc profund, poden inspirar una reflexió que va més enllà d’elles mateixes i que permet articular un discurs que recorda el pop art d’Andy Warhol, en el qual la reelaboració artística eleva els materials que el componen.

Trist, com quan la lluna no hi és (1996)

Aquesta obra teatral de Lluís-Anton Baulenas ens fa tornar al mite de Marilyn Mon-roe i mostra que en els anys noranta continuava essent un referent tant poderós com a fi-nals dels seixanta. Baulenas, a més de fabricar la imatge de Nord-amèrica a partir del món de l’actriu, també la genera a partir del seu interès —en els seus inicis com a escriptor— pel *Dirty Realism*, com mostra, per exemple, la dedicatòria a Bukowsky en un dels seus relats de *Qui al cel escup* (1987). Malgrat tot, ell mateix reconeix que els seus pressupòsits estètics dife-reixen molt dels d’aquest corrent ja que la matèria primera dels seus escrits no és autobio-gràfica sinó que li interessa més “imaginar situacions noves i situar els personatges en cir-cumstàncies extremes” (*Itineraris de lectura*, 1999).

A *Trist com quan la lluna no hi és* Baulenas crea una versió espanyola de Marilyn Mon-roe en la seva protagonista, Varda d’Abril, la qual, en lloc de tenir una aventura amb el pre-sident Kennedy és l’amant del president d’una companyia molt poderosa de l’Espanya franquista. Quan l’empresari es cansa de la relació ella amenaça de fer un escàndol i ell li envia un sicari per matar-la. És llavors que Varda s’amaga en un cabaret tronat del barri-xino, on un transvestit, Sterling Ramírez, fa una actuació imitant-la i es fan amics. A partir d’aquesta trama es produeix un joc de miralls, reflexos i contrastos entre el mite original i les seves còpies i una “reflexió sobre els misteris de la identitat personal i les seves zones

de penombra” (Corbella 1997, VI). Per altra banda, la història també rememora l’assassinat de Carmen Broto, famosa cortesana de l’època, gallega però establerta a Barcelona, que va tenir relacions amb empresaris i polítics molt poderosos i que va morir a les mans d’un lladre amic seu. És a partir d’aquest tipus d’ambientació de baixos fons i corrupció que l’obra vol fer un retrat de les misèries de la postguerra i del món del cabaret. Però aquest retrat sembla que no va acabar de convèncer ja que arran de l’estrena de la peça l’abril del 2000 al Tantarantana, dirigida per Xavier Sagristà, Joan-Anton Benach va dir que resultava “un texto retorcido, aburrido e inconsistente” (2000, 59) i va afegir que:

Están muy bien las analogías y es entrañable el homenaje que Baulenas dedica al gran mito de Hollywood, tan entrometido en las intimidades de la Casa Blanca. Pretender el pequeño retrato de una época con campechanería y los ‘lapsus’ históricos que hay en la pieza de Baulenas es condenarla a la inconsistencia del papel mojado. (2000, 59)

En qualsevol cas la imatge dels Estats Units que ofereix la peça sorgeix a partir del fet que Varda sembla ser una còpia espanyola de les actrius de Hollywood, com indica aquesta descripció en off que se sent per una suposada ràdio: “la reina del NODO, l’emperadriu de les revistes i els diaris, tema obsessiu de les emissores radiofòniques, presència obligada en els quatre receptors de televisió que hi ha” (Baulenas 1995,53), “tan sensual (...) que manté a ratlla la insolència bellugadissa de la Monroe i els ulls i les daixonses de la Loren i la Lollobrigida” (1995,54). Però el record de la Nord-amèrica del cinema sorgeix igualment a partir d’alguns escenaris que suggereixen el glamur de les pel·lícules dels anys cinquanta i també, és clar, d’elements de la biografia de Marilyn divulgats per la premsa i que han passat a formar part del mite: “Sobre el llit de llençols de seda, un telèfon blanc i un got amb restes de líquid. Al costat una tauleta de nit de marbre malva, amb un magnetòfon de petit format, un flascó de perfum Chanel nº 5, un tub de barbitúrics i una ampolla de whisky” (Baulenas 1995,55). Ara bé, Baulenas va voler deixar molt clara la diferència entre situar l’obra a la Barcelona de postguerra o als Estats Units:

En principi, el personatge de *Trist com quan la lluna no hi és* era un Alter Ego de Marilyn Monroe; de fet l’obra es va dir durant un temps *Òbit de rossa* tot i que abans havia

dut un altre títol. Després vaig pensar que era millor no basar-me directament amb la Monroe però sí aprofitar la seva història. A més, em va agradar situar l'acció a Barcelona sota el règim de Franco. Pensava que així tot plegat agafava un aire cutre i maldestre molt interessant. El policia mateix no hauria estat així si l'obra hagués estat situada als EUA, per exemple, i ell treballés per la CIA (Moliner 1995, 14).

O sigui que renuncia a utilitzar el personatge real de la diva perquè el context americà li sembla massa brillant i el que ell vol reflectir és l'ambient patètic i la tristor del context franquista; no la tragèdia de Marilyn sinó la tragicomèdia de Varda. D'aquest contrast n'emergeix una visió d'Amèrica més mitificada que mai en la qual el país propi apareix com una nació de segona categoria, pobra, trista i en decadència.

Detectius privats i *cowboys*

Dues icones del cinema i els còmics ianquis extraordinàriament populars són el detectiu privat i el *cowboy*. Aquests dos personatges masculins han fet somniar tant o més que les dives, a partir dels incentius de l'aventura i de valors suposadament masculins. A més, també han generat una reflexió crítica sobre la societat, directament relacionada amb l'observació dels baixos fons urbans, en el cas dels detectius, i amb la lluita de l'individu contra la societat en el dels *cowboys*, que ha interessat a lectors i escriptors més enllà de la seva vessant d'entreteniment.

La imatge del “vaquer” parteix del moment històric de la colonització de l'oest i es basa en la idea dels pioners d'origen europeu avançant imparablement cap al Pacífic, lluitant contra la naturalesa i els nadius, forjant el caràcter de la nova nació americana. Per això el personatge del *cowboy* acostuma a simbolitzar l'ètica i els valors tradicionals de la població blanca, anglosaxona, protestant (WASP) del país i el seu orgull nacional (Nachbar 1974, 2-4). Com que es tracta d'un mite tan intrínsecament americà no ha estat gaire cultivat en català, però tot i així les referències indirectes abunden perquè el *western* en format cinematogràfic va ser el gènere que va gaudir de més èxit de públic durant la postguerra a l'Estat

espanyol (Paz 2003, 9). Aquest és el cas, per exemple, de la novel·la de Llorenç Capellà *Jack Pistoles* (1980), en la qual el títol i alguns dels noms dels personatges (Willy, Dorelle, Jules, Peter) suggereixen l'oest americà, encara que la història s'esdevingui en un poblet clarament català. En certa mesura Jordi Casanovas fa el mateix a l'obra teatral *Una història catalana* (2011), situant l'acció en un poble de muntanya als Pirineus però deixant-t'hi entreveure traces de *western*, cosa que es va reforçar a la posada en escena en el Teatre Nacional. Per tant, l'imaginari *comboy* és molt més present en la literatura catalana del que podria semblar a primer cop d'ull.

El detectiu privat i la literatura i el cinema negres han estat, doncs, la segona font d'imatges de Nord-amèrica més popular. Aquest subgènere d'origen americà, sorgit de la narrativa de detectius privats britànica, no es va començar consolidar amb força a Catalunya fins els anys setanta, amb la transició democràtica (Piquer i Martín 2006, 28), ja que “a casa nostra, després de la guerra, alguns escriptors «amb vocació de servei» es plantegen la creació de novel·les de lladres i serenos en català” (Fontcuberta 2007, 50). Des de llavors ha estat molt més explotat en literatura que el *western*, però no per vehicular necessàriament imatges dels EUA sinó per crear el detectiu nacional propi. Així, per exemple, les primeres novel·les policiaques en català de Rafael Tasis —*La Bíblia valenciana* (1955), *És hora de plugar* (1956) i *Un crim al Paralelo* (1960)— tot i que recreen l'estructura americana, ho fan adaptant-la totalment als escenaris barcelonins i construint un investigador del país. Passa el mateix amb les novel·les detectivesques de Manuel de Pedrolo, l'altre autor català “clàssic” que s'ha ocupat del gènere, que també beuen de la literatura nord-americana però per construir escenaris i personatges catalans. Per altra banda, la col·lecció que edicions 62 va treure el 1963, “La cua de palla”, dirigida pel mateix Pedrolo, va fer molt per divulgar les obres mestres del gènere però també per promocionar les de producció pròpia —Jordi Canal i Àlex Marín expliquen detalladament la importància d'aquesta col·lecció en la seva monografia homònima— i algunes de les novel·les que es comenten a continuació (*El jaqué de la demo-*

cràcia i *Tarda sessió contínua*) hi pertanyen (Fontcuberta 2007, 54). Malgrat tot, el referent ianquí directe no és mai gaire lluny, com ho mostra la novel·la *Un negre amb un saxo* (1988) de Ferran Torrent, on es limita gairebé al títol i a la presència de l'individu al qual al·ludeix, Sam, tocant música de jazz com a teló de fons en moments clau de la història (1987, 38). I podem dir el mateix del conte de Perucho, *Amb la tècnica de Lovecraft* (1956), perquè tot i que pertany a la categoria del fantàstic el protagonista adopta totes les característiques del típic detectiu privat que beu whisky, fuma i es passeja per locals de nit on l'esperen rosses perilloses (Perucho 2003, 181).

L'èxit dels detectius i els *combos* rau en part en el fet que canalitzen una imatge de valentia i vida al límit molt representativa dels somnis d'una època, la infància dels autors, i uns models masculins atractius que van captivar els nens de la postguerra i encara captiven les audiències d'avui; per això troben un lloc força significatiu en les obres catalanes. Representen uns models de puresa ètica i moral, juntament amb una independència d'esperit insubornable, que els fan ser solitaris i alhora profundament lliures, un model molt atractiu amb el quals veurem que més d'un autor s'ha volgut identificar.

Traduït de l'americà (1959) i *El jaqué de la democràcia* (1972)

La primera d'aquestes dues novel·les de Maria Aurèlia Capmany va ser escrita en plena postguerra però es va reeditar amb ampliacions el 1980, amb el nom *Vés-te'n ianquí!*, traducció de la famosa consigna “yankees go home”. El seu primer títol, *Traduït de l'americà*, és més interessant perquè “suggereix la deliberada voluntat de l'autora de traduir a la seva llengua, de transposar a la literatura feta en el seu país un model cultural estranger” (Giovannini 2002, 58), de manera que el lector pot intuir que no es tracta només d'una traducció idiomàtica sinó de gènere literari. Aquí hem utilitzat la reedició, però cal dir que no hem observat canvis rellevants entre l'una i l'altra, almenys en l'àmbit que interessa a aquesta investigació. El seu argument gira al voltant d'un detectiu privat dels Estats Units que arriba

a una ciutat albanesa buscant un compatriota seu, un noi ric del qual els seus pares han perdut la pista. Malgrat que succeeixi als Balcans, l'ambient enrarit de la ciutat vol recordar la Barcelona de postguerra, amb la intenció que, des de la mirada estrangera del protagonista, s'ofereixi una visió crítica objectiva de la societat repressiva davant la qual es troba, i que allora s'insinuï una crítica de la societat catalana. Per altra banda, aquest personatge compleix tots els requisits del detectiu de la literatura negra nord-americana per la seva afició al whisky, la tria equivocada de dones i la seva aurèola de fracàs similar a les que envolten els personatges de Chandler o Hammet:

(...) jo m'havia fet altres il·lusions sobre aquesta feina, il·lusions tretes de la meua debilitat per la literatura. Però amb aquests cinc anys he tingut temps de perdre-les totes. Per això, malgrat el desagradable cinisme amb què Mason m'oferia que m'anés a trencar el coll, no podia menys de pensar-hi amb cara animada. (1959, 15)

Ara bé, tot i que juga amb el gènere, aquesta obra pràcticament no crea una imatge dels Estats Units ja que gairebé no s'hi refereix. En canvi, sí que ho fa l'altra novel·la de Capmany, *El jaqué de la democràcia* (1972), en la qual surt també un detectiu que s'enfronta a la manera de fer d'un país corrupte. La novel·la parteix d'un subterfugi formal segons el qual un estudiant de doctorat de Yale, Gregory Kenneth, proporciona a l'autora els misteriosos papers de l'escriptor desaparegut Dennyson Heath, àlies Di Eix, perquè els transformi en una novel·la. D'aquesta manera el text que el lector té a les mans explica per una banda la relació de Capmany amb el noi americà, mentre que per l'altra reproduïx els fulls solts de Di Eix, i finalment mostra la reconstrucció que en fa el personatge de Capmany. Amb aquesta operació l'autora vol transcendir el realisme objectiu que havia assajat en l'anterior novel·la i dur a terme un experiment el resultat del qual seria mostrar "el triomf definitiu de la intuïció creativa per damunt de l'esterilitat de la crítica literària" (Graells 1993, v.3, XIII), que és un dels temes de la novel·la.

La trama detectivesca sorgeix a partir de la història de Di Eix, que comença a finals dels anys deu, gairebé els vint, a la capital del país de Balcàvia, Selona, dominada per un estat anomenat Imperi. El seu protagonista és Malakias RYTE, el típic detectiu privat, bregat

i consumit, que en aquest cas no beu whisky sinó l'aiguardent del país i té costums particulars pel que fa al tabac: “- No fumo- va dir Mal-. Mastego tabac./-Carail/ L'admiració retornava a la cara tensa d'aquell home la recent expressió de l'infància./ -A Amèrica tothom mastega tabac?/ -No pas tothom/ -M'agradaria tant anar a Amèrica.” (1972, 117). La seva condició de ianqui, com demostra el diàleg, li confereix un prestigi especial de en un país on les condicions de vida són molt dures i també el fet de provenir d'Amèrica, que una vegada més és vista com una terra de les meravelles. És a través d'ell, per tant, que Cap-many parla de la corrupció que amaga la ciutat de Selona i això li permet criticar en clau la capital catalana (Bar-Celona). Precisament la coincidència entre la ciutat comtal i la imaginària és el que Greg intenta demostrar “científicament” en la seva tesi doctoral, a partir de descripcions que en troba en el llibre:

No era una ciutat gran, tindria a tot estirar uns 50.000 habitants. Era una ciutat estesa al llarg de la platja, amb un port i un passeig marítim que feia ziga-zagues, amb carrers i passeigs d'arbres perpendiculars a la platja, que s'omplien d'aigua i de fang quan queien quatre gotes. A la banda nord, la Sitja s'havia adherit ja a la ciutat i estenia els tentacles de les fàbriques fumejants. Dins de la ciutat hi havia una altra ciutat encimbellada pel serrat i entre els boscos d'uns turons escapçats vivia la seva pròpia vida, luxosa, feliç, molt a l'anglesa. (...) Alguns, no gaires, amos de la ciutat ocupaven encara els vells casalots de la ciutat baixa, orgullosos del luxe antic, del domini antic, arran de la misèria dels petits carrers humits, amb la gent treballadors estibada a les cambres sense llum (1972, 70).

Però és sobretot en l'aspecte polític que les dues metròpolis s'assemblen, ja que Selona travessa un període difícil que Guillem-Jordi Graells identifica amb el moment de la “radicalització de la lluita entre obrers sindicalistes i pistolers al servei de la patronal, en l'època entre la Primera guerra mundial i la Dictadura de Primo de Rivera”, a Barcelona, i més específicament amb el període entre “els anys 1919-1920, amb la vaga de la Canadenca i l'assassinat de Layret” (Graells 1993, v.3, XIII). Però, alhora, com que el país fictici és víctima d'un govern dictatorial també evoca el franquisme i admet una lectura de *roman à clef* a partir de la qual es poden identificar personatges com Francesc Cambó amb el polític nacionalista burgès Camil Orlandís, o Josep Maria Castellet amb el crític Joe Littlemanor. Finalment, el rerefons polític i social acaba prenent tanta importància que l'anècdota poli-

ca es desdibuixa, la història perd atractiu i l'autora sembla desistir de la intenció de voler comunicar amb un públic ampli.

En aquest context la imatge dels Estats Units està vehiculada sobretot a partir de Greg, l'estudiant de doctorat de la universitat de Yale que fa la seva tesi sobre les pàgines de *Di Eix*. La seva hipòtesi de treball, com ja s'ha comentat, és que la ciutat de la qual parla aquest autor és Barcelona i d'alguna manera identifica la seva pròpia activitat de recerca per la capital catalana amb la investigació del detectiu protagonista. Per aquest motiu l'escriptora afirma:

Estic segura que Gregory Kenneth establia un paral·lel entre la vinguda de Dennyson Heath, o d'un ianqui imaginari, a les acaballes de la Guerra Gran, i la seva pròpia vinguda a la postguerra mundial. I per això tenia aquella apassionada visió de novel·lista, descobrint una ciutat nova, una ciutat en certa manera incontaminada de l'última gran matança, però en canvi podrida, profundament podrida per dins per una lluita sense quarter, desesperada amb els signes evidents, visibles en els rostres, de venjança i por. (1972, 29)

La identificació es produeix no només per l'admiració que sent per l'escriptor desconegut i per la convicció amb què parla de Barcelona, sinó també perquè, com el detectiu, es troba perdut pels carrerons d'una societat que no acaba d'entendre i ha d'enfrontar-se a l'hostilitat dels nadius. En el seu cas les suspicàcies dels autòctons no es produeixen perquè ell faci preguntes incòmodes que puguin destapar escàndols, sinó per la seva nacionalitat. Per això la narradora diu: "Jo explicava als meus amics les heroïcitats de G.K. per atreure-li simpaties. Però els meus amics no el podien veure i per més que els contés aquestes anècdotes demostratives de la integritat moral del meu ianqui no n'obtenia ni una mica de benevolència" (1972, 17). I més tard torna a comentar: "m'afalagava que em vingués a trobar per passejar per París sense preocupacions de cap mena, però per altra banda m'ensumava que si l'estiu del 48 la seva companyia havia estat mal vista pels meus amics, l'hivern del 52 era encara molt menys propici". Aquesta malfiança dels companys de la protagonista, catalans d'esquerres, envers Greg, es deu a la mala fama que els Estats Units tenien en aquella època; per una banda pel fet que el 1947 el govern de Truman havia donat suport a Franco,

legitimant així el règim i tirant per terra les expectatives dels que esperaven la seva fi després de la Segona guerra mundial, i per l'altra perquè els EUA s'identificaven amb el sistema capitalista en contra del qual estaven els intel·lectuals de tendències comunistes: "No cal dir que en Ton, com tots els meus amics d'aquell temps, era un apassionat admirador de Stalin i un furios enemic de la poderosa Amèrica" (1972, 18). Tanmateix aquesta visió contrasta amb la integritat de Greg, que lluita de manera desinteressada pel país que el rebutja; per això el jo narratiu sent remordiments:

Quan penso en els esforços que vam fer tots per fer la vida impossible a aquell home que passava un pam al més alt de tots, que feia *cram!* amb una perfecció irritant, que dormia al ras sense flassada, que no tenia mai gana, que trobava tot el menjar igualment bo, que no bevia, que no fumava, que sempre estava disposat a donar corda a la gramola portàtil, que feia ressonar la tendresa de tota la música que admiràvem que ens venia de la seva terra que detestàvem: Wess Montgomery, Miles Davies, Mahalia Jakson, sento una estranya tendresa per allò que érem nosaltres, uns dagos, uns meteques, uns llatins potser hauria dit ell, més fi, educat a Yale, sento una estranya malencolia, com si tots plegats ens haguéssim deixat de dir coses importants. Coses que hauríem d'haver dit en lloc de repetir llocs comuns de la gran història que llegíem als diaris (1981; 31).

Capmany fa que Greg representi totes les qualitats que normalment s'associen a l'estereotip anglosaxó purità, que contrasta amb la manera de ser dels catalans, ni molt menys tan altruistes i desinteressats i sobretot molt més desconfiats i no tan innocents. Però tot i el seu entusiasme i l'educació rebuda en una universitat de gran prestigi, aquest noi no aconsegueix dur a terme el seu projecte d'investigació, ja que basa el seu mètode en una aproximació científica estructuralista que no pot demostrar que la ciutat de la qual es parla en les pàgines de *Di Eix és Barcelona*. D'aquesta manera Capmany critica determinades aproximacions a la literatura de moda a l'època, es burla de les actituds acadèmiques i de passada insinua que malgrat la suposada superioritat científica americana els seus recursos no són una eina eficaç per entendre l'art. Per aquest motiu Greg pateix una forta sensació de fracàs, que fa que s'allisti per anar al Vietnam, malgrat estar en contra de la violència, com si fos una mena de suïcidi. Però tot i el dramatisme d'aquesta decisió, un amic de la protagonista comenta quan se n'assabenta: "l'imperialisme ianqui sempre té una guerra o altra a mà (...) I que se'n vagi a la guerra!" (1981, 105). Aquestes paraules tan cruels, sumades a les ob-

servacions anteriors de l'autora, posen al descobert la intolerància i l'estretor de mires a les quals pot portar el seguiment cec de certes ideologies polítiques i matisen la visió negativa dels Estats Units que predominava a l'època. Ara, també s'ha de dir que la descripció de Greg com a home atractiu, bo, desinteressat i innocent no deixa de ser paternalista i d'alguna manera reflecteix l'estereotip clàssic que diu que els nord-americans no tenen sentit estètic i artístic malgrat la seva superioritat tècnica.

Dispara Flanagan! (1976)

Aquesta obra de teatre de Jordi Teixidor se situa en el món del *western* i n'explota tots els referents subvertint-los a partir de l'humor. Genera així una barreja entre mitologia americana i ideologia marxista que revela les tendències polítiques de l'autor, marcades per la lluita contra el règim, alhora que la seva infantesa influïda pel cinema. Aquest aspecte de *Dispara Flanagan* es pot veure també a *La jungla sentimental* (1975), que se situa en el món dels gàngsters, dues peces que, juntament amb *El retaule del flautista* (1968) —tot i que aquesta no es basa en el pop nord-americà—, formen una trilogia de farses d'influència brechtiana que pretenen realitzar “una anàlisi-presentació dels esquemes econòmics i polítics que configuren l'estructura i l'ordre de la societat capitalista” (Broch 1993, 123). Partint d'aquesta base ideològica, la peça vol denunciar la llei que defensa els béns dels terratinents en contra del bé de la comunitat. Per aquest motiu adopta el to de farsa i els personatges representen tipus humans a la manera del teatre èpic; de fet, recorda l'obra *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1930) de Bertolt Brecht, que també és una paròdia del *Far West* i, tot i que tenen trames molt diferents, *Mahagonny* es pot considerar precedent de la de Teixidor en tant que fa una apropiació crítica dels clixés del *western* per fer crítica social.

L'argument de *Dispara, Flanagan!* gira al voltant de vint-i-una escenes que narren la història de dues famílies de colons, els Stewart i els O'Hara, que arriben a un paratge de l'Oest i s'hi instal·len. Anys més tard els Stewart tenen un ranxo immens i els O'Hara una

mina que els dóna molts diners, i junts exploten els habitants de la ciutat que s'ha anat formant al seu voltant. Però quan el treball a les mines provoca la contaminació de l'aigua del poble es produeix un conflicte social (això recorda *Un enemic del poble* d'Ibsen o *Aigües encantades* de Puig i Ferrerter), tal com es veu en aquest diàleg entre una treballadora i el propietari de les mines:

-MARY M: Que se suspengui el rentat del mineral i que els homes construeixin una presa i un rec. -O'HARA: A costa meva? I un be! Heu sentit parlar mai de la llei del benefici màxim? Ignorants, incultes, comares! Es tracta d'una llei tant natural i immutable com el cicle de les estacions, com la llei de la gravetat o com el principi d'Arquímedes als quals està sotmesa la lliure empresa i prohibeix taxativament cap inversió que no produeixi guanys. (1976, 24)

La situació d'injustícia que mostra el diàleg provoca un intent de revolta entre la població i representa el nus de l'acció de la peça. Però la revolució dels treballadors fracassa i hi ha una retorn a la situació del principi, que afavoria l'explotació dels pobres i l'enriquiment dels rics, que palesa com de difícil és canviar les dinàmiques socials i econòmiques.

Per altra banda, Teixidor també aprofita per fer una paròdia dels valors que típicament ha canalitzat Hollywood. Així, el protagonista de l'obra es diu James Stewart, com l'actor nord-americà que sempre representava homes íntegres i tossudament bons, i la dama jove s'anomena Maureen O'Hara, fent referència a l'actriu pèl-roja i irlandesa —però que va triomfar a Hollywood— que acostumava a encarnar dones apassionades i amb molt temperament. Al text Teixidor fa que mantinguin el caràcter que habitualment se'ls atribueix a la gran pantalla però exacerbat fins al ridícul. Per exemple, quan Maureen és segrestada per un treballador mexicà, el seu apassionament característic deriva aquí en una sexualitat ardent que l'empeny a seduir el seu raptor, acció que queda frustrada perquè aquest és molt catòlic i no vol tocar-la fins a arribar al matrimoni. Mentrestant James, tal com ho hauria fet l'actor a les pel·lícules, decideix anar a rescatar-la empès pel seu sentit de l'honor i la justícia, però contràriament al que succeïa en la gran pantalla no aconsegueix dominar la situació i és la noia qui acaba salvant-lo a ell, la qual cosa li provoca molta frustració. Per accentuar la comicitat, quan Maureen intenta endur-se'l al llit James s'enfada i posa de ma-

nifest que la seva integritat moral, més que cap a la rectitud ideològica s'inclina cap al puritanisme estèril. Aquesta trama, doncs, trenca el motlle habitual masculista del *western* en el qual la damisel la innocent és salvada pel viril protagonista, ja que l'heroi no és capaç de dur a terme cap de les funcions argumentals que normalment se li atribueixen, i això posa en evidència els estereotips masculistes que vehicula aquest tipus de cinema.

Però encara hi ha un altre personatge amb nom d'estrella de Hollywood de qui es fa burla. Es tracta de John Wayne, l'actor per excel·lència del gènere durant més de trenta anys, que a l'obra representa el paper de capità retirat i psicòpata, obsessionat amb l'exterminació massiva dels indis, com es veu en aquesta citació:

Com pot ser, pregunteu, que el riu s'hagi assecat? Doncs bé, jo tinc la resposta: els sioux no han renunciat a expulsar-nos de les nostres terres! Una horda de salvatges prehistòrics saboteja els esforços de la raça superior per la conquesta del ple domini de la terra. Miners, cowboys, aquesta és la nostra terra de promissió. Les forces diabòliques que ens la disputen han de ser exterminades! Cal organitzar una expedició i extingir per sempre aquest flagell, és una exigència de l'honor! (1976, 72)

Amb aquest tipus d'exageració Teixidor vol fer evident la brutalitat que s'amaga en els *westerns* del tipus que abundà durant el període de la guerra freda —però no solament en aquella època— quan la por a la infiltració del comunisme provocà que Hollywood —amb algunes brillants excepcions— reflectís més que mai la repulsió per l'Altre representada pels nadius americans. El triomf dels blancs, en aquest cas, servia per donar un missatge subliminal d'esperança ja que l'aliè era vençut i els valors dels Estats Units triomfaven (McVeigh 2007, 76). Per altra banda, Teixidor també destrueix la visió romàntica del personatge del pioner, que encarna la tenacitat i valentia nord-americanes. Així, quan el pare de la família Stewart, Jack, diu: “L'home blanc avança sol, sol i incontenible, cap al Pacífic! Pas lliure a l'invulnerable Jack Stewart! Aquesta terra és verge i ha de ser meva, ha de ser meva!” (1976, 12) i immediatament una sageta índia el travessa i el mata, el contrast que es produeix entre la presumptuositat de les seves intencions i la realitat dels fets crea un efecte còmic que desmunta el mite.

En definitiva, l'autor presenta l'origen de la nació nord-americana basat en l'exte-

rmini dels nadius, retrata els seus colons com a oportunistes i mostra les primeres formes de societat que s'hi van formar regides per l'embrió del capitalisme més cruel. Es tracta d'una situació molt arrelada que els cacics del poble faran el possible per perpetuar, tal com mostra la pregària dels O'Hara amb la qual acaba l'obra:

Senyor, no permetis que res alteri la pau d'aquesta vall, que aquesta tempesta ens faci arribar a la calma i a la normalitat, però no una normalitat relativa, esquifida, sinó una normalitat digna de tu, absoluta: Que ningú ambicioni els béns del seu veí, que el preu de l'or no baixi, que els beneficis siguin succulents, els crèdit rentables (sic), i els termes, respectats, els miners, vigorosos i pacífics se sentin afortunats amb el seu salari, en fi Senyor, que aquesta normalitat no sigui mai trasbalsada, mai més t'ho prego, Senyor, Senyor... (1976, 104).

Deixa, doncs, poques esperances per pensar que es pugui canviar l'estat de coses d'una situació que, malgrat que els Estats Units en representin el màxim exponent, també es troba a la majoria de països occidentals i, sens dubte, a la societat espanyola i catalana d'aleshores. Mostra així una de les fòbies del moment, la de l'imperialisme ianqui, i l'adopció catalana d'uns valors i d'una cultura que s'imposa per mitjà del colonialisme econòmic.

Tarda, sessió contínua 3:45 (1976)

Aquesta novel·la de l'escriptor barceloní Jaume Fuster (1945-1998) —membre del col·lectiu Ofèlia Dracs— fa una barreja de la mitologia de l'Oest i la del detectiu privat mostrant que tots dos gèneres van tenir un pes similar en l'imaginari d'infància del públic d'una determinada generació; i és que, com ell mateix puntualitza, el cinema va ser un dels pilars en els quals es va formar la seva personalitat literària:

(...) els orígens menestrals (i una formació no universitària), els seus antecedents familiars a la Cerdanya (amb tot el que suposa el seu compromís amb la llengua catalana) i una infantesa a la Barcelona de barri, la de dintre muralles, com un gresol que fa fermentar el cúmul d'influències que rebia un nen espavilat de postguerra, de classe humil (que freqüentava els cinemes de barri, llegia els còmics del quiosc de la senyora Prudència i canviava novel·les al mercat de Sant Antoni: la seva construcció literària d'una infantesa mítica). (Aritzeta 1998, 18)

A causa del seu compromís amb aquesta Barcelona de barri va voler escriure novel·la de gènere amb “una idea de servei, seguint els consells directes -gairebé consignes- d'en

Pedrolo” (Nadal 1997, 23-24). Però en el fons “aquesta militància era una excusa perquè, la veritat sigui dita, va ploure sobre mullat; jo tenia ganes d’escriure novel·la policíaca perquè n’era lector des de petit” i a més també l’empenyia la idea de no escriure res que ell, com a lector, no pogués llegir (Nadal 1997, 23-24).

Respecte a aquest llibre comenta que, en un principi:

(...) pretenia ser simplement un joc-homenatge al cinema, però que es va convertir en una reflexió sobre les relacions vida-imatge, cinema-cultura, escriptura literària - escriptura cinematogràfica... En principi, la novel·la havia de ser una obra molt en la tònica d’altres textos-homenatge que he escrit, com ara *Les cartes d’Hèrcules Poirot*, el que passa és que poc abans havia escrit un guió de cinema basat en la meua segona novel·la, *De mica en mica s’omple la pica*, i vaig descobrir la tècnica de l’escriptura cinematogràfica, la vaig aplicar i vaig elaborar moltes coses més que un simple homenatge al cinema negre dels anys quaranta que a mi m’agradava. (Guillem 1985, 7)

Així, la novel·la, a partir d’una escriptura amb tocs textualistes, cospa l’experiència d’un nen –l’alter ego de l’autor- que va al cinema i veu una pel·lícula protagonitzada per Humphrey Bogart i Lauren Bacall, tot i que com remarca Patricia Hart, “*one longs to see Fuster tell his story* —la de la seva pròpia infantesa— *simply and without the distractions of the silver screen*” (1987, 75). I és que la narració del film segueix les peripècies de l’actor però sovint és interrompuda per la veu narrativa —Jaume, de gran— que parla amb el seu jo infantil:

Tu has entrat a la cambra amb la màquina i has vist els mobles, el llit i el pijama tacat de vermell. No t’impressiona la mort, Jaume. Encara no t’impressiona, perquè només l’has vista al cinema. I saps que els morts del cinema són immortals i que ressusciten cada diumenge a al tarda en el teu somni setmanal. (1988, 43)

Aquest nen arriba a ficar-se dins la pel·lícula i acompanyar Humphrey en les seves aventures, de manera que a vegades l’acció del film es confon amb la seva vida quotidiana. Això mostra al lector fins a quin punt els nens de la postguerra vivien a través d’aquestes ficcions, però a més apunta cap a una reflexió metaartística sobre la funció de l’art. Per altra banda, la reproducció d’un film de trama policíaca li permet iniciar-se en un gènere que, altrament, com molt bé explica, hauria estat del tot inversemblant que es cultivés en el context de l’època:

La dictadura franquista eliminava el fet divers amb una brutalitat només comparable a la repressió política, convertia el delicte de qualitat -corrupció, estafa, xantatge, etc.- en negoci legal, aplicat des de l'estructura mateixa del règim, prohibia el detectiu privat i el convertia en un simple informador comercial i feia del policia una eina de repressió popular. No hi havia versemblança possible. Els crims de sang es reduïen a les típiques ganivetades del lumpen, perquè les armes de foc només eren en mans del règim (que si les usaven eren ràpidament justificats o camuflats davant l'opinió pública) i els crims econòmics eren considerats negocis lícits (o dissimulats per la jerarquia franquista, com aquell famós afer Matesa) i hom no podia parlar de la policia real, repressora, que usava la tortura com a element habitual de les seves pràctiques d'investigació (Fuster 1979, 20).

La novel·la narra una pel·lícula en la qual el detectiu Bogart rep una trucada d'una dona, Lauren Bacall, perquè vagi a una petita ciutat de l'oest anomenada Chandlertown (referència evident al pare del gènere negre, Raymond Chandler). Allà ha de vigilar el propietari de les mines locals i se li paga per avançat una gran suma de diners, però un cop hi arriba maten el suposat client de manera misteriosa. Després d'això, en principi Bogart no té l'obligació de romandre a la ciutat, però el seu sentit del deure el fa quedar-s'hi i investigar l'assumpte malgrat tots els impediments que li posa el corrupte *sheriff* Wayne.

Així, veiem que Fuster, de manera similar a Teixidor, aprofita els noms d'actors famosos per evocar en la ment de l'espectador un tipus determinat: l'actor Humphrey Bogart, la cara del detectiu privat per excel·lència, de llengua ràpida, atractiu i honest però sempre amb un cert aire de fracàs; Lauren Bacall, l'eterna parella de Bogart, *femme fatale* intel·ligent i carismàtica; i finalment John Wayne una altra vegada, que resumeix l'essència de l'Oest. Utilitza per tant tots els tòpics del cinema negre i del western per reflexionar-hi i desmuntar-los en la línia del que ja hem vist. Per això la narració està plena de comentaris del narrador, que es distancia de la història i comenta l'impacte que li van causar aquests gèneres, i Bogart en concret, de petit. Aquest mecanisme es pot apreciar molt bé, per exemple, en la conversa que mantenen aquest actor (pronuncia la primera frase) i Jaume de nen (després del punt i a part):

(...) no se m'havia acudit mai que algú com tu se sentís identificat fins aquest punt amb els meus personatges.

Jo m'hi he sentit, perquè la meua vida és grisa, també. I no solament la meua vida, sinó el meu horitzó, la meua gent, Però és l'últim cop que em passa. S'han acabat els mites.

No és veritat Jaume. Després de mi en vindran d'altres. I un dia et sentiràs el Ievtuenko quan recita amb l'estadi Lenin ple de gom a gom o un líder universitari al maig francès o un soldat portuguès amb un clavell a la boca del fusell (...) T'identificaràs amb Bruno o amb la Mundeta, amb en Narcís, amb en Dimas Ricardell". (1976, 156)

Aquest diàleg reflecteix el moment en el qual Jaumet s'adona que les pel·lícules són una mentida bella i decideix evitar aquesta via de fugida. Però Bogart li recorda que els de Hollywood no són els únics mites que prometen coses que després no es fan realitat, com els herois polítics d'esquerres o els protagonistes de novel·les catalanes coetànies —Bruno del *El dia que va morir Marilyn* de Moix o Mundeta d'*El temps de les cireres* de Montserrat Roig— ja que tot i ser personatges menys idealitzats conquereixen el dret d'ésser com són i manifesten un inconformisme que sedueix el narrador.

A part d'això, però, aquest fragment al·ludeix a una altra qüestió important, la reflexió política. El fet que l'acció transcorri en una població minera permet introduir-hi el tema de la lluita sindical i l'explotació laboral capitalista, com a *Dispara Flanagan*. Tanmateix, en el cas de Fuster el narrador aprofita la situació dels treballadors a les mines (que recorda les vagues d'Astúries de 1962) per fer una disquisició que el porta a buscar el naixement de la seva pròpia consciència de classe:

La tristor que et produeix aquest barri de minaires es barreja, doncs, amb la tristor que sents de viure on vius. De vegades quan vas a casa d'alguns dels teus amics de l'Eixampla i ensumes les olors de casa bona i veus els arbres verds o les branques nues des de les galeries encristallades dels principals, sents que se't fa un nus al pit, un nus que et puja fins al cap i que et com a mareja. No saps ben bé què és: no ho sabràs fins més endavant, fins més tard no t'adonaràs que és enveja i rancúnia. (1988, 57)

Aquesta rancúnia que sent envers la burgesia també la dirigirà envers Bogart, que en un moment de la seva joventut cau del pedestal a causa de la retractació pública que es va veure obligat a fer. Aquest és el monòleg que li fa dir l'autor al seu ídol per defensar-se de les acusacions de ser un covard que li fa Jaume gran:

Tot just s'havia acabat la guerra i a Hollywood n'hi havia un munt de comunistes. No te n'adonaves i t'engalipaven (...), un merder noi. El senador McCarthy,

que era un bèstia, en féu detenir una colla. Jo vaig encapçalar una marxa fins a Washington per protestar... I saps què va passar? Vam haver de parlar per ràdio i televisió i dir que nosaltres no sabíem que eren comunistes. Si no ho haguéssim fet encara hauria estat pitjor, hauríem perdut els contractes i s'hauria acabat Hollywood (1988, 101).

En definitiva, les reflexions de Fuster, més que mai, mostren una doble imatge dels EUA. La mítica, en la qual els detectius privats tenen una moral de ferro, i la real, en la qual regna el capitalisme descarnat i es persegueix el comunisme. Però, malgrat tot, en relació amb aquesta Amèrica rica i forta, la pròpia realitat apareix més miserable que mai. Per això Bogart diu “Tu no ho entens això perquè vius en un país pobre i fotut. Però aquí hi ha igualtat d'oportunitats per a tothom. Hem assolit un nivell de vida tan alt que els nostres obrers són més rics que els vostres rics” (1988, 101). Els EUA esdevenen un lloc on fins i tot la classe treballadora està en millor situació que els burgesos catalans i per tant no hi ha lloc per a les tensions socials. Però això no és una diferència exclusiva entre l'Estat espanyol i els Estats Units, sinó també entre el nou continent i el vell. Per aquest motiu l'actor, una altra vegada parlant dels miners, diu a la veu narrativa: “Ep! Atura't, noi. Ja ha sortit l'europeu... Mira, sempre hi ha hagut rics i pobres, sempre hi ha hagut amos i treballadors. L'únic que cal és que la gent tingui l'oportunitat per deixar d'estar a baix i que se'ns permeti pujar. Tota la resta és comunisme...” (1988, 101). Així, Amèrica es perfila com una entitat ben diferent d'Europa, terra de mites però de mites que es trenquen amb la maduresa i que deixen entreveure una realitat cruel, un país poderós però que ofega les ideologies.

Bogart & Bogart (1993)

Aquesta novel·la de Toni Cucarella (1959) també juga amb el referent de l'actor Humphrey Bogart i té força punts de contacte amb *Tarda sessió contínua 3:45*, perquè vol ser un homenatge a les pel·lícules de detectius dels anys 40. Per això l'autor considera que l'obra “no és una novel·la negra estricta”, ja que s'inspira directament en el cinema a partir

de “fragments de dues pel·lícules de Bogart, el *Falcó Maltès* i *El son etern*” (Bonada 1994, 85); de fet:

Les referències a *The Big Sleep* són diverses –des de l’hivernacle d’ambient ‘carregós i gairebé claustrofòbic malgrat la disposició junglesca’ de la pàgina 54 fins a l’escena en què el protagonista es desperta lligat en una habitació en companyia d’una noia- si bé remet més a la versió cinematogràfica de Howard Hawks que a l’original literari de Chandler; d’altra banda, al final s’inclou una al·lusió al film *Dark passage* de Delmer Daves ‘he hagut de recórrer una llarga senda tenebrosa, però ara he trobat un metge que em farà cirurgia plàstica’-, que reforça la bogartmanía del personatge principal. (Ripoll 1994, 83)

Però el personatge de Cucarella, que es diu Bogart, no és “el bo” de la història sinó un traïdor que li pren la noia al protagonista. L’autor utilitza el tòpic literari del manuscrit trobat i explica que la novel·la és un document de Moisès Bordera, detectiu fracassat, que arriba a les mans de l’autor de manera pòstuma i que narra una sèrie de successos criminals a Xàtiva que ell va investigar. Per aquest motiu, a part de la menció a l’actor i el clima de novel·la negra, hi ha pocs ingredients que ajudin a formar una imatge dels Estats Units. Però aquesta història, que el narrador considera que “és una invenció alimentada per la seua malaltia (la de Bordera) i la desmesurada passió, i devoció, pel mite detectivesc que va encarnar l’actor Humphrey Bogart” (1993, 227) acaba desembocant a Califòrnia, on sembla que el detectiu, després de fingir la pròpia mort, va acabar fugint:

mentre corregien les primeres galeres de la novel·la, a l’editorial van rebre una postal al meu nom. Representa una vista de San Francisco amb els seus carrers costeruts que hem pogut conèixer a través de tantes pel·lícules. El text que acompanya la postal és aquest: He pogut fugir de la presó i ara sóc a San Francisco. He hagut de recórrer una llarga senda tenebrosa, però he trobat un metge que em farà la cirurgia plàstica. De seguida que les cicatrius es curen tornaré a Xàtiva i els posaré el braç dins la mànega a tots. Moisès Bordera (1993, 228).

Aquesta menció a Califòrnia introdueix un dels escenaris més habituals de les novel·les de detectius clàssiques, per aquest motiu es caracteritza com a paradís d’aquests individus i, per tant, un destí lògic per a un detectiu privat valencià desterrat però carregat de bitllets. Nord-amèrica, doncs, s’acaba perfilant com el referent literari i sobretot filmic en el qual s’inspira l’autor, i la terra promesa dels “perdiguers”.

Estrelles del rock i muses fosques

A part de les icones del cinema clàssic també hi ha d'altres personatges americans que s'han fet un lloc en l'imaginari literari català. Per una banda, actors d'una nova generació que malgrat que palesen que la fàbrica de somnis de Hollywood continua impressionant representen ideals diferents dels de l'època daurada; per l'altra, estrelles del rock que —encara que aquest tipus de música s'associï també a Gran Bretanya— han fet popular una determinada idea dels EUA i de la seva cultura juvenil.

Dels ídols de la gran pantalla ja n'hem parlat força, però no de l'impacte de la música en la literatura, potser perquè és una connexió més difícil de demostrar; i fins i tot en el cas que l'autor ho expliciti, és força complicat d'exemplificar. Una excepció clara és el llibre de poemes de Ferran Anell, *Qui t'ha fet el dany, Billie Holiday?* (1991), que parla de la cantant i adopta un to de *blues* inconfusible; malgrat tot, no acaba generant una imatge del seu país d'origen sinó que suggereix l'estat d'ànim i la cadència que produeix aquest estil musical. I és que la influència de la música en la literatura, normalment, més que generar imatges concretes comunica sentiments i sensacions.

I en el cas del rock, com explica Rafael Vallbona en la seva història del gènere a Catalunya: “En aquell moment la música ja havia esdevingut, més enllà de l'estètica i el sentiment, l'autèntic llenguatge universal de la joventut” (2005, 53). El rock no és un entreteniment d'infància compartit en família, com el de la gran pantalla, sinó un afirmació en contra dels pares que s'associa amb el naixement de la idea de la joventut com a classe social. Així, hi ha escriptors que utilitzen les seves referències per connectar amb aquest públic, com ara Jordi Sierra i Fabra, que ha creat un detectiu-cantant d'èxit en la seva sèrie juvenil policíaca “Sam Numit”. Per altra banda, el món literari per a adults és ple d'obres que mencionen o utilitzen en algun moment una cançó emblemàtica, com per exemple l'obra de

teatre de Jordi Casanovas, *Una Història catalana* (2011), que utilitza la cançó de Johnny Cash, *Your own personal Jesus*, per crear un clima determinat.

En qualsevol cas aquest altre “estil” d’actors que fuig dels patrons clàssic del glamur i les estrelles de rock tenen en comú que tant els uns com els altres no es regeixen pels patrons del glamur, sinó que els trenquen de manera expressa. En el cas dels cantants com a reacció contra els valors establerts i en el de les noves estrelles de cinema per mostrar una cara més real, amb valors com l’originalitat, el caràcter i la naturalitat (encara que sigui falsa) en detriment de l’elegància estàtica i la perfecció encarcarada. En última instància uns i altres, però, proposen ideals tan impossibles i inabastables com les icones del Hollywood clàssic, cosa que sovint acaba desencisant els seus admiradors.

L’udol del griso al caire de les clavegueres (1976)

En aquesta novel·la Quim Monzó (1952) utilitza el referent de les estrelles de Hollywood, centrant-se sobretot en les del rock’n roll, per transmetre la cara fosca de la celebritat i dels mites. Diu Jordi Marrugat que, amb aquesta novel·la:

Monzó havia entrat al món de la creació literària assumint la nova cultura popular juvenil i adoptant un to irònic respecte de l’ambient de compromís ideològic que encara imperava i de l’experimentalisme de certa narrativa catalana dels setanta —un títol llarg i absurd era, òbviament, una paròdia de títols com *Oferiu flors als rebels que fracassaren* o *També les formigues, Dylan, algun dia ploraran de solitud*. Tanmateix ho feia seguint encara certs recursos típics d’aquest experimentalisme —com el pastitx o la transgressió d’algunes normes sintàctiques i tipogràfiques— mostrant un compromís social innegable. Una actitud ambivalent que aniria evolucionant cap a noves formes narratives aparentment més tradicionals”. (2014, 15-16)

En aquesta primera etapa de la seva carrera Quim Monzó escriu dins dels paràmetres del moviment textualista, que es caracteritzava per “una escriptura autoreflexiva molt atenta al seu propi mecanisme generador i conscient de la seva capacitat transformadora” (Pons 2007, 7), estil que va quedar “ofegat per la seva mateixa radicalitat formal i ideològica” (Martínez-Gil 2004, 204). Posteriorment, Monzó s’ha volgut distanciar

d'aquestes primeres obres, cosa qüestionada per Margalida Pons, que reivindica la simultaneïtat del passat i el present en l'obra d'art i la capacitat que té el present d'actualitzar un text (Pons 2007, 7). En *L'udol del griso* aquesta experimentació estilística es concreta en l'absència de puntuació convencional, l'adjectivació inesperada, l'aprofitament de textos d'origen divers (grafits, eslògans polítics, fragments de cançons, de peces literàries, cinematogràfiques i cites d'intel·lectuals de l'època) dins del cos narratiu i a partir de la creació de capítols separats on personatges del món del pop mantenen diàlegs impossibles. Malgrat tot, la novel·la té un argument reconstruïble que està explicat a partir de tres plans espai-temps diferents, i que Enric Sullà sintetitza de la següent manera:

A *L'udol del griso* se'ns conten tres històries, cada una d'elles amb entitat pròpia i alhora inseparable de les altres: a) l'aventura londinenca d'Octavi i Andreu, b) la peripècia parisenca de Llorenç i c) la tragèdia indígena d'Andreu; mentre les dues primeres ocupen un primer terme, enllaçades pel present dels protagonistes, Octavi i Llorenç, reunits a Barcelona, la tercera història ens arriba a través de les altres dues. En efecte: Octavi i Llorenç narren les seves pròpies experiències, però també, mitjançant al·lusions i informacions en les converses, ens fan saber la vida i fi d'Andreu; i encara hi ha dues veus més, dues noies: Joana i Jane (per la similitud del nom i a desgrat de la nació, no és massa arriscat de fer-ne un sol personatge), amb intervencions brevíssimes. Les narracions d'aquests quatre personatges formen part d'una trama segmentada en la qual les diverses veus s'alternen de tal manera que, mentre l'acció progressa i els fets coneguts ara il·luminen els fets coneguts abans, les tres històries fonamentals adquireixen un valor equivalent subratllat per la lectura contrapuntejada dels episodis: diríem que es tracta de tres opcions vitals lligades a tres circumstàncies d'abast col·lectiu que el novel·lista ens proposa a tall d'arquetip dels valors morals del nostre temps. (1977, 127/129)

D'aquesta manera, la trama londinenca reflecteix sobretot la situació d'Octavi, la generació pop i la seva música; la que transcorre a París mostra l'aventura de Llorenç, la revolució del maig del 68 i la influència del cinema, i la que té lloc a Barcelona proposa una reflexió sobre les vides dels tres protagonistes, sobre la lluita política clandestina d'Andreu sota el règim franquista i sobre el sentit de la creació artística. Els dos narradors, però, són Llorenç i Octavi perquè Andreu acaba morint, probablement a causa de la seva intervenció en un robatori a un banc per finançar el seu grup revolucionari. Per altra banda, els capítols curts mencionats abans que s'intercalen entre aquestes històries alleugen el to pessimista del text i mostren els ídols de la generació dels protagonistes. Una d'aquestes escenes la protagonitzen, per exemple, Janis Joplin i Bob Dylan amb una breu aparició de Groucho Marx, però

també n'hi ha amb els Beatles, una altra amb John Huston i encara d'altres de Bob Dylan, Brigitte Bardot, Jimmi Hendrix i Andy Warhol: “el telèfon sonava sense parar/ era el president Kennedy trucant-me/ va dir-me: amic Bob, què ens cal perquè creixi el país?/ vaig dir-li: amic John, Brigitte Bardot, Anita Eckberg, Sofia Loren, el país creixerà!/ Bob Dylan: I shall be free)” (1976, 110). Aquests intercanvis absurds evocuen el món pop i de la cultura juvenil i de massa com una realitat que existeix de manera paral·lela a la dels protagonistes, alhora que en mostra la seva destrucció. Però són més rellevants les referències a les icones del rock intercalades en la narració, ja que es perfilen com a referents vitals dels protagonistes i d'elles se'n desprèn la imatge de Nord-amèrica. Monzó es refereix específicament a la música provinent d'aquest país com a font d'inspiració dels seus protagonistes:

L'Andreu es girà i, com sempre, proposà que el vent prengués més importància, més violència com fotien els de Chicago/ una música un pèl massa intimista, la nostra/ per aquelles èpoques tothom parlava de Chicago, Chicago Transit Authority, i el seu rock metàl·lic/ tota una opció davant de Santana. (1976, 34)

Els Chicago eren ianquis i Santana, tot i ser mexicà, estava també inserit dins del món musical dels EUA, i a més aquests nois somiaven “trionfals gires pel món pels USA tan lluents tan allunyats” (1976, 21). És probablement a causa d'admirar els seus artistes que aquests joves tenen una visió del país “lluent” i “allunyada”; per això d'Andreu es comenta que es posà “més content que un naufrag albirant la silueta llunyana de Manhattan, conscient cadàver en un Londres mort, cercant allò que l'havia de fer home, ésser lliure, etcètera/ músic car pensava la música com a única excusa per a la vida” (1976, 54).

El cantant pop que té més rellevància a la novel·la és l'americà Bob Dylan, l'heroi dels protagonistes. Per això Monzó diu “Bob Dylan: The times they are a-changing/ I us ho creieu,/ I tots nosaltres veient el Messies” (1976, 207). Aquest artista no va ser un músic qualsevol sinó que a principis dels setanta es va convertir en un clar exemple d'artista compromès que a partir del seu art divulgava la seva ideologia d'esquerreres. Per aquest motiu Dylan va marcar fortament els joves d'aquell moment i se l'escoltaven com si fos un profeta. És el model de músics com aquest i els seus missatges transcendents allò que impres-

siona Andreu, que converteix la música en la seva raó de viure, el porta a ficar-se en política i justifica el robatori de bancs (a l'estil del MIL, Movimiento Ibérico de Liberación-Grupos Autónomos de Combate, organització antcapitalista a la qual va pertànyer Salvador Puig Antich), a causa del context de la dictadura. Però arriba un punt que es desil·lusiona de tot plegat, moment que simbolitza la mort de Jimmy Hendrix:

Es recolza, tranquil i relaxat, als coixins. Jimi Hendrix veu, entre la línia de llum que li taca la nina fosca dels ulls i el cervell, tan flonjo ja, la faç dolça de la rossa (es refereix a un pòster de Marilyn, nostra meva). Jimmy Hendrix veu colors. D'aquí a una estona, Jimmy Hendrix també serà mort. (1976, 204)

La caiguda d'aquest ídol és interpretada per Andreu com el senyal que tot allò que representava s'ha enfonsat, i per això diu als seus amics: “Ja no tenim herois, insistia, ens han deixat sols, sols amb els problemes de cada dia/ Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison ens han abandonat, no han volgut continuar amb la mentida” (1976, 176). I és que, com explica Vallbona: “Tots tres van viure de pressa, tal com dictaven els temps; massa de pressa. Van ultrapassar el límit tolerable de l'experiència que, tant ells com milers de joves d'arreu del món, buscaven en les drogues: la interacció art, vida i drogues és un fil molt tènue” (2005, 81). Aquest desencís ideològic i artístic es basa en la idea que, malgrat el que digui Dylan, les coses no es poden canviar i que la música no aconseguirà trencar les convencions de la societat burgesa ni donar la llibertat que aquests nois busquen. Així, cada un dels protagonistes representa una via per intentar canviar el món, que fracassa. Ni Llorenç i el Maig del 68 de París, ni el món de la música de Londres que experimenta Octavi, ni la lluita armada que intenta Andreu a Barcelona canvien res ni omplen el seu buit vital. La novel·la retrata així el fracàs d'una generació que suposadament havia de donar un tomb definitiu a la història i al final no ho va aconseguir. Llorenç ho resumeix, dient: “i el paparra de l'Octavi explicant que l'Andreu era un cas tot simptomàtic d'una generació, i en dir això ens inclou en un cercle ratllat amb el dit, que va viure els anys seixanta, anys que ens van convèncer que érem capaços de les mil-i-una proeses, d'alliberar el món i encalçar el vol d'un colom amb un poema: vet aquí la llibertat! (Algú badalla.)” (1976, 79)

L'*Udol del griso* mostra, per una banda, fins a quin punt els Estats Units s'han vist com un indret meravellós on floreixen idees noves i artistes interessantíssims i, per l'altra, n'ensenya la cara negativa a partir del fracàs d'aquests personatges però també a partir de comentaris aïllats sobre la seva societat en general: "¿Saps que un infant nord-americà ha vist, pel cap baix, quatre-centes hores de tele el primer dia que fot els peus a l'escola?" (1976, 50). La crítica es concreta sobretot a partir del personatge de Jane, una americana que els tres nois troben a Londres i que pot viure la vida bohèmia amb tranquil·litat perquè el seu pare li envia diners cada mes. El progenitor representa l'estat americà paternalista i capitalista i per això, quan ella en rep una carta, el narrador se l'imagina:

fumant, xuclant un darrer cop el seu havà no comprat a Cuba, i després començant a escriure a una velocitat fol·la, amb tots dos dits de totes dues mans: dear daughter, dos punts/ papà sempre tan allunyat, tan teu, tan americà, oh papà, la Gran Amèrica!, el teu somni, la Pàtria, les hòsties... tan americà amb el bigotet Clark Gable. (1976, 75)

I Jane, imbuïda d'esperit pseudorevolucionari i menyspreadora del model de vida que ell representa malgrat aprofitar-se'n, pensa: "no podies entendre què cony fotia jo a l'Anglaterra de l'Europa, un continent on la gent és arcaica, vella, vulgar, mesquina un pèl escèptica i com de tornada d'algunes coses" (1976, 75). Per tant, si bé el text vehicula la característica crítica de Nord-amèrica com a imperi del capital alhora se'n riu dels falsos progressistes que se n'aprofiten mentre adopten una certa ideologia més per moda que per altra cosa. D'aquesta manera els Estats Units apareixen definits com una poderosa civilització plena de força amb un futur brillant al seu davant però que, en canvi, està mancada de valors morals i els seus ídols són devorats ràpidament per la mateixa dinàmica d'aquella societat. Per la seva banda, Europa és percebuda com una societat acabada, exhausta i empobrida, de mentalitat cínica, incapaç d'oposar cap tipus d'ideologia vàlida al sistema ianquí. Per això Catalunya, com un dels llocs més abandonats del vell continent, es rendeix davant dels EUA: "Els cambrers parlen anglès: Els fenicis han tornat, pobres vells i fotuts Països Catalans adormits a l'encalç d'una neta imatge de cel luloide glaçat" (1976, 205). La conclusió de la novel·la és, doncs, que una vegada han caigut tots els mites, s'ha perdut la fe en l'art i la po-

lítica i s'ha constatat la derrota d'Europa, ja tot és igual; tanmateix, però, en aquest estat de cinisme ideològic, un dels personatges arriba a la conclusió que “no hi ha com ser americà malparits de merda arrossegant-vos amb una vida de puta mare” (1976, 120).

Dormir amb Winona Ryder (2007)

En la seva primera novel·la Edgar Cantero (1981) manifesta l'admiració que sent per un ídol juvenil dels noranta, Winona Ryder, que reflecteix una sensibilitat estètica molt diferent de les dives clàssiques de Hollywood. Aquesta admiració es pot apreciar també en el seu segon llibre, *Vallvi* (2011), on proliferen les mostres d'influències del còmic sobretot nord-americà (tot i que no acaben generant una imatge d'aquest país) i la noia de la qual està enamorat el protagonista s'assembla molt a Ryder: aire androgin, cabells curts i negres, i ulls molt pintats també d'aquest color. Potser per aquest motiu Antoni Maestre considera que el seu perfil creatiu:

(...) s'assembla al de Quim Monzó, que va ser dissenyador gràfic en els anys setanta. Igual que ell, fa dècades que Monzó aposta per ampliar els límits de la literatura, per incorporar-hi els nous gèneres, predominantment audiovisuals, que han anat sorgint durant l'últim segle. D'aquesta manera, Cantero es distancia de la figura d'escriptor convencional i declara desconèixer bona part de la literatura canònica, a excepció de Jorge L. Borges i William Burroughs. Per a comprendre el seu univers literari, més aviat cal ser versat en les sèries de televisió policiaques com *The Wire* i *Treme*, ambdues de David Simon, els còmics de Jamie Hewlett i Bill Watterson, els thrillers, els videojocs i la música postpunk. Literatura de crispetes, *pulp* o estètica *trash* són diferents etiquetes amb què la crítica ha definit la seua ficció. (2012, 179)

De fet, Cantero cultiva volgudament una imatge antiintel·lectual i declara no haver llegit mai ni Monzó ni Pàmies, ni conèixer la literatura catalana, i diu que es dedica a la literatura per entreteniment:

Escric el que m'agradaria llegir; no penso en l'art ni la posteritat. Ni tampoc penso, de l'altra banda, a atraure un públic massiu (que és, de fet, l'apropament tradicional de la televisió). Senzillament, agafo els meus amics com a referència, penso «això ens divertiria/ens agradaria», i ho faig. I com que no som aus rares, imagino que agrada a més gent. No a tothom, però amb uns quants n'hi ha prou. (2012, 182)

Diferentment d'escriptors anteriors que juguen amb la cultura de massa, com Moix o Gimferrer, la seva aproximació al cinema no busca el referent culte ni reivindicar-lo com una forma d'art elevada, sinó ben al contrari, nega saber res de literatura o cinema fins a un extrem que sembla més una actitud que una realitat (al cap i a la fi ha cursat i acabat la carrera d'Humanitats a la Universitat Pompeu Fabra). Cantero actualment ja no escriu en català sino en anglès perquè considera que les seves propostes literàries no són ben enteses pel món editorial nacional a qui acusa de ser encarcerat (Massot 2015, 53). Així acaba de publicar una novel·la als EUA que ha tingut bastanta sortida i que li ha fet guanyar diners segons va explicar en una entrevista amb Josep Massot. La seva tirada Nord-americana és doncs encara més evident vuit anys després de publicar el seu primer llibre del qual diu: "Ara no publicaria Dormir amb Winona Ryder. Si l'únic que era mo dern era Winona Ryder, una actriu deu any més gran que jo!" (Massot 2015, 53).

Per altra banda el fet de ser un dels autors més joves dels que es tracten en aquestes pàgines fa que els seus referents semblin molt recents. Són principalment dels anys vuitanta, noranta i principis del segle XXI i molt influït per les noves tecnologies, la televisió per cable i internet. D'aquí prové la seva admiració per Winona Ryder, que es pot comptar dins la minoria d'estrelles suposadament "diferents" que representen l'aspecte més *indie* de Hollywood. Ryder encarna una versió sublimada i encantadora de l'aneguet lleig i ha acostumat a representar personatges marginats o independents i d'aspecte fràgil i desendreçat. I per cert Cantero no ha estat el primer escriptor actual seduït per Winona Ryder. Deu anys abans el valencià Armand Company ja havia deixat testimoniatge de la mateixa devoció a la novel·la juvenil *Viatge a Winona*, en la qual hi ha moltes coincidències argumentals amb la que comentem. Ara bé, *Dormir amb Winona Ryder* és un text més ambiciós i interessant que el seu predecessor.

La novel·la tracta sobre un noi de vint-i-pocs anys —de qui mai es menciona el nom— que ha acabat la carrera universitària i que no sap què ha de fer amb la seva vida. És

una mena d'alter ego de l'autor, que reflecteix la crisi dels joves de principis del nou mil·lenni, amb carreres universitàries però atrapats en feines amb contractes brossa o senzillament a l'atur. Julià Guillamon defineix així aquesta obra:

(...) és la novela de un *groupie* ilustrado, un joven inseguro que prefiere perseguir el delicado reflejo de la Mina Harker cinematográfica que tirarles los tejos a sus amigas Ruth y Cris. A mí me ha recordado *Carta breve para un largo adiós* de Peter Handke, en que, después de dar mil vueltas por Estados Unidos, el protagonista cae en la cuenta de que John Ford vive en California y decide hacerle una visita, se encuentran y no tienen nada que decirse. (Guillamon 2008, 8).

La situació en què ell i els seus amics es troben és la que Cantero bateja com a síndrome de dispersió postlicenciatura o etapa *Reality Bites* (1994), pel lícula de culte protagonitzada per Ryder, que precisament gira al voltant de la crisi existencial que segueix a la fi de l'etapa universitària. El protagonista, doncs, es troba en aquest atzucac quan en un somni se li apareix l'actriu i li inspira la idea d'anar-la a buscar i escriure sobre aquest procés. A partir d'aquí, i sense tenir res millor a fer, comença una mena de viatge iniciàtic que el porta a Vidreres, Reus, València, Almeria, Sevilla i finalment a Nova York, seguint la teoria dels sis graus de separació. Aquesta idea suggereix que dues persones qualssevol del planeta estan separades només per cinc persones⁷; per això el protagonista organitza el seu viatge a partir de visites a individus clau que creu que el podran apropar a la seva estimada. A més, també s'inspira en el conte de Jorge Luis Borges, *El acercamiento a Almotásim*, segons el qual un home en cerca un altre a partir del reflex que ha tingut en les persones amb les quals s'ha relacionat. Jordi Marrugat resumeix l'essència d'aquest itinerari dient que:

(...) es converteix en un viatge d'autoconeixement, de reflexió sobre el propi món, i de construcció de la pròpia identitat a través de l'experiència i de trets presos d'altres persones o personatges. En un gir ben propi del nostre temps, una novel·la que Borges presentava com a encreuament dels gèneres místic i policíac, a mans de Cantero substitueix una divinitat per una actriu de Hollywood, i una recerca religiosa, per una d'existencial. La tensió detectivesca es manté en ambdós casos –senyal

⁷ La idea és que qualsevol persona pot estar connectada a qualsevol altra persona del planeta a través d'una cadena de coneguts que no té més de cinc intermediaris (és a dir, connectant dues persones amb només sis enllaços). La teoria va ser inicialment proposada el 1929 per l'escriptor hongarès Frigyes Karinthy en una curta història anomenada *Chains*. El concepte està basat en la idea que el nombre de coneguts creix exponencialment amb el nombre d'enllaços a la cadena, i només un petit nombre d'enllaços són necessaris perquè el conjunt de coneguts es converteixi en la població humana sencera.

que, al contrari del que ens volen fer creure sovint, hi ha sentiments humans més perdurables que l'estrictament religiós. (2009, 124)

El déu personal del protagonista és Ryder i se n'ha format una idea a partir de la seva filmografia, que repassa, pel lícula per pel lícula, al llarg de la novel·la. Per això diu:

(...) crec que et conec una mica; crec que en sé una mica del denominador comú que hi ha sota tots els teus personatges, i crec que ets una *nerd* com la Rina i que vas patir la dispersió de la Lelaina i la inseguretat de Susanne Kaysen i potser et veus lletja com la Dinky Bosseti però ets perfecta com la Charlotte Fielding, i sé que tindràs una mica de la Lydia, de Mina Harker, de Jo March, i de totes les altres. (2007, 297)

A partir d'aquestes ficcions inventa la personalitat d'ella a la seva mida i gust, i per això s'hi sent identificat. Això es fa evident a partir del raonament que fa arran de la pel·lícula *Lucas*, dirigida per David Seltzer el 1986, en la qual el protagonista —un adolescent *nerd* (setciències) s'acaba “conformant” amb Winona perquè ha estat rebutjat per la noia popular, la Kerrie Green:

En Lucas es queda amb la Winona Ryder, i és el millor que li podia passar. Perquè la Kerrie Green, uns anys més tard, descansava en l'oblit absolut, desapareguda del mapa, mentre que la Winona Ryder encara és una estrella i fa pel·lícules. I ja no fa de ‘segona opció’, sinó que és l'heroïna, la primera opció de Gary Oldman o d'en Richard Gere. Winona ens demostra que els *nerds* poden triomfar, que els *jocks* no són una casta superior. (2007, 111)

De la mateixa manera que el protagonista se sent totalment identificat amb la tipologia humana dels setciències, dels inadaptats i dels menys canònicament atractius però interessants, se sent connectat espiritualment amb Winona perquè creu que els representa i els reivindica. Així, Ryder es converteix per a ell en la imatge d'una *nerd* que ha aconseguit triomfar en un món de *jocks* (els populars de l'institut) i dóna esperança a tots els de la seva mena perquè els fa creure en la possibilitat de ‘triomfar’ sense renunciar a la seva essència.

Per altra banda, partint de la idea que Ryder representa un model de bellesa diferent, considera que preferir-la a qualsevol altra estrella de Hollywood manifesta, per part d'ell mateix, una sensibilitat especial: “Sempre al cinema hi haurà dones més altes, més guapes i més sexys que ella. T'has d'enamorar de les samarretes negres, dels ulls pintats, de la seva tímidesa i la seva inseguretat” (2007, 111). Pensa que, com que una musa és la personi-

ficació dels gustos més íntims del fan, triar algú que no sigui un ídol de masses significa tenir un gust especial i refinat:

(...) L'Stephano compara Winona Ryder amb els teatres petits de l'Off Broadway, on es representen obres menys comercials i més agosarades, i jo m'adono que per ell també és vàlida la aquella antiga idea de que enuncitava, entre solemne i irònic, el meu amic Ferran: que la tria de l'estrella menys popular del panteó enalteix el criteri del fan, el dignifica, d'alguna manera l'apropa a la figura que venera (i no li falta raó, perquè si algú es declara admirador d'un artista pràcticament anònim, despreviut de les aglomeracions de fans, li serà molt més fàcil accedir-hi, aviat es trobaran al mateix nivell, l'admirador i l'admirat). (2007, 238)

Tot i així, aquest element de reflexió és discutible perquè encara que Winona vulgui representar un tipus de bellesa diferent no deixa de ser excepcionalment bonica, característica sense la qual el protagonista mai s'hi hauria fixat ni probablement ella s'hauria convertit en una estrella del cinema. Per altra banda, com ja s'ha dit, va ser una icona generacional dels noranta i la musa per excel·lència del moviment *grunge*, cosa que indica fins a quin punt ha estat admirada i que no és, ni molt menys, una artista anònima.

En qualsevol cas és a partir de la imatge que construeix de Ryder que fabrica una versió dels Estats Units que hi concorda. Per això, intentant especular sobre el lloc on pot viure la seva estimada, pensa només en dues ciutats, les més *glamouroses* d'aquest immens país, Los Angeles i Nova York. De la primera diu:

És l'amfitriona de Hollywood, epicentre de la indústria cinematogràfica nord-americana. Conté districtes sencers –de la mida de capitals europees senceres, no ho oblidem–, com ara Beverly Hills, destinats a la classe alta i corol·lats de suburbis només accessibles a fortunes milionàries, d'aquelles que el cinema produeix a dojo. Aquesta reputació l'eleva a la categoria d'edèn on tot artista americà somia encaixar. S'hi congreguen representants, productors, cases discogràfiques. Els luxosos gratacels a peu de mar, les platges privades, el clima tropical, tot contribueix a reforçar-ne aquesta imatge paradisiàca. (2007,192)

Però malgrat l'enlluernadora descripció, el noi considera que Los Angeles té un luxe i una estridència massa llampants per als gustos 'diferents' de Winona i s'imagina que s'hauria de trobar més a casa a Nova York perquè és: "la més gran metròpoli d'occident (Nova York sempre és més en tot). La seva oferta cultural, potser més refinada, atrau igualment molts artistes. La seva immensa magnitud provoca admiració o vertigen i la converteix en imant

per a tot el país i per a tot el món” (2007, 192). Per tant és aquí cap a on es dirigeix, ja que suposa que el seu tarannà s’adiu més amb aquesta gran metròpoli.

Tanmateix, és inevitable que després de la versió mitificada que se n’ha construït tingui un enfrontament dur amb la realitat quan hi arriba. La ciutat li sembla un indret hostil que no s’avé gens amb el lloc de la seva imaginació i es queixa de l’antipatia dels habitants:

A l’estació del tren aeri, la primera persona a qui he interpellat perquè m’indiqués quin tren havia d’agafar m’ha fet el buit; quan, en to de súplica, li he preguntat si podia ajudar-me, m’ha girat l’esquena mormolant: ‘treu-me les brutes mans de sobre i digues què vols saber. (2007, 201)

Però el pitjor moment que viu a la urbs és quan, després de diverses complicacions, es troba sol, apallissat i sense diners al mig de Central Park:

Per les voreres fluïa en ambdues direccions un corrent de desconeguts, però no eren desconeguts com els de Barcelona, sinó desconeguts que no coneixia. Em va semblar que cap persona ni cap objecte d’aquest continent trobaria un homòleg en el meu. Les façanes m’eren estranyes i deliberadament distintes de les que em podia trobar a la meua ciutat; al capdamunt s’esglaonaven com figurants, només pel gust de confondre’m. L’home blanc i la mà vermella dels semàfors persistien en cada cantonada com si em perseguissin en un mal son. (2007, 231)

La sensació de soledat i d’estranyament que li provoca Nova York, en contrast amb la familiaritat de Barcelona, el fa adonar-se definitivament que l’experiència directa és molt important i que una cosa és la vida des de la pantalla i una altra de ben diferent és la vida en directe. De fet, la qüestió de la diferència entre allò que la ficció projecta i la realitat és discutida a la novel·la quan Stephano, personatge relacionat amb el món del cinema, li diu:

Començava a comprendre que les pel·lícules eren ficcions —evoca—, però no tenia gaire clares les fronteres entre ficció i realitat, Hollywood, per a mi, no era gaire menys que el regne d’Oz. Un indret màgic on confronten els deserts dels Westerns amb les selves del Vietnam, on reposen King Kong i el tauró blanc, on hi havia aparcat l’Aston Martin d’en 007 i el Falcó Mil·lenari, on treballaven Steve McQueen i John Travolta, Mary Elisabeth Mastrantonio... Per força havia de ser un lloc de somni, una utopia./ —Quina decepció, quan hi vas arribar— és el meu comentari./ —Decepció? I ara! La farga on es forjaven les fantasies havia de ser fantàstica, i ho és! (2007, 236)

Per Stephano el cinema és un vidre de color de rosa a partir del qual Nord-amèrica pot ser percebuda com un país de la fantasia, però per tal de mantenir la puresa del somni *in situ*

aquest personatge ha de viure de mitges veritats i mentides completes, presentar-se com a amic de totes les estrelles i enredar, cosa que no convenç el protagonista. Així, fastiguejat per les mentides del seu amic, és dominat per una forta sensació de desengany que el porta a parlar de la superficialitat del *show business* i fins i tot a qüestionar que aquell pugui ser el lloc on resideixi la seva adorada:

Se'm fa difícil creure que aquella a qui he vingut a cercar –la vida persona de la qual, com el cel plorós de Nova York, a penes he vist en forma de flaixos, entre catifes roges i vestits de gala- visqui en aquest forat. Em temo que l'avió m'ha portat a la ciutat que no era. Algú em pot dir on venen els bitllets per la Nova York que surt a les revistes? (2007, 201)

Però és a partir d'aquest punt d'inflexió que comença a trobar el seu lloc a Manhattan, ja que la brutalitat de l'entorn el força a espavilar-se perquè necessita diners. Així és com troba feina fent entrepans en un bar d'hispanos on hi ha bona gent que se l'escolta i de qui es fa amic. El local és al barri del Soho, que és la part de Manhattan amb la qual va connectant de mica en mica:

El Soho va esdevenir un reducte de l'art d'avantguarda, un paràgraf a part en la pàgina més avançada de la cultura nord-americana (...) Com passa infal·liblement amb aquesta mena de barris, noto com els paràsits de l'art s'han apropiat en gran mesura d'aquesta zona i l'han –perdoneu el meu català- apijada. Però els paràsits encara no han asfixiat l'hoste, fins i tot el Cast-Iron District conserva bona part de l'esperit bohemi aquí i allà (2007, 209).

Aquesta és la part de Nova York amb la qual s'identifica i a partir de la qual, coincidència de les coincidències, troba la seva musa. Però l'amic que li ha de presentar l'adverteix:

Així és com creus que és, oi? Sempre elegant, sempre bonica, somrient a tothom... tan segura d'ella mateixa... (...) Pot ser molt diferent –afirma amb mesura- desorganitzada. Irreflexiva. De vegades depressiva i negligent. Sobretot a Los Angeles, de vegades la veus tan ominosament superada per la por, la responsabilitat i la fama; però pot desorientar-se completament (...) En grup, enginyosa, força múrria, riallera. Però acostuma a desviar-se en apartats més íntims. Entre dos és molt honesta. De vegades es mostra neguitosa (...) No acostuma a demanar consell, però. I sempre, això sí, és molt atenta. I molt tendra. Gens egoista, sempre t'escolta. Una joia. (2007, 291)

Aquest és el moment en el qual la novel·la sembla caure en una certa incongruència ja que en cap moment el protagonista s'ha imaginat Ryder com una dona fabulosa sinó com a noia sensible i fràgil, i poc d'acord amb els dictats del seu ofici d'actriu famosa. Per tant,

malgrat que segons les expectatives que s'han anat generant en aquest moment s'hauria de produir una revelació a partir de la qual el protagonista veuria que allò que s'havia imaginat de l'actriu té poc a veure amb la realitat, la descripció que en fa el seu amic no difereix en res de la idea que ja en tenia. L'instant de revelació no es produeix i l'autor no aconsegueix crear l'efecte de fer obrir els ulls del protagonista respecte a la seva musa, que la novel·la permetia esperar. En tot cas, el noi, disposat a enfrontar-se cara a cara amb la verdadera Winona, se'n va cap al seu domicili i se la troba a l'ascensor. La sorpresa és tan gran, però, que no s'atreveix a dir-li res; en canvi, sí que té temps de mirar-se-la de dalt a baix i arran d'això pensa: "és preciosa! És increïble, és...- i que petitona que és! Li trec ben bé mig cap i hala, té un cap enorme ara que li veig! Però que bufona que és! Déu meu, és *la nena més bonica del món*, no puc creure que em trobi al seu costat" (2007, 296). Així que es planta davant de la seva porta i a partir del moment en el qual està decidint si truca al timbre, la novel·la es divideix en quatre finals diferents. Abans dels possibles desenllaços, però, s'imagina que li diu:

Jo estava perdut fins que tu vas aparèixer en els meus somnis. Havia deixat la feina, però ara en tinc una de nova, saps? Faig entrepans en un cafè i em paguen força bé. M'has fet venir fins a Nova York per trobar-te però saps què? Aquí hi ha gent molt bona que m'ha ajudat molt. I aquesta ciutat és fantàstica; i el Soho és genial. M'hi quedaria. I podria escriure. Tinc moltíssimes coses per escriure; ets la millor musa que hom pot demanar (2007, 299))

La conclusió de la història és que la cerca de l'actriu li obre un camí per explorar el món i per explorar-se a si mateix. Així que es llença a escriure, viatja, surt de la seva zona de confort i supera la seva crisi d'indecisió vital. D'aquesta manera acaba estimant també la Nova York real, que al final no és un lloc sofisticat i intel·lectual com el que s'havia imaginat a partir de les pel·lícules, però tampoc és la urbs hostil, freda i superficial que va percebre en la seva arribada. En l'únic punt que no evoluciona és en la seva percepció de l'actriu, que continua essent totalment idealitzada sense que ell en sigui conscient, cosa que li impedeix establir una relació sentimental amb les amigues que l'ajuden en el seu objectiu al llarg de la novel·la. Així, diferentment del que passa en altres novel·les que hem comentat, al prota-

gonista no el decep el contacte amb la seva estrella, i això el manté en l'estadi adolescent en el qual els somnis encara romanen intactes però per aquest mateix motiu el separen de la realitat.

Els jugadors de Whist (2009)

Aquesta novel·la de Vicenç Pagès Jordà (1963) juga d'una manera molt interessant amb tot tipus de materials de la cultura popular nord-americana. Jordi Marrugat considera que és un autor que entra dins del “model d'escriptor d'arrel monzianana” (2012, 55), no perquè en sigui fill o imitador, sinó perquè en certa manera escriu a partir del camí que aquest ha obert, tot i que ha pres un deriva més clàssica i psicologista (2012, 55). Això s'evidencia en *Els jugadors de Whist* (premi Creixells 2009), on explica l'evolució dels seus personatges i n'illustra els desitjos i la psicologia precisament a partir de les referències del rock'n roll, del Hollywood clàssic, del món de la xarxa i de les subcultures juvenils. D'aquesta manera acaba fent un compendi de la cultura pop que abraça les dècades dels 70, 80, 90 i el nou mil·lenni, i aconsegueix copsar l'esperit juvenil de cada època.

La trama parteix de la crisi del quaranta d'un fotògraf de “bodes, bateigs i comunions”, Jordi Recasens, que fa anys que s'està al garatge de casa seva per no veure la seva dona i viu una existència mediocre alleugerida només pels fotoblogs internautics de joves i les últimes tecnologies de fotografia digital. Però la seva vida rutinària canvia quan coneix una noia al casament de la seva filla, un moment especialment dolorós perquè marca definitivament la fi de la seva joventut, i se n'enamora. A partir d'aquesta situació i des d'un profund nihilisme la novel·la retrata la lluita d'aquest home contra el pas del temps, la nostàlgia per la infantesa perduda i els seus esforços per perpetuar la passió (Muntada 2009, 68). I és que “bona part dels problemes que exposa la novel·la, i als quals s'exposa el Jordi, se centren en l'assumpció contingent i finita de la condició humana” (Dasca 2011, 205). A

més, però, també cal destacar que Pagès aconsegueix donar categoria literària al català col·loquial contemporani (Marrugat 2014, 53), un català que utilitza, juntament amb els referents culturals de la música i el cinema, per mostrar el pas dels anys i com a tret definidor gairebé exclusiu de la identitat dels personatges (Marrugat 2014, 53).

El text té una forma narrativa no lineal i consta de materials de provenença molt diversa. Per una banda el dietari d'un amic d'infància de Jordi, Biel, que mostra la perspectiva adolescent barrejada amb una malenconia retrospectiva; per l'altra els posts internàutics de la Cristina —també anomenada Halley— la Lolita postmoderna de qui està enamorat el protagonista; i, finalment, també hi ha una veu narrativa de tendències metaliteràries que el lector acaba descobrint que és la suma de dues persones diferents, Halley i Jordi, que col·laboren en el projecte comú del llibre:

[Ja deus haver advertit que si el narrador d'aquesta història se serveix de la primera persona del plural no és pas per modèstia. Senzillament som dos. També et deus haver adonat que, quan és incapaç de callar, el narrador es deixa anar dins dels límits d'uns claudàtors com aquests, des d'on una veueta matisa, avança comenta i es fa la interessant]. (2009, 464)

Aquest joc amb les veus narratives incrementa l'element autoreflexiu del llibre, cosa que, segons explica l'autor (Fernández 2009, 3), és una picada d'ullet a *Rayuela* de Julio Cortázar, novel·la preferida de Vicenç Pagès, alhora que acaba de donar complexitat al joc narratiu. Malgrat tot el resultat és d'una sorprenent fluïdesa, “*que en otras manos podría acabar en una cargante carrera de obstáculos. En cambio, aquí lo fragmentario forma parte de un todo que no renuncia nunca a ser relato, pero sin recurrir a las técnicas narrativas más trilladas*” (Serra 2009, 21).

En aquesta història les referències a Nord-amèrica, com ja s'ha dit anteriorment, sorgeixen sobretot lligades a la cultura popular de masses. Per exemple, la mare de Biel és d'origen americà i per això se l'associa a les estrelles del cinema:

Entre setmana solia dur vestits d'una peça ajustats a unes sinuositats dignes d'una estrella de la Paramount dels anys cinquanta (...) Era una dona plena, d'una bellesa molt de l'època, els cabells de Veronica Lake escampant-se càlidament per les clavícules de nedadora, només que els ulls eren de color blau com les rajoles del Topkapi. Mares com aquella només apareixien als anuncis de Nesquik. (2009, 125)

Però a partir sobretot del dietari d'aquest adolescent –Biel-, el lector s'adona que tot el món d'aquests tres amics eren les pel·lícules, la música i el còmics americans i que per això està farcit de comentaris com aquest: “hem anat a can Jordi a intercanviar tebeos i hem posat el seu disc dels Beach Boys” (2009, 47) o “A l'hora baixa vaig al Jardí amb en Calimero i en Churchill a veure *Westworld –Almas de metal (...)* A la pel·lícula, els cowboys resulta que són robots. No te pots fiar de ningú. De nit hi somii” (2009, 71).

Aquests antecedents expliquen per què Jordi, d'adult, segueix obsessionat pel cinema nord-americà i per què utilitza els referents fílmics de manera constant; per això la Halley-Cristina constata que: “a cada moment, per fer-se entendre, ell (Jordi) s'ajudés tot citant frases o escenes de pel·lícules de tots els temps” (2009, 394). Aquesta percepció de la noia es fa evident també quan la veu narrativa del protagonista s'expressa i, per exemple, recorda que per ell i pels seus amics, quan eren petits “Travessar el Parc-Bosc de nit constituïa una prova iniciàtica de valor demostrat, ja que aquest espai exercia una funció semblant a la del Río Grande dels Westerns”, o quan descriu la família de la Halley perquè considera que “l'ambient habitual a la casa era una barreja de pis d'estudiants, de *Little Women* i de sit-com de mitja tarda, o sigui, una mica estil Tenenbaums” (2009, 330). D'aquest tipus d'associacions n'hi ha dotzenes a cada capítol i fins i tot en ocasions arriba a fer petits resums de les pel·lícules a les quals es vol referir, com la següent:

Els agradava utilitzar l'agafador, una eina metàl·lica proveïda de dos dits metàl·lics, recoberts de plàstic negre, que es tancaven com a alicates i que, acoblats a una perxa de fusta, servien per abastar productes situats a les lleixes superiors (n'apareix un a *The savages*: Laura Linney el fa servir per arribar a un paquet de cereals de la botiga. Sinopsi: el seu amant, que està casat, té un gos malalt; Laura Linney engega l'amant i es queda el gos). (2009, 101)

O com aquest: “Era un petit despatx decorat a l'estil d'un detectiu dels anys quaranta, com els de Jack Nicholson a *China Town* (pel·lícula d'incest camuflada d'adulteri. Etiquetes: Faye Dunaway, Los Angeles, Especulació hídrica)” (2009, 236). Aquesta estratègia de Jordi, però, no és només una maniobra d'evasió sinó que, com explica Halley-Cristina:

Havia vist més pel·lícules que els seus professors d'història del Cinema i, més important encara, que les havia vist d'una altra manera, buscant-hi alguna revelació

destinada específicament a ell (...) buscant tan sols la veritat dels personatges, com una exploració vital, una investigació més en el llarg camí que l'havia de conduir a entendre's a si mateix i als altres. (2009, 394)

El fet que el protagonista intenti trobar explicacions i models per a la seva vida en la ficció sembla que té com a conseqüència, entre d'altres coses, que identifiqui els amors més importants de la seva vida amb celebritats pop. O potser al revés, que només sigui capaç d'enamorar-se de dones que pugui associar als seus ídols. Així, la primera vegada que es va fixar en Nora, la seva dona, va ser en una discoteca i perquè ella duia un *look* —cabell ros tallat per sota de les orelles, vestit blanc estret i estrelletes de purpurina al voltant dels ulls — que li va recordar la fotografia d'un àlbum de Deb Harris, mítica vocalista del grup de rock Blondie. Jordi ja la coneixia d'abans perquè era la germana petita del Biel, però és només a partir del moment que la veu a través de la imatge de Blondie que s'hi fixa. I és que per ell aquesta cantant era un “Símbol fosc de la bellesa, d'un erotisme tan postmodern que es comentava a si mateix” (2009, 185), i:

(...) molt més que una rossa tenyida, com demostren les seves lectures públiques, els seus concerts de jazz i els centenars d'entrevistes enginyoses que ha concedit en els últims anys. Dins la mitologia de l'oxigenament autoirònic, és el pont que uneix Marilyn Monroe i Madona. (2009, 185)

Aquesta artista, que combinava un físic explosiu amb intel·ligència i una actitud rebel, era el seu model de dona ideal i per això es va enamorar perdudament de Nora. El problema és que quan ella va deixar d'assemblar-s'hi ell no només va deixar de sentir-s'hi atret sinó que va passar a no poder suportar-la perquè representava la decadència del mite i feia evident que el seu amor no tenia cap fonament real.

Passa el mateix amb l'altra dona de la qual s'enamora, Halley, que identifica amb Audrey Hepburn en el seu paper de Holy Golightly a la pel·lícula *Breakfast at Tiffany's*, basada en la novel·la de Truman Capote, tot i que el joc de referències va més enllà ja que “tots els atributs de la Halley conflueixen en un erotisme visual, d'origen literari i sobretot cinematogràfic, que semblava especialment dissenyat per a captivar en Jordi” (2009, 404). Però no és el protagonista per si sol qui fa la identificació amb aquest personatge de manera unilate-

ral sinó que és la noia, també, qui vol ser-hi identificada. Això es veu, per exemple, en el sobrenom de Halley que adopta voluntàriament i que pronunciat a l'americana sona igual que Holy, o també en els comentaris que fa, com ara que es considera “una versió millorada” (2007, 489) d'aquesta actriu perquè té pits. Per altra banda, pel fet de ser un dels components de la veu narrativa, també és responsable de les comparacions entre ella i Hepburn que abunden en el cos del text. I és que, com a musa postmoderna, aspira a ser objecte de l'obra d'art alhora que creadora, i així articula una mena de discurs neofeminista inspirat, en part, per la seva admiració per Maria Mercè Marçal. Això contrasta, en canvi, amb l'obsessió de Jordi per la bellesa i el misteri de les artistes americanes, que l'impedeix estimar dones reals i que revela un fons gairebé misogin, que evidencia els perills de deixar-se atrapar per fantasies que no permeten apreciar la realitat.

Per altra banda, a partir del les inquietuds de Jordi es desenvolupa la idea que la creació artística i el seu consum —també el pop— pot salvar de la por de morir. Així, ell, que és “la prova arquetípica de l'assumpció d'un cert nihilisme inherent a la condició humana” (Muntada 2009, 69) i que busca distreure's del tedi vital a partir de la passió per éssers impossibles, acaba salvant-se a partir de l'art. D'aquesta manera, quan al final de la novel·la s'adona que Halley no correspondrà mai al seu amor, surt del pou amb l'organització d'una exposició de les fotografies de moments compromesos de les “bodes, bateigs, comunions” que durant anys ha anat guardant, i així mateix a partir de l'escriptura conjunta del llibre. Per tant, “la novel·la apel·la també a la possibilitat de sobreviure's a través d'un llegat cultural i/o literari i tot i no aconseguir de substituir-la proposa una alteritat, la de la imatge d'immortalitat” (Dasca 2011, 109)

Els jugadors de Whist mostra una vegada més que la cultura de consum nord-americana pot esdevenir un vidre a través del qual mirar la realitat, tot i que des d'una vessant molt més inquietant de la que trobàvem, per exemple, a *El dia que morí Marilyn*. I és que l'exemple de Jordi, mirant fotos d'actrius de cinema de bellesa inabastable tancat al seu ga-

ratge i la crisi emocional profunda que li provoca el seu enamorament per una noia jovenís-sima ensenya, sense voler-ho, els perills de quedar atrapat pel món del cel·luloide, perquè no permet un enfrontament madur amb la pròpia existència. Així, per molt que les muses de Jordi, Audrey Hepburn i Blondie, representin un model de bellesa diferent —la primera un encant delicat, sofisticat i intel·ligent, i la segona una rossa amb caràcter i actitud rebels que se'n riu de les rosses— la fixació per elles es converteix en un impediment per establir relacions d'amor vertaderes.

III

“Si és tòpic, no és Nova York”⁸: La gran urbs moderna

La ciutat, com a centre econòmic, polític i cultural, ha estat des de sempre el motor de la civilització occidental. Per això té un gran pes simbòlic en l'imaginari europeu, com ho demostren, per exemple, les llegendàries ciutats de Troia, Atenes, Jerusalem i Cartago, cada una centre d'una mitologia molt important per a Occident (Pike 1981, 3). Aquest capítol, però, no tracta la qüestió de la ciutat des dels seus orígens sinó que parteix del moment en el qual passa a ser entesa com a representant de la modernitat i del temps present. Concretament, se situa en el segle XX per centrar-se en com la urbs moderna per excel·lència s'ha identificat amb la metròpolis americana i com s'ha estat representat en la literatura catalana.

El concepte contemporani de metròpolis va néixer al segle XIX, a partir del fenomen de la industrialització i l'arribada massiva de gent per treballar en les noves fàbriques. Va ser a partir d'aquest moment que l'espai urbà es va convertir en l'escenari de les novel·les del realisme, amb París i Londres com a exemples més significatius (Lehan 1998, 53). Aquestes dues ciutats van representar, cada una a la seva manera, l'esperit d'un temps i una època, i el poder d'Europa. Ara bé, després de la Primera guerra mundial aquesta supremacia va començar a flaquejar al mateix temps que la balança de poder iniciava una oscil·lació cap a l'altra banda de l'Atlàntic. D'aquesta manera Chicago i Nova York van començar a ser molt atractives a causa de l'activitat cultural i econòmica provocada per l'enorme quantitat d'immigració que hi va acudir d'arreu d'Europa. La situació va acabar de donar el tomb a partir de la Segona guerra mundial, quan els Estats Units va adquirir la categoria de primera potència i en conseqüència les seves ciutats principals es convertiren en pols d'atracció que superaven les del vell continent.

⁸ Bonet, Blai. *Nova York*. “Nova York”. Barcelona: Columna 19... Pàgina 248.

Les conseqüències d'aquests canvis en la literatura van ser diverses. Una de les més rellevants va ser l'aparició del motiu de l'artista sensible i intel·ligent però indefens davant la multitud –irreflexiva i mal·leable però poderosa i vital. (Pike 1981:100). Va sorgir així la por de l'individu davant la força irracional de la massa i també el sentiment de soledat que es podia experimentar enmig de la gentada. Aquest tema preocupà molt intel·lectuals com Walter Benjamin, George Simmel o Max Weber que, des d'una actitud elitista, temien que la massificació de la nova civilització acabés en la dissolució dels valors humanistes; el mateix Charles Baudelaire, tot i la seva actitud de dandi, en algun moment també va remarcar la fascinació que el passejant podia trobar en la massa, perquè s'hi podien viure aventures i l'embriaguesa de la comunió universal: “*Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l'égoïste, fermé comme un coffre*”. (*Les foules, Le spleen de Paris*)

La postmodernitat, entesa com a etapa històrica, com diu Víctor Martínez-Gil (2006, 366), aporta nous motius a la representació urbana en literatura, que se sumen al que s'acaba de comentar. El pensament postmodern posa en dubte l'objectivitat de les coordenades espai/temps a causa del desencant respecte a la filosofia positivista i la popularització dels canvis en el pensament científic (Popper, Kuhn, Heisenberg, Bell, la teoria del caos, la teoria de la relativitat d'Einstein, etc.). Això, evidentment, afecta la manera de percebre la urbs, els contorns de la qual es difuminen. Per altra banda, els raonaments de Jaques Derrida arravaten a la metròpoli qualsevol significat transcendental que la justifiqui (ni Déu, ni Natura, Història o ment racional) i per això esdevé un sistema de signes que no apunta a cap referent redemptor. Així, sense un sentit últim que la mantingui estable, la ciutat flota sense rumb i perd la capacitat de reivindicar la seva realitat (Lehan 1998, 266). Per això la urbs literària s'essencialitza i esdevé una entitat semitransparent, com la Venècia de Proust, que no és important per ella mateixa sinó com a paraula que excita la imaginació del narrador (Pike 1981:120). Ara bé, l'ésser humà té la necessitat d'orientar-se respecte a allò que

l'envolta i per això aquest tipus de ciutats abstractes, com la d'*El procés* de Kafka, esdevenen inquietants i presenten la forma de mapa o de laberint, un lloc per on els personatges es perden físicament i psíquicament (Pike 1981:121).

D'aquesta manera, el que queda de l'esmentada ciutat flotant és només la percepció personal que se'n forma l'individu. En literatura això vol dir la manera com l'artista la mira i la transmet al seu públic i per això canvia segons el punt de vista que s'adopta en observarla. Però tot i que de punts de vista n'hi ha tants com de persones, hi ha tres perspectives diferents respecte a la ciutat que cal remarcar especialment: la vertical, l'horitzontal i la vista d'ocell. El primer és el que s'obté quan els ulls de l'observador s'enfilen cap amunt per apreciar la grandiositat i la dimensió dels volums que l'envolten. L'èmfasi d'aquest tipus de percepció rau en la sensació de verticalitat i l'altura que sovint s'associa amb el perfil de la ciutat retallant-se en la línia de l'horitzó, com el famós *skyline* de Manhattan (Lehan 1998, 39). El resultat d'aquesta mirada acostuma a ser idealitzador, ja que els edificis apareixen com a imatges de poder, elegància i progrés. Els gratacels esdevenen una mostra de l'eficàcia i la bellesa de la ciència moderna (Villanueva 104, 2008), tal com es pot apreciar al poema *Manhatta* de Walt Whitman, que manifesta la força i la potència industrial de la metròpoli:

Numberless crowded streets, high growths of iron, slender, strong,/light,
splendidly uprising toward clear skies,/ Tides swift and ample, well-loved by me,
toward sundown,/ The flowing sea-currents, the little islands, larger adjoining/
islands, the heights, the villas,/ The countless masts, the white shore-steamers, the
lighters, the/ ferry-boats, the black sea-steamers well-model'd,/ The down-town
streets, the jobbers' houses of business, the houses/ of business of the ship-mer-
chants and money-brokers, the river-streets (Whitman 1953, 388-389).

En canvi el punt de vista horitzontal manté la mirada arran de terra i obliga a abandonar el terreny ideal. L'observador no alça els ulls del nivell de carrer i veu, per tant, la multitud de gent i les parets de ciment. És una situació claustrofòbica que fa pensar en l'experiència de la urbs des de l'asfalt, des dels carrerons foscos, i en la lluita del vianant per no ser engolits. Es fa front, doncs, a la realitat històrica de la gent que hi viu i hi treballa. En

aquesta dimensió el que importa ja no és la idea abstracta de la ciutat sinó la realitat de les qüestions socials, polítiques i econòmiques que afecten els seus habitants. Es converteix en un indret de gent més que d'edificis, de contingències socials més que de projeccions mítiques (Lehan 1998, 39). Graham Clark suggereix com a exemple d'aquest tipus de mirada el conte de Melville *Bartleby the Scrivener*, que, tot i succeir a Nova York, no conté cap descripció dels edificis sinó només dels habitants; la classe treballadora que passa el temps dins d'aquests edificis lloats per Whitman i les misèries que succeeixen en el seu interior. Una de les més famoses visions horitzontals de Manhattan⁹ és la del sociòleg Michel De Certeau:

(...) c'est 'en bas' au contraire (down), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, Wändersmänner, dont le corps obéit aux pleines et aux déliés d'un 'texte' urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. (De Certeau 1990, 141)

La mirada arran de terra mostra el dia a dia de la ciutat, la mirada que es dirigeix cap amunt és idealitzadora, però ¿i la mirada des de dalt? Aquesta última és la que anteriorment hem anomenat 'vista d'ocell'. En aquest cas l'observador es col·loca dalt del gratacel. Els seus ulls no s'elevan sinó que es dirigeixen cap avall. El poder que dona l'edifici sota seu, la distància immensa que el separa de les coses i la possibilitat de tenir una vista que comprèn tota la urbs suggereixen un punt de vista diví. Es tracta de la sensació de posseir l'espai urbà i de conèixer-lo. Aquesta és la visió, per exemple, que tenen els superherois urbans clàssics com Superman, Spiderman o Batman. El seu poder més emblemàtic és volar o poder-se enfilat pels edificis i obtenir un punt de vista privilegiat sobre la ciutat. Des de l'altura es poden assabentar de què passa i controlar la situació. A més, la possibilitat d'observar la metròpoli des de la distància recorda també la perspectiva del científic mirant el seu objecte d'estudi, ja que permet abastar l'extensió de la urbs amb la mirada i proporciona una il·lusió de coneixement. La reducció de l'espai urbà a les línies esquemàtiques que provoca la llunyania el simplifica i provoca la sensació de comprendre i posseir el lloc:

⁹ Aquesta anàlisi sociològica de De Certeau ha estat acusada de poc científica, reduccionista i massa lírica. Però resulta molt útil per veure actituds diferents a l'hora de parlar del tractament de la ciutat en literatura.

Celui qui monte là-haut sorte de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou d'espectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant de soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était 'possédé'. Elle permet de le lire, d'être un oeil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir. (De Certau 1990:, 140)

Aquestes diferents perspectives respecte a la ciutat ens fan entendre que un mateix lloc és alhora moltes realitats diverses, depenent del que hi vulgui veure l'observador. Però la possibilitat d'identificar múltiples ciutats en una de sola que ofereix la teoria postmoderna també descobreix nous espais vinculats íntimament a la urbs: els no llocs. El creador d'aquest terme, Marc Augé, explica com aquests indrets, fruit de projectes urbanístics tecnicistes i voluntaristes, no parteixen d'un creixement orgànic dels nuclis antics. Proliferen al marge dels centres tradicionals i de la història i no propicien les relacions interpersonals a causa del seu aïllament i l'atmosfera falsa i asèptica que els identifica. En són exemples les zones suburbials en les quals ningú es coneix i no es produeix cap interacció social; les cadenes d'hotels, totes iguals i sense cap particularitat que les connecti al seu entorn; els supermercats on la gent es creua sense intercanviar paraula i pràcticament no es poden identificar els aliments; els aeroports on tothom està de pas i no sembla pertànyer a cap país en concret; les xarxes d'autopista que permeten travessar una ciutat sense veure-la... I un llarg etcètera. Són estructures que representen l'antiurbs, molt característiques de la cultura nord-americana i que, de manera tangencial, també es comentaran en aquest capítol.

En resum, aquest breu repàs d'alguns dels elements que entren en joc a l'hora de parlar de la ciutat en literatura i pensament (filosofia, sociologia...) mostra que és un concepte complex i que ha anat canviant al llarg de la història. És per això que Joan Ramon Resina proposa el terme *after-image* per parlar-ne, i suggereix, per una banda, que un cop passada la influència de l'estímul visual la urbs continua prenent forma en la ment de l'observador i, per una altra, que la idea que en tenim és fruit d'un procés històric que la va fent canviar davant dels ulls de les diferents generacions (Resina 2003:15). Tenir en compte això pot ajudar a establir un punt de partida des del qual començar a descodificar la utilitza-

ció de la urbs moderna per part dels autors catalans i també ajudar a considerar les seves aportacions a la discussió intel·lectual internacional plantejada en aquest camp.

En el cas de Catalunya, la fascinació per Manhattan comença a veure's reflectida en literatura (a part d'algunes excepcions prèvies) sobretot a partir de finals dels anys setanta, en un moment en el qual, acabada la moda hippy, la nova generació fa de la ciutat el seu espai natural (Guillamon 1999, 110). D'aquí sorgeixen els narradors etiquetats, malgrat ells, d'"urbans", que és un epítet poc consistent literàriament, tal com argumenta Martínez-Gil (1991, 61), però que en aquest cas és útil perquè designa els escriptors que habitualment fan de la ciutat el seu escenari. Per ells Manhattan es converteix en un model d'urbs literària i els autors americans que en parlen esdevenen un referent d'escriptura. A continuació veurem de quines maneres aquesta metròpolis s'introdueix en l'imaginari català i què hi representa.

La ciutat transparent

La metròpolis americana com a paisatge literari es pot presentar sota una forma vaga que és, i alhora no és, la d'una ciutat real. Es tracta d'una variant del concepte d'urbs literària postmoderna essencialitzada del qual s'ha parlat i que alguns autors catalans fan servir per situar les seves obres en un entorn ciutadà modern i sense nacionalitat. Aquesta manera de fer reflecteix la tendència europea de posar en dubte l'existència de l'espai concret -per exemple, en Kafka- però en el cas català, a més, mostra la voluntat dels escriptors d'internacionalitzar els seus temes literaris. La indefinició els permet construir un paisatge urbà que es podria identificar amb qualsevol lloc del món occidental i que, en conseqüència, quan cal ofereix la possibilitat de deixar de banda qüestions localistes per centrar-se en problemàtiques més generals. L'efecte col·lateral d'aquesta operació és que algunes d'aquestes entitats abstractes s'acaben assemblant força a Nova York. Això pot ser que passi

perquè la cultura pop ianqui ha creat una imatge tant poderosa de la seva urbs moderna que ha impregnat tota la cultura occidental i que, per tant, en l'inconscient global es perfila com la ciutat per excel·lència. O potser el fet de donar cert regust americà al paisatge ciutadà és una aposta voluntària i conscient per part de l'escriptor, per tal de connectar amb la mitologia popular del seu lector. En tot cas, les metròpolis americanes més poderoses i conegudes són tan presents en l'imaginari d'Occident que s'utilitzen per evocar tot l'imaginari que arrossegueu al darrere. No cal que s'especifiqui que una determinada situació hi té lloc, només la menció dels elements que s'hi associen és suficient per suggerir tot el seu món evocador.

La jungla sentimental (1975)

Aquesta obra teatral de Jordi Teixidor, del 1975, mostra una urbs corrupta vagament americana que recorda les pel·lícules de gàngsters de Hollywood dels anys quaranta. Per aquest motiu l'autor defineix el seu text en el pròleg com una "simbiosi dels gèneres negre i rosa" en la qual els personatges "oscil·len entre el pragmatisme més ferotge i el sentimentalisme més ensucrat" (1975, 8). Pertany a la tradició de l'anomenat *film noir* dels anys quaranta i cinquanta, subcategoria de les trames detectivesques del *hard-boiled*, que desvia el focus des del detectiu cap a l'assassí. En aquest tipus d'història l'espectador, en lloc de seguir el detectiu segueix el criminal, mentre aquest es va enredant en la xarxa de crims, de manera que veu la cara més fosca de la psicologia humana, la qual cosa permet mostrar la pèrdua de confiança en els valors tradicionals americans. A *La jungla* s'hi poden trobar tots els elements clàssics del gènere: els criminals, la dona que aixeca passions perilloses, l'obsessió pels diners i una visió cínica del món. Tanmateix l'humor, els tocs sentimentals intencionats i el *happy end*, com ja reconeixia Teixidor, matisen l'atmosfera obscura i converteixen la peça més que en l'exploració psicològica de la ment criminal en una exposició grotesca

del món de l'hampa. Aquesta aproximació evidencia la influència de Brecht i del teatre èpic en general, que ja s'havia vist a *Dispara Flanagan!*, i de la qual l'autor parla en el pròleg:

La jungla sentimental té un doble origen. Les representacions de *L'Anca del senyor Llovet* i, ho confesso sense embuts, el *Frank V* de Dürrenmatt. El *Frank V* que va muntar El globus de Terrassa, en adaptació de Feliu Formosa, i la representació en el Liceu del *Mahagonny* de Bertold Brecht m'havien fet evident fins a quin punt un cert expressionisme pot il·lustrar les brutals contradiccions de la societat. (Teixidor 1975, 7).

Però encara hi ha una altra influència molt clara d'aquest autor alemany, que Teixidor no menciona, l'obra de Brecht *A la jungla de les ciutats*, del 1924. La inspiració és evident no només per la similitud del títol, *La jungla sentimental*, sinó també perquè l'argument hi té molts elements en comú. Així, el text de l'alemany transcorre a Chicago en els anys vint i narra la lluita de dos homes pel poder, que els porta a implicar-se en el món del crim i que comporta la destrucció de les seves vides i famílies. Aquesta trama té molts punts de contacte amb el text català, que transcorre en una ciutat on dos empresaris, Shiler i Mølings, es disputen el monopoli del mercat en un context de vagues i protestes dels seus treballadors, cosa que també els acaba enfonsant a ells i a molts dels que tenen a prop. La trama amorosa de la jungla sentimental, però, està més desenvolupada que la de l'obra de Brecht, i explica també com la rivalitat dels dos magnats afecta els seus hereus, Roger, fill de Shiler, i Míriam, filla de Mølings, que estan enamorats i han de mantenir-ho en secret. Si bé és cert que la història romàntica està presentada des d'una perspectiva cínica, ja que malgrat el suposat amor de la noia per Roger, i per encàrrec del seu progenitor, aquesta sedueix el pare del seu enamorat -com a verdadera dona fatal-, per tal de treure-li informació sobre els negocis. Així, malgrat que el final és feliç en el sentit convencional perquè Míriam i Roger uneixen les seves empreses i es casen, les baralles, traïcions i morts que han hagut de tenir lloc per arribar fins a aquest punt provoquen una actitud de tornada de tot en els dos joves, que ens fa veure que la puresa de sentiments i la innocència ja no podran tenir lloc a les seves vides.

El nom de la urbs on succeeix tot això, com ja s'ha dit, no es menciona mai però Teixidor aclareix:

Un darrer advertiment: les metralletes, certs fets de la falla, el llenguatge, tot plegat 'distància' prou la història com per no haver de situar l'acció a Xicago. És més, crec que transcorre a la Barcelona agressiva dels executius i que el muntatge n'ha de donar indicis inequívocs. (1975:9)

Aquesta innecessària menció a Chicago mostra, tanmateix, que precisament és aquesta la ciutat que té com a referent del que està escrivint. Es tracta, però, d'una visió filtrada per Brecht, tal com veiem no només a l'argument sinó també en el detall dels noms germànics dels personatges i la ideologia que impregna tota la peça, que presenta la ciutat com a reialme del capitalisme més descarnat. Aquesta metròpolis és un indret on "L'empresa més combativa sura a costa de les altres, és la llei del mercat lliure" (1975, 75) i per això un dels personatges fa aquesta recomanació: "Aprèn a compondre-te-les. Escomet, mossega, esclafa, disputa acarnissadament la part de benestar que ens pertoca" (1975, 36). Esdevé un lloc sinistre, despietat i violent que suggereix la Chicago expressionista de l'autor alemany, inspirat, a la vegada, pel pop nord-americà i el seu cinema negre.

Nina (1977)

Nina és un conte de Biel Mesquida, publicat en el llibre d'històries curtes *Self-Service* (1977), escrit "a quatre mans" amb Quim Monzó, que deixa endevinar l'escenari d'una ciutat vagament nord-americana. Es tracta d'un text molt representatiu de la ideologia de Mesquida perquè es fa ressò de l'actitud de revolta activa que va tenir durant els anys seixanta i setanta contra el règim franquista, i això es reflecteix també en l'estil:

De la lectura dels contes d'en Biel sembla desprendre's una voluntat de destrucció de la forma i una posició àcrata en la semàntica del text. En resum, la seva crítica, denúncia i enfrontament contra els poders establerts, els 'ideològics' de la societat i el 'normatiu' de la llengua, que són criticats per haver estat al servei de l'argumentació, l'establiment i la defensa de la 'ideologia' i els valors de la societat burgesa. (Broch 1989:123)

La narració forma part del corrent textualista d'escriptura del qual s'ha parlat a partir de *l'Udol del griso*, tot i que no és de les més radicals de l'obra perquè no deixa de vehicular una història perfectament resseguible.

L'argument es basa en una contralectura de la trama de la noia de províncies que arriba a la gran ciutat per triomfar en el món de l'espectacle. El primer element subversiu respecte al model és que el període durant el qual la protagonista s'ha d'esforçar, abans d'aconseguir l'èxit, en aquest cas és molt més desesperat de l'habitual i transcorre entre gana, soledat i prostitució. A continuació, com en qualsevol trama típica, la protagonista triomfa gràcies a la seva bellesa i aconsegueix amants, riquesa i fama. Però en lloc d'aturar-se en el final feliç, la història continua amb la noia adonant-se que el luxe i l'admiració superficial de la gent que l'envolta no basten per satisfer-la. Aleshores, a l'estil de Patty Hearst, s'ajunta a un grup de rebels antisistema i, per tal d'atacar la societat corrupta, acaba posant una bomba en un lloc públic que "fa volar mig planeta pels aires" mentre "les gents –traumatitzades– s'interroguen, lliures per primer cop" (Mesquida 1977, 75). Però aquest acte que havia de servir per sacsejar consciències és ràpidament digerit per la gent com a reclam publicitari i, com passà amb Hearst, que es convertí en una icona de moda, acaba perdent el seu significat; tot plegat posa de manifest que la corrupció i la degeneració estan tan arrelades que són gairebé impossibles d'eliminar.

En aquest context, la ciutat sense nom on transcorre l'acció és un reflex d'aquesta societat podrida que enfonsa Nina i per això esdevé un "fred mar d'electricitat i llum" ple de "culs-de-sac atzucacs carrerons cecs i llords on regna la ronya" (Mesquida 1977, 68). Aquest indret, per diverses pistes en el text es pot identificar amb Nova York: "Nina nina, caminant (silueta retallada obre el fons gris de gratacels estació fus sorolls metàl·lics) sense lluentor porpra a les nines, Nina, dels ulls encara, al parc central tots els diumenges i dies de lleure: la ciutat és humana Nina)." (Mesquida 1977, 70). Un altra referència clara a la ciutat es produeix quan ella hi arriba "descendeix a l'andana, retallada silueta sobre múltiple fons

gris reflectint la mateixa imatge: una simfonia de gratacels estació fums sorolls metàl·lics (joc de miralls Orson Welles i Rita Hayworth que hi tornessin)” (Mesquida 1977, 67). A part de l’alusió al *skyline* de Manhattan, crida l’atenció la menció a les dues estrelles que evocuen el món del cinema en el qual somia la protagonista. De referències com aquesta n’hi ha moltes al llarg del conte, i manifesten que l’àmbit on Nina vol triomfar i que acaba conquerint és Hollywood. Així, malgrat que Los Angeles se situa a l’altra banda del continent, el caràcter abstracte del text permet a l’autor encabir aquesta realitat en el mateix pla que Nova York i acaba evocant el món de les dives del setè art que venen les grans productores:

Nina-domassos-d’or en hotels de luxe fred on porters vestits de clown t’obren paradís i infern i t’acosten al llimbs del tedi embolcallat amb paper de plata (...) rialla ben oberta quan et fotografien per les revistes (primeres planes amb la teva faç, ja mai més tantes peces i el llit sinó un gos blanc i pelut i petit i lleig i estult que dus al braç com si no estimessis ningú); catapulta que t’ha llençat de banda del planeta (Mesquida 1977, 72).

Veiem doncs que el conte inclou aquests dos llocs tan allunyats geogràficament en un mateix pla, sense que el lector se’n sorprengui o es produeixi un problema de versemblança, per una banda a causa de la voluntària vaguetat de la història i per una altra perquè en la ment catalana Amèrica és una barreja de la imatge de Manhattan sumada a la idea de Hollywood. En un altre sentit, però, també hi ha indicis que aproximen aquest indret a la realitat catalana de l’època, en la manera que Mesquida representa el grup de rebels a qui s’aproxima la protagonista, que per la descripció i el funcionament no té res d’americà. Un dels exemples més clars d’això és la figura del dissident del qual ella s’enamora i que és descrit com la viva imatge del personatge d’esquerres català dels anys setanta:

Trucant a la porta indicada per tal de cercar ajut a casa d’un amic d’una amiga de la presó, la immensa biblioteca farcida de llibres estranys, sobtada demanant alguna cosa per a menjar i el barbat amic de l’amiga oferint pa amb formatge i taronjada, afable i estrany i d’ulls molt clars, discutint els més desconeguts racons de la teva ànima (música de noia que ha trobat noi conscienciat que la conscienciarà); i llegint a quarts de la matinada, les parides d’un leptosomàtic extrovertit a força de necessitat, prenent cafès, fumant i a tocar de l’albada, acariciant el cos i l’ànima del barbat que s’adorm entre els teus braços, abans d’aixecar-vos i marxar a treballs complicats i indesxifrables; cercant paons de llibertat (1977, 74).

La urbs que crea Mesquida és l'essència de l'americanitat, la suma de Nova York i de Hollywood, però per a l'element de lluita pren el model del seu propi entorn. El to tenebrós i depriment que utilitza per descriure aquest lloc es deu al fet que des del seu punt de vista ideològic els Estats Units representen el que és més deplorable del capitalisme, un sistema tan arrelat que ni els actes de rebel·lia més extrems, com els de la protagonista, aconsegueixen sacsejar-lo. Així es manifesta el desengany de l'autor respecte a la possibilitat d'acció política i la desil·lusió que sent davant l'acomodament dels treballadors: “pobre Marx gemegant d'impotència davant el somriure estult del proletariat amb Ford tele casa al camp, felicitat, hipotecada, mai més lumpen ans white-collars de les nord-amèriques del món, unim-nos” (Mesquida 1977, 69). Aquesta pèrdua de fe és precedent de la crisi ideològica que caracteritzà els anys vuitanta i que canvia el to deliberadament bel·ligerant de la producció literària catalana per un de fred i escèptic.

La ciutat que veiem reflectida en el conte és, doncs, Nova York, però prou desdibuixada com perquè pugui transcendir-se a si mateixa i incloure d'altres realitats dins seu, realitats que li permetin convertir-se en una metàfora de la societat del moment, en una mena de “tots-els-llocs” i “cap-lloc” alhora, que simbolitzi la perversitat del sistema.

Benzina (1982)

Una altra utilització d'un Manhattan difuminat l'ofereix la novel·la *Benzina* (1982), de Quim Monzó, que d'entrada sembla molt diferent de *L'udol del griso al caire de les clavegueres* ja que no entra dins dels paràmetres del textualisme i se'n presenta en un tipus de redacció concisa i clara, més característic de l'autor. Però sí que convé remarcar, seguint Margalida Pons (2011, 50), que encara que Monzó hagi renegat del seu primer període manté, en l'aspecte formal, molts dels seus trets estilístics inicials, com ara la utilització d'enumeracions interminables i la presència d'estímul visual o de jocs estructurals (Pons 2011, 65).

Pel que fa al contingut, preserva també el punt de vista cínic i desencantat de *L'udol...*, que en la novel·la que comentem es troba implícit en el retrat que fa del món que l'envolta, un indret opulent, buit i deshumanitzat. Ara bé, *Benzina*, a diferència d'obres anteriors, es pot considerar que pertany a l'estètica postmoderna per l'ús que hi fa l'autor de la ironia, el patitx i el sentiment d'exhauriment, i per això se l'ha tingut per "un dels llibres més significatius de la postmodernitat" a Catalunya (Martínez-Gil, 2010, 261). Jordi Marrugat explica que comparteix trets de l'estètica postmoderna que es poden trobar a *Lolita* de Nabokov - novel·la que es considera el punt d'inflexió entre la modernitat i la postmodernitat- perquè:

Com Humbert Humbert (protagonista de *Lolita*), els personatges de Monzó es caracteritzen per adoptar una actitud passiva davant una realitat que se'ls fa estranya i els resulta del tot incompreensible. Tanmateix, si Humbert Humbert se "sentia arrossegat per una voràgine" (pg. 585), dominat per un insaciable desig sexual, Heribert i Humbert es troben arrossegats cap a l'abúlia total, cap a la manca de voluntat, apetit o desig. I si Humbert Humbert i Pnin eren encara personatges construïts psicològicament a partir de la descripció realista del seu comportament (...), Heribert i Humbert són personatges absolutament buits, sense cap mena de psicologia, personatges que existeixen únicament perquè constaten la seva perplexitat i el seu desconcert davant d'un món que ha perdut tot sentit. (2014, 78)

La trama de la novel·la explica com Heribert, un pintor d'èxit, fa sis mesos que ha perdut les ganes de pintar, víctima d'un avorriment vital absolut. La situació comença a canviar quan s'adona que la seva dona, Helena, té una aventura amb un pintor prometedor anomenat Humbert, perquè de manera gradual comença a sentir interès per l'amant de la seva esposa. I aquesta reacció, seguint les seves mateixes reflexions, no es produeix per gelosia sinó pel fet que, de mica en mica, aquest home es va assemblant més i més a ell, i acaba caracteritzat, finalment, com el seu *doppelgänger*. L'amant Humbert acaba representant el que Heribert havia estat fins pocs mesos abans: un artista de trajectòria estel·lar, amb una abassegadora quantitat d'idees per fer obres d'art noves. La novel·la ens demostra, però, que aquest estat hiperproductiu és la fase anterior a l'estat d'exhauriment en el qual es troba Humbert. Així el lector, a partir de diversos indicis, s'adona que el mateix cicle de "creació-hiperproductivitat - èxit-avorriment - fracàs" es produeix una vegada i una altra i que el temps de la novel·la avança en espiral sense anar enlloc. És a dir que "*Benzina* ens situa en un cercle que no es pot tancar, en la mesura que nous personatges repetiran la mateixa

caiguda. Els protagonistes de *Benzina* no són individus, sinó arquetips allunyats de tota psicologia que exemplifiquen la força devoradora del present” (Martínez-Gil, 2010, 267). Però a més Monzó “força fins a l’extenuació el tòpic de la vida com a somni” (Marrugat 2014, 80) i genera un desordre temporal que qüestiona el gènere novel·lístic modern (Marrugat 2014, 81).

Darrere d’aquesta trama tan inquietant es dibuixa una metròpolis impersonal i freda que de mica en mica es va descobrint que és Nova York. No se’n menciona mai el nom i se’n fa un tractament com de passada, però no se n’amaga el referent real; per exemple, es fa referència al Whitney Museum, galeria d’art contemporani emblemàtica, i a Sardi’s, un restaurant molt conegut perquè hi van els actors de Broadway. Altres pistes sobre els llocs dels quals parla l’autor sorgeixen a partir de referències a pintors nord-americans. Per exemple, la segona part, narrada per Humbert, el *döppelgänger* d’Heribert en el seu moment de plenitud artística, està marcada per l’atmosfera de les teles brillants de David Hockney que apareixen en el somni del nou protagonista:

Somià una piscina com la que tenia al costat: blanquíssima, netíssima, que es difuminava, com dibuixada a llapis amb aquarel·les, talment un Hockney: tot de parasols de colors i tauletes amb gots llargs. En una hamaca blanca hi havia una dona amb ulleres fosques, prenent el sol. Era l’Helena, que s’adonava que la mirava i somreia, alçava les ulleres fins deixar-les sobre els cabells. (1982, 133)

En el cas de la primera part, que és la que reflecteix més Nova York, hi ha la referència a un dels seus pintors més coneguts, Edward Hopper, perquè comença amb un somni d’Heribert que té lloc dins d’una de les seves teles:

No va ser fins molta estona més tard que s’adonà que el somni reproduïa exactament l’escena de *Night Hawks* d’Edward Hopper, i el commogué ser efectivament capaç, tot somiant, de no solament d’identificar els orígens de les imatges sinó de ser-ne alhora conscient. (1983, 15)

La pintura de *Night Hawks* és aquella que representa un bar amb enormes finestrals, un home i una dona de cara, un altre home d’esquena i un cambrer servint. En el somni, a diferència del quadre, només hi ha l’home d’esquena, que inquieta moltíssim el protagonista, mentre que la dona es converteix successivament en Helena i després en Hildegarda, les

amants d'Heribert. Aquest senyor misteriós potser es podria identificar amb el doble d'Humbert que apareix més endavant i amb qui, efectivament, acaba compartint amants; però al marge de les diferents interpretacions el que és interessant de la cita pictòrica és l'atmosfera que suggereix. La solitud que transpiren els personatges i la visió melancòlica de la gran ciutat estableix un paral·lel amb l'atmosfera de la primera part de la novel·la i dona la clau per entendre el tipus de Nova York que el lector s'ha d'imaginar, un lloc en el qual l'individu es troba sol i perdut i que resulta inquietant. D'aquesta manera, tot i que no en surti el nom, és innegable que l'acció transcorre a Manhattan.

Malgrat tot, l'espai urbà de Monzó continua sent força abstracte i les seves descripcions podrien ser les de qualsevol gran metròpolis, tal com veiem en aquest exemple:

Prop dels torniquets de sortida hi havia dos policies. Va pujar l'escala de dos graons en dos graons. Al carrer, es passejà entre els macarrons i els desvagats. Un borratxo, xop de l'aigüeta bruta en què es convertia la neu, s'abraçava a un parquímetre. En un aparador de botiga de robes, hi havia tots els maniquins nus, sense perruques; a alguns els faltaven els braços. Un home despenjava les bombetes nadalenques i els rètols desitjaven felicitat per al nou any. Passà per davant de dues sex shops, trepitjà neu trepitjada, relliscà i estigué a punt de caure. (1982, 49)

I és que, com remarca Martínez-Gil, aquest autor no està interessat a retratar una ciutat concreta, sinó la ciutat gegantina i les relacions humanes impersonals que s'hi produeixen. Per això, en la seva obra essencialitza els trets distintius de les grans conurbacions ja que creu que són la clau de volta de la vida i del pensament contemporanis. En aquesta línia va declarar en una entrevista: "Escriu d'allò que conec, i aquest món que conec és ple de les pressions que genera el funcionament rutinari, quotidianitzat, de les grans ciutats. Ara, jo vibro més amb l'aglomeració de Nova York que no pas amb la placidesa idíl·lica de Califòrnia, per entendre'ns, i que em sigui permesa la llicència (...). És per això que *Benzina* passa a Nova York" (Martínez-Gil, 1991, 64). És per aquest motiu que converteix Manhattan en una entitat transparent i estilitzada, la urbs literària característica de la postmodernitat que, en certa manera, representa la vida contemporània i no és diferent de les altres ciutats anònimes dels seus contes, que normalment s'identifiquen amb Barcelona.

La pregunta que sorgeix a partir d'aquest raonament pot ser, doncs, el motiu pel qual conserva algunes marques de lloc de Nova York si l'objectiu és parlar d'una metròpolis concreta. La resposta pot trobar-se a partir del contrast amb allò que s'intueix a la novel·la de Barcelona. La capital catalana s'associa a la infància dels protagonistes, al seu passat i a la seva família: “[Humbert] Caminà avinguda avall, procurant no trepitjar neu ja trepitjada. Allò li recordà quan, d'infant, caminava pels carrers de Barcelona, tractant de no trepitjar més que rajoles alternades” (1982, 46). En canvi la metròpolis americana és el lloc a on els dos artistes se'n van per tal de triomfar. Això es veu clarament quan s'explica que Heribert, per tal de triomfar com a pintor ha demanat una beca per anar a “a Nova York o París car, tot i que sabia que, des de feia algunes dècades Nova York era el centre mundial de l'art, París l'atreia diguem-ne, sentimentalment” (1982, 135). Per tant, mentre que Barcelona es caracteritza com a perifèria Nova York es converteix en centre, fins i tot per davant de París. En contrast amb la capital catalana Monzó caracteritza Manhattan com a nou centre cultural d'occident i com a sùmmum de la modernitat.

El contrapunt d'aquestes qualitats de la metròpolis és que les persones que hi habiten estan soles, menen una vida superficial i l'art que s'hi produeix és buit de sentit. De la suma d'aquestes qualitats i defectes es desprèn que el que fa interessant aquesta ciutat és que, a causa de ser ‘el centre’ s'hi poden trobar de manera exacerbada les contradiccions i defectes de la societat moderna. Són, doncs, els seus aspectes negatius, també, el que la fan més fascinant que París i Barcelona perquè aquests són els defectes paradigmàtics de la societat de finals del segle XX. Per aquest motiu Nova York és representada com la Ciutat Moderna per excel·lència, un lloc excitant malgrat la seva deshumanització, perquè dona l'oportunitat a Monzó de prendre el pols al corrent del seu temps. Aquesta metròpolis posa en evidència, per una banda, l'exhauriment del model de civilització occidental, que està derivant cap a la manca de sentit vital, però alhora excita la curiositat i l'interès dels artistes que la visiten. Això té a veure sens dubte amb la importància que els autors americans

han tingut per a l'obra de Monzó -com ho demostren les seves traduccions de Truman Capote, Dorothy Parker o Ernest Hemingway però sobretot dels contemporanis Robert Coover, Robert Barthelme o John Barthes- que fan que consideri Nova York com la seva capital cultural i que la seva manera de mirar-la s'estengui a la seva manera d'entendre la ciutat a través de la seva obra.

Després de la pluja (1993)

Aquesta obra de teatre de Sergi Belbel es va estrenar a Sant Cugat l'any 1993 dirigida per ell mateix i va continuar representant-se amb molt bona acceptació de públic a la Sala Villarroel de Barcelona el mes següent. A més es va publicar aquell mateix any i se'n va fer una reedició el 2001 amb l'afegit d'un petit epíleg. La crítica va acollir favorablement el muntatge i, per exemple, Albert de la Torre en va dir que era una “obra destinada a ser un èxito” (1993, 3). Però a més de triomfar a Catalunya, també va fer fortuna en diversos escenaris europeus i va guanyar el prestigiós premi Molière amb una producció francesa, l'any 1999, cosa que va col·locar Belbel en molt bona posició en l'esfera teatral internacional. Per altra banda, una de les qüestions que els diaris més van remarcar del text el 1993 va ser la seva essència ciutadana, i per això es va dir de l'autor que era el “dramaturgo de las neurosis urbanas” (Benach 1993, 30) i que la peça era una “descripció hiperbòlica de las relaciones laborales” que “podria pasar en qualquier ciudad de hoy en día” (De la Torre 1993, 3); el mateix dramaturg va reforçar aquesta lectura quan en una entrevista va afirmar que *Después de la lluvia* tracta sobre les relacions de poder en un context ciutadà agressiu sense especificar (Fondevila 48, 1993). Aquesta indefinició és un tret molt representatiu del teatre de text català de les dècades dels vuitanta i noranta, en part deguda al desig de transcendir les fronteres locals (Feldman 2009, 170) però també a la influència de les avantguardes d'origen europeu i nord-americà -Samuel Beckett, Harold Pinter, David Mamet i Bernard-Marie Koltes-, que majoritàriament situaven les seves obres en espais esquemàtics. En aquest cas

concret ens interessa observar, però, per què la inconcreció de l'espai d'aquesta obra adquireix un to d'americanitat.

D'entrada, l'únic que se sap del lloc on se situa l'obra és que passa dalt del terrat d'un gratacel rodejat d'altres edificis, que es retalla contra un cel gris provocat per dos anys de sequera. En aquest escenari estrany, perquè no és ni dins ni fora, vuit personatges es troben i es creuen units per una cosa en comú: la necessitat de fumar. Les situacions que s'hi produeixen tenen un efecte còmic però amb un punt inquietant i, com explica Carles Batlle, s'hi cou “de mica en mica un crescendo apocalíptic: els nervis, el presagi, d'un diluvi, un embaràs impossible, un estrany ballet d'aparellaments...” (1993, 14), que acaba tot plegat suggerint la “foscor post-atòmica de *Blade Runner*” (1993, 14).

En aquest ambient urbà i futurista, el gratacel en el qual es desenvolupa la trama és ja el primer element que provoca una impressió d'americanitat. Les acotacions inicials diuen el següent: “Lloc: Terrat d'un gratacel de 49 plantes, edifici intel·ligent d'oficines d'alt standing. Cel sempre de plom, sense que amenaci pluja” (Belbel 1993, 21). La menció d'aquest tipus d'edifici i la referència a d'altres de similars que l'envolten fa pensar immediatament en Nova York, que, com ja s'ha vist anteriorment, s'associa a aquestes construccions. A més, s'ha de dir que la distància que separa els personatges del terra és un element dramàtic que entra en joc diverses vegades, ja sigui perquè se'n parla, perquè algú cau del terrat o perquè el sobrevola un helicòpter. El que també fa pensar en Manhattan és el concepte d'“edifici intel·ligent d'oficines d'alt standing”, ja que a principis dels noranta aquest tipus de terminologia anglosaxona provenia dels Estats Units i es relacionava amb els *yuppies* de Wall Street. Però també té molt de pes en aquest imaginari la situació de la qual parteix l'obra, que resulta ser específicament americana. Es tracta de la norma de no fumar dins les oficines, que empeny els empleats de l'empresa a pujar al terrat i que, en els anys 90, s'associava especialment amb els Estats Units. Això és així perquè van ser el país pioner a implantar aquest tipus de lleis que, a Europa, es percebien com a ridícules, excessives i sobrepro-

tectores (de la mateixa manera que es va percebre en el seu moment la llei seca) i que aquí van tardar molt de temps a arribar. Finalment la descripció del comportament dels personatges acaba d'arrodonir la imatge de paisatge urbà novaiorquès, com veiem en aquesta escena:

El missatger local, sol./S'acosta a la barana. Mira a baix. Crida./ Missatger local: Amèricaaaaaaaaaa!!!"/ Resson. Treu un aparell digital Compact Cassete de butxaca. Hi instal·la una cinta, es posa els auriculars. Canta i balla, tot seguint la cançó que sent pels auriculars, intermitentment, en veu molt alta. Es descorda la bragueta, es fica la mà a dintre, remena i treu una cigarreta embolicada amb paper de plata. Se l'encén. (1993, 56)

I més tard el missatger es troba amb un amic seu amb el qual "xoquen les mans, a l'americana", mostrant una actitud i un llenguatge corporal que pertanyen a una generació profundament imbuïda per la cultura de carrer provinent dels EUA. També, el fet que cridi "Amèrica" mirant cap avall sembla significatiu. Així, malgrat que el seu crit tant podria ser que fos per saludar el seu país (com si algú pugés dalt de la torre Mapfre i cridés 'Hola Catalunya'), com simplement per llençar aquesta exclamació al buit (com qui crida 'samurai' o qualsevol paraula sonora), o que respongués a l'impuls que li produís la seva música preferida, un grup de hip-hop nord-americà per exemple, en qualsevol cas revela un referent cultural decididament ianqui.

Aquests trets, com diu Carles Batlle, en bona part provenen de la imatgeria de les pel·lícules de Hollywood de l'època:

El panorama des del terrat el coneixem de mil i un telefilms (quants cops no l'hem contemplat mentre enyoràvem garratibats la porta d'un helicòpter?); si observem la disputa entre secretària i directora recordem les males arts —o les males armes— que gastava la impronunciable Sigourney tot i la cama trencada, i mentrestant, els personatges xoquen les mans com els esportistes americans, criden 'Amèrica' emparats per la barrera dels seus walkmen i ignoren les explosions gairebé rutinàries que es produeixen al seu entorn. Si ens parlen d'una casa vella als peus del gratacel, imaginem un edifici novaiorquès dels anys trenta; si ens parlen del camp, no podem evitar de pensar en una caseta de fusta amb un balancí. Potser és una lectura molt personal. Però jo sospito que totes aquestes reaccions no són fruit de l'atzar. (Batlle 1993, 14-15)

La lectura de Batlle no és només personal i queda clar que la idea dels Estats Units es troba en el subconscient del text. Ara bé, si la qüestió espacial resulta ambigua és precisament perquè vol que l'obra pugui passar a qualsevol lloc. Es tracta d'un indret que no acaba de ser familiar del tot i que es pot identificar amb un futur proper de trets distòpics i que suggereix una societat futura que, si no són els EUA exactament, està totalment americanitzada. A més n'ha adoptat les pitjors característiques: el control que no deixa als seus habitants ni el més senzill dels plaers, el desastre ecològic que està travessant (la sequera) i la constant lluita pel poder que no permet aproximacions cordials i desinteressades entre els ésser humans. Indirectament sembla que Belbel imagini un futur en el qual el món sencer ha adoptat el pitjor de la metròpolis nord-americana.

El pont de Brooklyn (1995)

En aquesta obra de teatre no estrenada de Lluís-Anton Baulenas el referent de Nova York és evident però la ciutat roman indefinida. L'autor s'aparta del món del Hollywood clàssic que havia presentat abans a partir de *Trist com la quan la lluna no hi és*, per al·ludir de manera tangencial a la metròpolis americana. Es tracta d'un cas diferent d'urbs transparent de les que s'han vist anteriorment, ja que la metròpolis no és l'escenari on succeeix l'acció sinó que un dels seus punts més emblemàtics es converteix en un motiu de rellevància simbòlica dins del text. En canvi, semblantment a la peça de Belbel, no se sap en quin país es troben els personatges i continua l'ambigüitat espacial característica del teatre dels noranta, que hem comentat abans.

L'obra parla d'una dona casada, Marta, a qui se li acaba de morir l'amant, i que es refugia al pis del mort per pair la seva pena amb la sorpresa que allà ja s'hi ha instal·lat el germà d'ell, un transvestit que es fa anomenar Susie. A partir d'aquest moment es genera un conflicte per veure qui es pot quedar a l'apartament amb el resultat que l'acaben com-

partint. Així, aquestes dues persones maltractades per la vida i al límit de les seves forces acaben establint una relació peculiar al voltant de la qual gira l'argument de l'obra. Veiem una vegada més, com ja s'havia observat a *Trist com quan la lluna no hi és*, que els personatges de Baulenas són gent desgraciada, fins i tot marginada en el cas del transvestit, que intenten sobreviure malgrat els cops que els dona la vida.

El pont de Brooklyn, en aquest context, és una imatge que apareix en un somni de Marta quan encara està amb el seu amant. Ella li explica que es troba en una ciutat estranya, que no pot reconèixer perquè no hi ha estat mai, quan de sobte s'adona que és Nova York perquè en reconeix un dels punts de referència més coneguts:

Alço el cap i no m'ho puc creure; cap al lluny, més endavant, veig com s'aixeca, orgullós, majestuós, com una catedral antiga atrapada per una teranyina de ferro, el famós pont de Brooklyn, el vell pont de Brooklyn, el de les pel·lícules. Però el més fort és que a l'altra banda del pont no hi ha cases ni gratacels: no es veu res; Nova York s'acaba de sobte i comença una prada sense fi per on es deixen anar com a boges les persones que ja han passat. Corren com si les maletes que portaven, ara fossin plenes de plomes, com si tot el dolor del món quedés enrere. I llavors ho entenc tot. El pont de Brooklyn és la porta a algun lloc on haig d'arribar, un espai obert que em xucla; darrere el pont de Brooklyn només hi serem jo, la meva maleta i l'espai obert... haig de travessar-lo com sigui! (1995, 37).

Aquest pont tant famós en l'imaginari de la protagonista es converteix en una porta a la llibertat i a la felicitat. La ciutat desapareix darrere del pont i del seu poder simbòlic i visual, com el de les piràmides o la Torre Eiffel. Però el somni continua i no de manera agradable. Marta ha de passar per un control abans de travessar el portal vigilat per guàrdies. Quan li toca el torn s'acosta a la finestreta amb els seus documents i amb horror veu que qui hi ha dintre és ella mateixa:

M'estic veient doble! Dins la cabina i fora amb la maleta. Per una banda em veig volent passar i per l'altra, jo mateixa, des de la cabina m'ho prohibeix! 'No pot passar. Enrere', em diu la meva imatge! Però necessito passar el pont; veig la gent a l'altra banda, que corre lleugera i feliç... (1995, 37-38).

A conseqüència d'això treu una pistola i la descarrega sobre la seva pròpia imatge. Aquesta visió explica de manera bastant clara que l'única persona que s'interposa en la seva felicitat és ella mateixa i que per aconseguir l'equilibri hauria de reconciliar els seus dos jocs,

el que vol alliberar-se i el que creu que ha de quedar-se amb la seva família. Amb la mort del seu amor, però, Marta veu esfumar-se les seves esperances d'un futur millor i per això diu a Susie: “Hem de canviar, hem arribat massa lluny. Ens hem de deixar estar d'aquesta tristor cada vegada més sense remei, d'aquesta tristor tan immòbil... (...) No travessaré mai el pont de Brooklyn” (1995, 100).

D'aquesta manera el pont esdevé el símbol de llibertat i felicitat que desitja la protagonista, condicions que, com s'ha vist anteriorment, els europeus han associat a Amèrica des de fa segles. Baulenas recull una part de la idea de Nord-amèrica com a terra d'oportunitats i la utilitza en aquest somni de la seva protagonista, aprofitant el joc d'associacions que pot despertar en el lector/espectador. La ciutat de Nova York desapareix en el símbol en què es converteix el pont i perd qualsevol importància perquè és un referent tan conegut que no és necessari contextualitzar-lo ni donar-ne cap explicació. Simplement, forma part d'un codi que tots els ciutadans occidentals comparteixen i que un autor com Baulenas pot utilitzar per fer arribar el seu missatge.

Absalom (2006)

A partir d'aquest poemari d'Hilari de Cara (1945) sorgeix la imatge deliberadament ambigua d'una ciutat que en realitat en són dues, però que formen un sol ambient urbà i que s'acaben definint com Washington i Nova York. Es tracta del tercer llibre de poemes d'aquest autor, que va guanyar el 2007 el premi de la crítica Cavall Verd-Josep M. Llompart al millor llibre de poesia de l'any i que va ser escrit als Estats Units durant el període que hi va viure, del 1996 al 2001. En certa manera hi reflecteix la seva estada, tot i que va molt més enllà de l'experiència; aspira a oferir una visió del seu estat emocional i una visió global de la civilització que l'envolta (Abrams 2006, 4). I és que la seva voluntat en escriure és trobar “la paraula que assenyalava exacta,/ els sentits més corals, l'ordre en el viscós/ caos del

sentit” (2006, 14-15). Aquesta intenció es fa explícita a partir del poema “Com un ullastre”, on explica la naturalesa del seu experiment poètic a partir d’identificar-se amb l’arbre que assenyala el títol: “Som un ullastre com una mà de ceps de vi/ que pren una grapada d’aigua/ i la vessa per la cara assedegada,/ com una tempesta que parla pels altres” (52). Aquest últim vers, on vol ser “una tempesta que parla pels altres”, es pot interpretar com la manifestació de la voluntat de donar veu als éssers humans a partir de la seva poesia. Així, com indica Galves, el repte de Cara “*consiste en reconocerse, en explicarse la propia vida como lo ya vivido por otros, tantos otros idénticos, dubitativos, inquietos, incapaces de comprender hasta que todo resulta ya demasiado tarde*” (Galves, 2006, 13). És evident, doncs, que el jo poètic vol utilitzar la creació artística com a vehicle per trobar un sentit al desordre de la vida i comprendre la realitat.

La cerca que emprèn es concreta a partir de diversos temes clàssics, com la reflexió metapoètica, l’amor o l’existència de Déu. La qüestió de la lluita contra el poder, concretament, és una de les més centrals i pot ajudar a entendre el sentit general del llibre. Sorgeix a partir de la figura d’Absalom (d’aquí, el títol), personatge de la Bíblia, fill del rei David, conegut per la seva bellesa, per la llarga cabellera i per haver abandonat el seu pare, al qual disputà el tron. El jo poètic s’hi identifica perquè, com aquest personatge, ha abandonat la terra d’origen i té una relació conflictiva amb el seu progenitor. És per aquest joc amb la iconografia bíblica que Sam Abrams diu:

De Cara contravé el primer mandat de la postmodernitat a partir de Lyotard i rescata les metanarratives com a vehicle discursiu. Així, la vida del poeta ens arriba a través de dos elements fonamentals, les relacions amoroses i la presència del pare, expressats a partir de la utilització de dos símbols: les figures bíbliques de la bella i perillosa Judit i del bell i sediciós fill del rei David, Absalom. (Abrams 2006, 4)

La revolta contra el pare és un símbol que utilitza per parlar de la lluita contra la força dels imperis, com es pot veure a “Batalles”. En aquest poema David esdevé un símbol del poder absolut que el seu fill intenta destituir: “el poder en la punxa de l’espasa,/ el poder a la punxa del fusell,/ tot allò que puja cau,/ tot allò que flueix s’atura,/ tot allò que

gira, gira, gira a l'inrevés" (2006, 30). Aquesta potestat comporta una fúria encegadora que ho acaba destruint tot, no deixant ni "les deixalles de la guerra, un tros de pal major/ una ciutat de plata-, la més somniada tan sols una ciutat oberta a una platja blanca" (2006, 31). Per altra banda, la ciutat destruïda que en el poema sorgeix de passada, més endavant el lector s'adona que es pot relacionar amb Nova York i l'atac que va patir en el símbol de les torres bessones; el tema del poder, per tant, ens mena també a considerar aquest moment crític de la ciutat americana. Seguint aquesta idea Jordi Galves compara l'atemptat al World Center amb la mort d'Absalom:

Sus frondosos cabellos enzarzados en la austera vegetación de Judea le impidieron escapar de la muerte a manos de los soldados de su padre. Lo que sucedió en la Zona Cero neoyorquina repite el mismo esquema, la misma atadura: 'Com una pedra muda / i la teva trista història, una lliçó als esclaus/ sota la sorda llangor de les estrelles'. (Galves 2006, 13)

L'atac de l'11S esdevé un tema on conflueixen la crítica al poder, consideracions socials sobre el món que l'envolta i una visió apocalíptica de la ciutat de principis del nou mil·lenni. Però aquesta qüestió pren encara un altre camí, ja que per molt que els avions estavellant-se contra les torres bessones siguin una imatge de destrucció, la considera alhora "la més bella calamitat mai vista", i la fa encara més corprenedora. D'aquesta manera apunta la qüestió de la qual parla Michel Ribon a *Esthétique de la catastrophe*, sobre com l'art pot imposar la seva posada en escena a la catàstrofe i així reprendre l'objectiu de Baudelaire de "faire de la boue, de l'or". Per aquest motiu, doncs, recorda al lector:

No oblideu les boles de foc contra les finestres,/ mirau-les un cop i un altre cop, contra/ aquella bellesa del cel blau de setembre,/ no us oblideu mai de la gràcia de vertigen les torres/ dels avions contra les torres,/ esbocinats com una pluja d'àtoms/incandescent (2006, 70).

Però, al marge de l'atemptat, en l'imaginari del poeta la ciutat de Nova York està íntimament lligada a la presència d'una dona amb la qual manté una relació complicada: "res no em faria aquest mal, però és la sordidesa/ que visquis en un cos tal com el teu,/ que parlis amb una veu que sembla teva,/ que et cregui des dels peus/ a l'ombra que arrossegues/el reflex de la ciutat que m'ha covat per sempre" (2006, 75). Veiem que la metròpo-

lis és experimentada pel poeta a partir de la relació amb aquesta amant, de manera que en el seu record l'una es barreja amb l'altra. Ell, però, pateix perquè no pot obtenir en exclusiva el seu objecte del desig i a causa d'aquest motiu la caracteritza com la Judit de la Bíblia, que sedueix i porta a la perdició. Per això li diu: “-porta'm el cap de tots els teus amants plens de virtuts,/ però no em fugis mai-,/ no m'abandonis” (2006, 35). Paradoxalment és la desgràcia de l'atemptat la que proporciona al jo poètic els millors moments d'unió amb ella, que, sense la por per la desgràcia succeïda, no haurien tingut lloc, i per això diu: “en els teus ulls quasi de cega,/ en la teva cintura despullada/ s'esmicolen els rellotges, esclaten estructures/ de vidre i alumini,/ es fon l'acer i un riu de benzina/ en flames uneix mal i plaer/ en un estany impossible i redundant” (2006, 61). Es produeix una contradicció entre el moment històric de la catàstrofe i el moment de plenitud sexual que viuen els dos amants refugiats-se l'un en els braços de l'altre, a causa de l'estrany estat d'ànim que produeixen les desgràcies i que reforça la tesi de Ribon sobre “la possibilité de bonheur” que s'hi pot trobar. Però l'efecte és transitori, la comunió d'esperit que senten els dos amants en la intensitat del moment passa de llarg i Judit acaba abandonant el poeta, però no així la urbs amb la qual ell la identifica: “Aquells carrers són meus, més meus que els/ mugrons/ perduts per sempre” (2006, 71).

Però, com ja he dit anteriorment, a part de Nova York es fa menció d'una altra metròpolis, Washington, que apareix en el primer poema del llibre titulat “Mumia”, i que es detecta gràcies a la referència a “els negres de Dupon Circle” (2006, 12), famós indret d'aquesta urbs. En aquests versos el poeta ens presenta, a part del seu interès per problemes socials, una conurbació freda, perillosa i extremament pobra: “S'aprèn a discernir qui és cada sirena/ cada esgarip, cada udol, entre els carrers de gebre i de glaç,/ dels carrers tumescents/ dels carrers desfullats, i sentia/ una remor de ganivets i carregadors/ de pistola entre els arbres desfullats/ tots els famolencs, els desposseïts, negres” (2006, 11). Les imatges de fredor i desolació urbana estableixen la tònica general del llibre a l'hora de des-

criure l'ambient ciutadà. Però en la majoria dels següents poemes, excepte aquells que mencionen l'11S, per raons òbvies, ja no queda clar a quina metròpolis fan referència. Per aquest motiu no s'acaba de saber el referent real de l'espai urbà i així, imprecís, suggereix l'estat d'ànim ombrívol del jo poètic: “els carrers/ són el nord, la neu, el nord/ mig pluja i sol gebrat, / el nord que arriba com un tren,/ com un fibló a les finestres closes” (2006, 26).

A aquesta ciutat freda se li oposa el paisatge americà perfilat a partir de quatre poemes –“Utah”, “Arizona”, “Wild Horses” i “Monument Valley”- que mostren la fascinació de l'autor per la seva bellesa: “L'erosió ha fet això, inundacions/immenses, després, rius amples com unghes,/ i una terra propícia al dibuix i al caprici;/ més tard dilatacions i espasmes, vents/ com l'alè d'un boig, aurores de llops/ i cobres i gent que amava l'escolar-se del temps” (2007:41). De Cara hi presenta un desert, àrid, majestuós, on es pot veure la formació ancestral dels estrats de la terra, i li atribueix característiques humanes que li afegeixen dramatisme, organicitat i vida, com es veu en el poema “Utah”: “Totes aquestes cicatrius que a la pell/ colrada i contra aquest mar d'argila/ porpregen com els llavis d'una vulva closa/ d'una verge fosca, llavis blavencs i tibants/ sobre la pell, la nit iridiscent/ cau roja traient tota la veu del roig” (2006, 39). El poeta fa que aquests indrets, desèrtics i tot, palpiten de vida; és la vida mineral de les pedres i de la roca que parla de l'antigor de la terra, del moment de la seva formació i de qui la va formar, cosa que el fa reflexionar sobre la creació del món i l'existència de Déu. En aquest lloc hi ha alguna cosa de transcendental, d'inspiradora i màgica, que suggereix la idea d'haver estat creada per un ésser superior que “s'amaga des d'una estrella morta” i que és “la presència, l'ínfima tebior que passa i llisca/ el seu dit sobre les nostres temples/ com el batre d'un polsim d'una papallona fosca, com un vi eixelebrat, com un ca de bestiar,/ com un gos d'atura” (2007, 40).

L'autor caracteritza aquest paisatge com a lloc de d'introspecció i de puresa, mentre que la ciutat, encarnada en la seva amant, es relaciona amb la decadència social i amorosa.

Per això en el poema “Monument Valley” diu a Judit: “jo no hauria de viure en tu, i no hi visc,/ jo visc entre les serps de Utah i els cavalls/ que bequen de vora les rulots,/ jo hauria de viure en aquella mar/ com una catifa blava de la terra/ d’Arizona, entre els canyons/ i els gorgs d’argila” (2007, 74). Aquest rebuig de la vida ciutadana i la seva identificació amb els paisatges de l’Oest són una manera d’alliberar-se de la influència que la dona té sobre ell i de retrobar-se amb les imatges que “habiten des que era un infant/ al fons del meu cervell, a les terminals de les/ retines,/ allà on els guants de Jack Palance/ la veu de Alan Ladd, s’estotgen” (2007, 749). Les roques del desert representen els seus somnis de nen forjats en els *westerns* de Hollywood i fan referència potser a un moviment de reintegració: el retorn a la terra entès com retorn al claustre matern, tal com suggeriria la comparació de la terra amb una vulva. Per altra banda associa l’entorn natural amb la idea de masculinitat que personifiquen els cowboys i amb la possibilitat de viure només amb un mateix, que és el que aquests homes adustos se suposava que feien. Aquest estat d’ànim, ascètic i solitari, de la vida sense Judith, li permet percebre la divinitat en el paisatge, però tot i així no pot evitar estar fascinat per la dona i per la ciutat. I és que per molt que vulgui identificar-se amb els paratges naturals sempre torna a la metròpolis. És una atracció fatal de la qual es lamenta i que també va associada a un gènere popular de Hollywood. En aquest cas és el cinema negre, que es considera característic de l’espai urbà. Per això diu que Judith té “els llavis i la veu de la Lauren Bacall”, i que és com “l’edifici de la Chrysler; o els carrers nevats” (2007, 74).

Però encara apareix en el poemari un altre indret que es contraposa a la ciutat, el lloc d’origen del jo poètic que es perfila com a rural, mariner, atemporal, molt més domèstic i no tan místic i espectacular com els paratges de Utah. El descriu dient: “Saps que venc d’un país pròsper, d’una platja d’algues (...) aquesta illa és ma mare,/ aquests deserts són els palmells de les meves mans/ el cim de les muntanyes blaves/ són la meva retina, l’udol/ del vent és la meva oïda” (59). De manera semblant al paratge americà, en aquest indret també

hi ha deserts i és maternal, no suggereix transcendentalitat sinó que porta a evocar el record i és més acollidor. Es tracta de Mallorca, on es pot caminar “amb el peu nu per les garrigues vora el mar” (2006, 50), el paisatge de la infantesa, on el poeta veu un recer, al marge del transcurs canviant de la història. Això contrasta amb la metròpolis centre de les coses, i d’aquesta manera oposa al càlid paisatge mediterrani el fred i l’acer urbà, i al sentiment de soledat i d’espai aliè, allò que li resulta familiar i reconfortant.

Però tot i que la terra natal és pintada amb colors més suaus i més acollents que la urbs moderna americana, el poeta necessita l’aventura a la gran ciutat per entendre l’esperit dels temps i experimentar què se sent al centre de la civilització actual, que acaba de prendre sentit a partir de la introspecció que li permet el paisatge del desert, que és l’altra cara del seu viatge. Aquesta estada a l’estranger es converteix en un itinerari existencial que l’ajuda a comprendre el món actual i els seus consemblants, i la ciutat que ens mostra, a desgrat de l’aire distòpic, representa un enfrontament amb la vida. Per tant, esdevé un indret atractiu per totes les coses excitants que hi succeeixen, fins i tot malgrat la desgràcia de l’11S, que ens descobreix una visió de la fragilitat de l’estil de vida modern tal com l’entenen.

Contrapunt del món propi

Una altra qüestió que sorgeix a l’hora de considerar el tema de la ciutat americana és que parlar d’un univers que no és el propi comporta, encara que sigui de manera indirecta, una presa de posició sobre un mateix i sobre el món d’on es prové. Això s’ha tingut present en cada una de les obres que s’han analitzat, però en els textos següents aquesta qüestió és central. Aquest mecanisme ja l’havíem observat en el primer capítol, a propòsit de Montaigne en el seu article *Des Cannibales* (1580) i de Chateaubriand a *Les Natchez* (1791), en els quals Nord-amèrica esdevenia el contrapunt per fer ressaltar els defectes i virtuts de la civilització pròpia. Assumint aquesta tradició, en les obres següents la ciutat de Nova York es-

devé el contrapunt a partir del qual comparar, jutjar i observar les terres catalanes. No es tracta per tant d'un altre inferior ni exòtic, sinó de la ciutat més poderosa d'Occident, un indret més ric i més avançat que el propi, exemple perfecte del que es podria anomenar "altre superior".

Alcoi-Nova York (1987)

Aquesta narració d'Isabel-Clara Simó (Alcoi, 1943) forma part d'un recull de contes amb el mateix nom, dels quals "Alcoi/Nova York", segons Manuel Ollé, és "el primer, més llarg i més interessant" (1988, 138). El seu títol ens presenta, ja de bon principi, la contraposició que l'autora fa en el text entre el seu poble i la capital d'Occident, cosa que pot provocar un somriure a causa de la insignificança d'Alcoi al costat de Manhattan. Tanmateix el títol és equívoc; no es parla de Manhattan sinó dels afores suburbans (el poble de Bloomsfield), un d'aquests no-llocs impersonals i falsos dels quals s'ha parlat a propòsit de Marc Augé. Tot i així, la seva ubicació exacta no sembla gaire important per a la trama i fa l'efecte que podria estar als afores de qualsevol ciutat de Nord-amèrica, per tal com vol reflectir els hàbits i estil de vida d'una família americana benestant típica. Per això es podria pensar que el fet que títol contingui la paraula 'Nova York' és una estratègia per suggerir al lector de manera ràpida i eficaç que la narració té lloc entre Alcoi i els Estats Units, ja que si es digués 'Alcoi/Bloomfield' seria poc evocador.

El conte parteix del monòleg en primera persona d'una dona alcoiana (punt de vista femení habitual a l'obra de Simó) que fa balanç de la seva vida des de l'ambulància que la du a l'hospital arran d'un accident. Així ens assabentem de la vida passada de la protagonista, dels seus fills i del seu recent fracàs matrimonial. Però la situació ens sorprèn amb un gir inesperat quan es desperta i s'adona que s'ha convertit en un nadó mascle i que es troba als Estats Units. D'aquesta manera l'autora introdueix un joc amb les qüestions de gènere una

mica a l'estil *Orlando* de Virginia Wolf, d'acord amb la seva ideologia feminista. Per altra banda el tipus de gir argumental, segons Anne Charlton, és molt característic de la ficció de Simó, ja que sovint construeix personatges que es podrien considerar “normals” amb una existència banal als quals tot d'una els esdevé una cosa sorprenent, per tal d'apuntar com l'imprevisible i l'excepcional pot sorgir en la vida quotidiana i trastornar l'ordre establert (1999, 19). El conte no incideix en els motius d'aquest canvi de cos, però insinua que es tracta d'un cas de reencarnació defectuosa; al final encara es produeix un altre gir de la trama que posa en dubte també aquesta idea, tot i que no canvia l'essència del text que és la “mutació d'una consciència que assumeix una identitat i un entorn diferents” (Ollé 1988, 138). A la trama passen els anys i el/la protagonista va creixent però no oblida el seu passat. Per aquest motiu, quan en guanyar un premi a l'escola els seus pares li ofereixen fer un viatge ella/ell proposa que l'itinerari passi per Barcelona i més endavant per Alcoi.

La idea de la narració sembla que és presentar una dona corrent que pateix un seguit d'alteracions externes molt traumàtiques: un canvi de sexe, de nacionalitat i de classe social. Així, passa de formar part del gènere sotmès a ser el dominant, de viure en un poble petit a habitar en una gran ciutat, d'anar curta de diners a ser el nen mimat d'una família adinerada, i de pertànyer a una cultura marginal a una de central. Ara bé, l'autora no estira cap d'aquests fils i es limita a desenvolupar l'anècdota plantejada. L'únic tema al qual treu punta és al de la imatge que ella pensa que els nord-americans tenen d'Espanya, contraposada a la que ella, com a valenciana, té dels nord-americans. Així descriu el lloc on va a parar l'esperit de la protagonista:

De fet, no vivíem ben bé a Nova York, sinó en una zona anomenada Bloomfield, que més que una vila era una mena de barri residencial on vivien gent com els meus pares, amb casetes unifamiliars i jardí; el pare anava cada dia, amb cotxe, a la ciutat, i tornava al vespre, amb el front corrugat i, com a les pel·lícules, es feia un bourbon amb dos glaçons nedant-hi, i la mare s'abillava i servia el sopar en vaixel·la fina, i no la que gastàvem ella i jo per dinar. (1988, 29)

El que primer crida l'atenció d'aquesta descripció és que es tracta de l'estereotip d'*american dream*, amb caseta, jardí, cotxe, pare que treballa i mare que cuida la família, ama-

nit amb un cert aire de luxe suggerit per la vaixel·la fina i el fet de vestir-se per sopar. A més, aquest tipus de vida fa pensar en un temps que no és necessàriament el del moment en què s'escriu la narració, els anys vuitanta, sinó en els anys seixanta o finals dels cinquanta. Per altra banda, quan referint-se al bourbon que es pren el pare l'autora diu que és 'com a les pel·lícules' mostra una vegada més que Nord-amèrica, com a imatge d'un cert tipus de felicitat, està condicionada per la impressió que n'ha deixat el món del cinema. No oblidem, però, el món de la televisió, ja que la situació descrita recorda molt *sitcoms* de l'estil *I love Lucy* o *Bewitched*. En definitiva, la idea és que la protagonista ha anat a parar en el si d'una família americana estàndard que mena un tipus d'existència molt allunyada de la que ella tenia a Alcoi o a Barcelona (on va viure uns anys amb el seu marit). D'aquesta manera, quan els pares nord-americans s'embarquen en el viatge de premi, compleixen també l'estereotip associat a la seva nacionalitat, el de viatgers desinteressats i arrogants que només volen consumir:

Jo ja m'havia adonat que el pare i la mare tampoc es divertien massa, només que s'havien traçat una ruta i ara l'havien de seguir, ni que siga per demostrar-se la bonesa dels seus plans. El pare ho tenia tot en una llibreta i es notava prou que, a cada visita que fèiem, se li escapava un sospir d'alleujament i marcava una ratlleta més a la llibreta. Era com fer deures. I tot per guanyar-se el que de debò volien fer: comprar coses, moltes coses, piles de coses, coses de París, l'autèntic, el genuí París. I també anar a ballar. (1988, 52)

L'avorriment del turista americà davant les relíquies europees i l'obsessió per París com a capital del bon gust són llocs comuns associats a aquesta nacionalitat. Però l'estereotip no seria del tot complet si l'autora no els atribuís una actitud esnob i de superioritat respecte a Espanya, com veiem en diversos passatges del conte. Per exemple, quan la protagonista/nen està intentant trobar la manera de fer que el viatge que els seus pares planifiquen passi per Barcelona i fa la proposta, el pare arruga el front i exclama amb fàstic "Això és a Espanya, home!" (1988, 50). Un altre d'aquests moments és produeix quan el cap de família manifesta que a l'Estat espanyol, i als Països Catalans per extensió, "tots eren pobres de solemnitat i que els preus eren rebentats, i que els Powerstock, que havien estiuat a Mallorca, deien que s'hi podia viure tot l'estiu amb el que a casa gastàvem en gasolina".

Finalment, l'últim exemple el trobem en el moment que ella es queixa que, durant el trajecte amb cotxe de l'aeroport a l'hotel, els pares no es fixessin en res a causa dels "aires de superioritat que estaven disposats a gastar en aquesta ciutat" (1988, 54).

La imatge que els americans de Simó tenen d'Espanya (evidentment no diferencien Catalunya o València de la resta) és la de país poc desenvolupat i gens interessant, i per tant la imatge que es perfila dels Estats Units és la de país prepotent i ric. D'aquesta manera la narració acaba representant Nord-amèrica com l'Altre poderós per excel·lència, al costat del qual la cultura catalana/valenciana amb prou feines és percebuda. Per la seva banda, la metròpolis americana descrita no és el lloc excitant per bé que hostil que s'havia vist al subcapítol anterior, sinó la imatge de la convenció, la mitjania i la riquesa burgesa. En definitiva un lloc anodí que contrasta amb el sentiment de superioritat que tenen els que hi viuen i el seu refús a observar altres maneres de viure.

Nova York (1991)

Aquest poemari de Blai Bonet (Santanyí, Mallorca, 1926-1997) té lloc en tres espais geogràfics diferents, Nova York (com indica el títol), Mallorca i l'illa grega de Skorpia. És a partir de la contraposició d'aquests indrets que sorgeix la reflexió sobre el lloc d'origen de l'autor, que completa el to autobiogràfic del llibre i els diferents episodis de la seva vida que s'hi poden reconèixer. A part d'això, hi fa aparèixer amics seus i figures del seu imaginari mitòman, principalment Maria Callas, Passolini i Ezra Pound, que esdevenen personatges de l'obra. Francesc Parcerisas considera que *Nova York* és un llibre molt variat i té "elements de bellesa, de discurs narratiu, de color, de meditació personal i, fins i tot, de teorització i de revolució rebeca" i el que l'unifica és "l'ull del poeta, que pinta, compon i organitza aquest àlbum, on allò essencial és la seva mirada que sotja" (Parcerisas 1991, 11). Però hi ha un tema molt central al llibre, malgrat que els materials que el componen siguin tan

diversos, que és la reflexió sobre la bellesa i l'art. Aquesta qüestió sorgeix sobretot associada a l'illa de Skorpia, a partir de converses entre Maria Callas i Passolini, que simbolitzen la cultura i la tradició. Segons Bonet, la seva capacitat intel·lectual els permet generar bellesa (la música i el cinema), encara que no puguin “ser” la bellesa, que -segons Bonet- és inconscient com el paisatge o el cos d'un noi adolescent. Concretament explica Margalida Pons que en el poema *Tremolar en dialecte* mostra:

(...) una oposició clara entre el viure (ingenuo-realista) y el contemplar (sentimental-idealista). La campseina cansada vive la belleza. La artista (Callas) sólo la busca, sin hallarla nunca. El abismo que separa naturaleza y civilización provoca la desazón que desemboca en la escritura. La poesía de Blai Bonet es un intento de reunificar existencia y contemplación (2004, 13).

Per altra banda a diferència del que es veurà en alguns textos d'aquest apartat, l'aparició de Nova York en aquest llibre no és una mera excusa per parlar sobre la realitat del propi país sinó que la imatge que en dóna adquireix dimensió. Pons explica que aquesta ciutat exalta el present i anul·la la història (2004, 52), potser per aquest motiu i apareix lligada a la cerca de llibertat. Així Bonet li dedica un poema llarg que porta el seu nom, que comença dient “si és tòpic, no és Nova York” (1991, 27), paraules que estan acompanyades per una sèrie d'imatges que suggereixen la infinita varietat de comportaments que hi coexisteixen i que defugen, efectivament, el lloc comú; per exemple la visió d'un home passejant-se per la cinquena avinguda amb una enorme creu de fusta, sense que se li faci cas. És per això que Bonet fa de Manhattan l'emblema de la possibilitat dels éssers humans de mostrar-se tal com vulguin i, en el seu cas, d'experimentar la seva homosexualitat sense ocultar-se:

La llibertat és un cérvol que, ¡mireu com/ ve botant i saltant per les muntanyes/ rocoses. És Nova York: la llibertat/ viu en la roba i amb els colors de l'Àfrica/ a Long Island com al Village dels guapos homes/ que ho deixen tot, la família, els companys, per anar-se'n darrere un home arc de sant Martí. (1991, 29)

Malgrat tot, la llibertat que existeix a la ciutat no és la que té a veure amb la qualitat profunda de ser capaç de reflexionar de manera independent i no es relaciona tampoc amb la igualtat social; simplement, és un estat que es reflecteix en la flexibilitat de normes de comportament. Per això Bonet diu: “la llibertat tota ella hi és llibertat/ per dur al coll cinc

bufandes de roba mastegada” (1991, 29). Queda palès que Nova York significa llibertat de costums i manera de viure però no la variant essencial d’aquesta condició, ja que “l’home no és lliure, mai no ha estat lliure” (1991, 29). Així, el poeta projecta una imatge de la ciutat associada al sentiment de poder fer el que es vulgui, de la importància del qual el lector s’adona ja des del primer poema “Dotze hores després de tornar orfe”. Aquests versos tracten sobre la sacsejada anímica que li provoca la mort de la mare. De fet l’orfanat és un dels temes que com forma part del “collar vital” (Pons 2004, 27) de qüestions que es repeteixen una vegada i una altra en la seva literatura. En aquest cas la pèrdua fa que es plantegi el dilema de si “continuar vivint amb l’existència/ o si arriscar-se a viure” (1991, 11). És a dir, si seguir com fins llavors, sense sobresalts, de manera monòtona i planera, o atrevir-se a viure amb intensitat però sense seguretat. Pons explica que aquest “arriscar-se” s’ha d’entendre també “como un abandono definitivo del lenguaje simbólico para enfrentarse a las propias obsesiones” y que:

(...) al representar una caída de la palabra tradicional, la muerte de la madre supone una nueva forma de indefensión ante el lenguaje: ahora el poeta ya no tiene la palabra tribal, debe utilizar el lenguaje como si fuera completamente nuevo, despojándolo de todas las convenciones... (Pons 2004, 28).

Per altra banda aquesta mort sembla que representa un moment decisiu en el qual la soledat el fa sentir lliure per decidir el seu camí: “de cop sec/ va reconèixer que pensar era l’aparició de la llibertat” (1991, 12). Aquesta llibertat de pensar s’oposa a la llibertat superficial que ofereix la metròpolis americana, la de costums. Però la llibertat de pensament que descobreix és la que provoca el seu viatge a Nova York, on troba les condicions per actuar lliurement. Se li fa evident que necessita sortir de Mallorca per realitzar-se com a individu i sentir-se independent, cosa molt lligada també a la seva condició d’homosexual, que provoca que el context tancat d’una illa li resulti asfixiant.

Però tornant al poema “Nova York”, cal dir que no només en mostra aquesta cara positiva sinó que també aprofita per criticar els EUA a partir del tema de la guerra del Vietnam i els comportaments hipòcrites que van aparèixer arran del conflicte:

(...) fins i tot els blancs..., talment cormorans de ventre blanc que viuen embalsamats des de fa molts anys, mengen aletes de pollastre fregides,/ que tenen gust de guerra, i encara no saben/ que exagerar no té sentit...,/ sobretot, sobretot quan diuen/ que Vietnam en el principi va ser una guerra neta i fins i tot en rosa...,/ sobretot quan un soldat tenia la cara cremada en la pell i dinou anys (1991, 39).

Veiem, doncs, que malgrat de l'encant multicultural de Nova York la realitat nord-americana inclou la barbàrie de la guerra. Per això el desastre de Vietnam esdevé el motiu que es repeteix en diversos poemes, a partir del qual aquest llibre presenta la cara més obscura del EUA, que també trobem, per exemple, en el poema "Fidel a Idaho, infidel als EUA":

el que succeeix és la desfloració d'una guerra/ entre americans i japonesos,/ i un soldat japonès/ que tot i ser un jovenet, ha de creure en l'honor,/ fa l'harakiri a la seva joventut/perquè David Bowie, castigat a dejunar,/ davant d'ell que era el guarda i responsable,/ gosà menjar-se, davant seu!, una flor d'hibiscus. (1991, 21-22)

Aquesta imatge prové de la pel·lícula *Marry Christmas, Mr. Lawrence* (1983), on sortia David Bowie com a soldat americà en un centre de presoners japonès i que, precisament, feia evident la inutilitat de la guerra entre uns homes que altrament haurien estat amics o fins i tot amants. Això evidencia que el conflicte està molt arrelat a l'imaginari del poeta, també a partir de la cultura popular ianqui. Per això en fa l'exemple paradigmàtic del poder negatiu dels Estats Units, malgrat que amb el pas del temps hagi vist moltes altres guerres sanguinàries que podrien servir de punt de referència. A més, el decalatge de dates (el llibre va ser publicat el 1991 i la crisi del Vietnam va tenir el seu punt culminant en els anys setanta) dóna fe de la força simbòlica que va tenir el conflicte en el seu moment i de com va afectar la joventut de l'època.

A banda del tema que s'ha tractat fins aquí, però, encara hi ha un altre punt clau de crítica als EUA en aquest poemari. Es tracta de la falsedat del món de la publicitat i els béns de consum que vénen de Nord-amèrica. Això s'aprecia, una altra vegada, en el poema "Nova York", després de parlar de la guerra, quan Bonet inicia una descripció d'un noi ianqui. Es diu Àlex Sullivan, va abillat amb "l'emblemàtica roba de sortir a l'estiu" (1991, 40) americana, es troba en "un prat urbà" amb "metropolitana herba de tisora/ i drenatge

municipal” i es converteix en “la figura oferent i engolidora/ del rosat fill de la vividitat/ de la terra que crea l’èsser” (1991, 41). Ell representa el perfecte estatunidenc de “jove rostre de perfil publicitari” (1991, 40), atractiu i dels suburbis, que encarna el somni nacional. Però ens adonem que Alex és en realitat un model d’anunci quan Bonet escriu: “el déu de la compassió en el paradís del gust/ es diu *Seven Up*, i Àlex Sullivan/ el té aixecat amb les dues mans” (1991, 41). Per tant, el que havia semblat al lector el producte més bell de la societat nord-americana resulta ser una construcció falsa. Amb això Bonet vol mostrar com l’ideal de vida que ven Nord-amèrica només existeix en la ficció dels anuncis comercials o la cultura popular, i per això el noiet de poema diu: “si no és un còmic,/ no sembla la vida; si no és un còmic a Nova York no sembla la vida...” (1991, 41). I és que pels habitants d’Occident, bombardejats des de la infància amb imatges provinents d’aquest país, és més fàcil llegir la realitat nord-americana a partir d’allò que n’han après a la televisió que no intentar viure l’experiència d’aquest indret de manera directa. Per això aquest país és impossible de separar de la mitologia que l’envolta, ja sigui cinema, publicitat, música o còmics. Bonet s’hi refereix en el poema “Escena al taller de fotografia publicitària”, on especula sobre què pensen els models masculins de Mallorca i deixa a entendre que reben els productes americans sense qüestionar-se’n el significat: “El lloc de la cosa és ocupat pel nom de la cosa./ Aprovar selectivitat m’és diplodocus d’Estat,/ però porto samarretes que diuen/ Universitat de Yale, Universitat d’Ohio:/ Jo me n’adono perquè visc a sota” (1991, 63). A aquests joves els agrada tenir roba de marca perquè posseir-la suposa tenir un estatus i anar a la moda sense adonar-se que estan acceptant formar part d’una societat que els obliga a vendre el cos sense poder esperar cap futur. És el fenomen que el jo poètic bateja amb el nom de “poder de les etiquetes” i sobre el qual reflexiona:

Aquests Lois 501/ de les cinc pedres no és ni bell/ perquè és carregat de significats, amarat d’intencions. El sistema/ et posa etiquetes damunt la teva pell./ converteix les lletres de les samarretes,/ dels pantalons, dels calçotets de sota,/ en la meva principal natura. (1991, 63)

La crítica al capitalisme va associada una vegada més amb els Estats Units, però en aquesta ocasió Bonet, diferentment d'altres autors centrats en la qüestió social, denuncia el país com a màxim impulsor, a partir dels seus sofisticats sistemes de publicitat, del consumisme material sense reflexió.

Finalment, aquest autor qüestiona Nord-amèrica a partir de la figura d'Ezra Pound, present en diversos poemes, però sobretot a "Illa de San Michele". Malgrat que aquest és un personatge controvertit Bonet, en presenta una lectura que el reivindica i no parla del fet que simpatitzés amb la ideologia feixista sinó que posa de relleu el seu antinacionalisme americà: "Era fill de Nord-amèrica,/ però no era propietat de Nord-amèrica,/ tal i com el fill no és propietat dels pares" (1991, 67). Dient això dóna valor al fet que no es posés del bàndol dels aliats durant la Segona guerra mundial i que denunciés el que les accions dels seus compatriotes van tenir d'injust:

(...) va dir als venecians/ que, tot i ser invasor i súbdit americà, volia ser
carn d'informació tot ell/ del que els nord-americans havien fet i desfet/ en els
alemanys, en els italians/ sobretot en els que tenien una faraona damunt del llen-
yer,/ del que els nord-americans feien entre ells. (1991, 73)

Com a contraexemple de Pound tria la figura del Capità Montgomery, sobre el qual escriu: "fou per tenir aquest caràcter/ amb què era armat el seu ésser/ que amb els nord-americans vingué/ a lluitar contra els europeus i a matar,/ a imposar el cactus i violar Europa" (1991, 69). Amb aquests versos es veu que, en lloc de considerar els EUA salvadors de la democràcia i el principal ajut dels aliats, els presenta com a invasors, sens dubte una perspectiva poc usual en el context de la Segona guerra mundial: "tot aquell que es fica/ en la vida d'altri és perquè té/ la seva vida buida: es fa un carnatge/ quan hom no sap com viure:/ els invasors són pobres d'esperit/ i rics d'inhibició sexual sublimada" (1991, 73). Per tot plegat els EUA queden retratats com una força intervencionista i hostil, que trencà l'equilibri europeu.

Finalment, però, el que acaba de donar sentit a la presència dels EUA en aquest poemari i al viatge de Bonet a Nova York és la relació amb les terres catalanes a partir d'aquesta comparació: “sóc del parer que un país és com la llibertat: Catalunya, perdó, Nova York és el desig que els Estats Units existeixi...”. La momentània confusió que simula tenir entre Catalunya i Nova York convida a reflexionar sobre la verdadera naturalesa d'això que anomenem ‘país’, i Bonet ironitza sobre el fet que Catalunya en vulgui ser un i queda clar que creu necessari transcendir l'instint patriòtic o nacionalista i que cal anar més enllà. Per això, a propòsit d'Ezra Pound, escriu: “havia arribat a la correntia del sentiment,/ aquell en el qual el català o l'americà/ són la cara contrària del patriota...” (1991, 67). Creu que el que s'oposa al nacionalista no és algú que odii el seu lloc d'origen sinó algú que no només estimi la seva terra sinó que també valori la resta del món, és a dir que sigui cosmopolita. I per això acaba dient: “Nord-amèrica, com Catalunya,/ sempre torna a ser a fora:/ quan hom vol trobar el real de si mateix,/ cal saber abans que només pot trobar-lo/ extra-murs de casa seva, alliberat/ dels líquens i de les morals, deixades a lloure,/ allí on desaren les deixalles” (1991, 68). Bonet considera, doncs, necessari per al creixement individual sortir del confort d'allò que és conegut, casa i país, per poder entendre'ls millor gràcies a la perspectiva que dóna la distància. A més, l'allunyament també ha d'ajudar a comprendre millor el propi jo. Nova York, pel poeta, és la possibilitat d'apartar-se d'allò que és conegut per obtenir perspectiva i allunyament. És principalment pel coneixement sobre el seu propi país que li proporciona que Bonet valora Manhattan, i perquè l'ajuda a transcendir el petit món català i el seu nacionalisme, que tant l'irrita. Per això Nova York esdevé l'altre a partir del qual jutjar la realitat pròpia.

Amb ulls americans (2009)

Aquesta novel·la de Carme Riera (Palma de Mallorca, 1948) és el cas més evident de reflexió sobre el propi país d'aquest apartat. En aquest llibre l'autora s'aparta de la vena in-

timista de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1974) o de la vessant històrica de la molt guardonada *Dins el darrer blau* (1994) i es serveix de la tècnica del ‘*régard étranger*’ (Branchadell 2009, 14) per posar en relleu la contraposició Nova York/Barcelona i fer una paròdia de la societat catalana. En aquest sentit la novel·la s’ha considerat “una comèdia picaresca menor, lleugera, plena d’embolics, sobre la Catalunya d’avui observada amb uns ulls forans” (Pla 2009, 12).

En el pròleg l’autora explica com un amic seu li ha fet arribar el manuscrit de George McGregor, un jove nord-americà mort en circumstàncies misterioses, perquè l’editi i el faci publicable. El producte que el lector té a les mans, doncs, se suposa que són els papers d’aquest personatge que Riera ha arreglat en forma de novel·la. Aquest punt de partida, igual que altres particularitats del llibre, recorden força *Traduït de l’americà*, de Maria Aurèlia Capmany, ja que en aquesta novel·la l’autora també es dedicava a reescriure el llegat d’un amic, que en aquest cas es deia Greg, i aprofitava la perspectiva estrangera per fer sàtira de Barcelona i escriure un *Roman à clef* com ho fa Riera. Tanmateix *Amb ulls americans* té un argument molt més ‘canalla’ que la seva predecessora. Explica com un jove periodista nord-americà, George, cobrint la visita de l’alcalde de Barcelona a Nova York, coneix un polític de l’aparell del partit, Albert Puigdevall, que s’enamora bojament d’ell i li promet que li aconseguirà una beca per escriure un llibre sobre els catalans. El noi accepta l’oportunitat i esdevé “un inopinat gigoló que sobreviu a la ciutat més cara de l’Estat Espanyol gràcies a la intervenció atzarosa de diferents amos” (Rosell, 2009, 4). El seguiment d’aquests “amics” de George li serveix a Riera per criticar les institucions catalanes i la vida a la seva capital.

Per altra banda, en el pròleg l’autora explica que amb els tres mesos que George passa a Barcelona no en té prou per donar una visió real de Catalunya i que, per tant, el resultat de la narració és força ingenu i superficial. I a més, malgrat voler col·locar darrera seu una tradició literària de prestigi dient que el protagonista s’inspira en obres com *Vida Privada* de Josep Maria de Sagarra o *La Ciudad de los prodigios* d’Eduardo Mendoza, continua la *captatio benevolentiae* afirmant que no creu que el noi els acabés d’entendre. Però tot i així les

ressenyas del llibre quan va sortir no van ser gaire positives. Van criticar-lo per falta de flexió i per establir una caricatura massa fàcil :

Amb l'últim llibre de Carme Riera (Palma,1948), *Amb ulls americans*, passa una mica com amb aquella novel·la de Ramon Solsona titulada DG: el lector no acaba d'entendre què pot portar un escriptor de tan reconeguda qualitat i personalitat a publicar un llibre tan lleuger i, en definitiva, desencertat. (Branchadell 2009, 12)

Com que la novel·la té lloc a Barcelona principalment, Nova York és l'únic espai geogràfic dels EUA que apareix al llibre. Tot i així, no transmet una imatge de la ciutat gaire profunda perquè se suposa que Greg en té un coneixement limitat a causa de la seva economia precària:

(...) segons reconeixement internacional, una ciutat fascinant d'una extraordinària vida nocturna que jo, en general, només coneixia, si he de ser sincer de referències. Per poder gaudir-ne amb normalitat cal dur les butxaques plenes de papallones en forma de bitllets de banc i deixar-les volar sense recança. (2009, 24)

Per això Riera en destaca només dos aspectes; el primer, que “Nova York és una de les ciutats més classistes del món” (2009, 25), i el segon, la seva enorme presència en el cinema. Per aquest motiu Puigdevall, que és un fan del setè art, es deleix per pujar a l'Empire State Building “ja que en la seva terrassa mítica s'havien filmat escenes cinematogràfiques extraordinàries que l'havien marcat per sempre” (2009, 23). L'únic altre escenari nord-americà al qual es remet és el poble del Midwest d'on és originari el protagonista, que també és descrit a partir de llocs comuns. Es tracta d'un llogarret solitari i avorrit, tal com el seu nom, Nevermore (potser en irònica referència a Edgar Allan Poe), indica i del qual George diu que és “tan insignificant que l'únic semàfor, regal d'un senador republicà en plena campanya electoral en l'època de Bush pare, no havia entrat mai en funcionament” (2009, 28). En aquest inhòspit indret la seva família regenta “l'única botiga del poble, única també en trenta milles al voltant” (2009, 28). Amb aquestes quatre pinzellades resumeix la seva idea de l'Amèrica profunda, tot allò que no és Nova York, i l'altra cara dels Estats Units.

I la utilització d'estereotips no s'acaba aquí, perquè continua en els comentaris de l'autora sobre el caràcter nacional nord-americà, com ara aquests: “Diuen que la ingenuïtat

és la nostra marca de fàbrica, i els que ho diuen potser tenen raó.” (2009, 13); “si bé és veritat que als Estats Units gairebé no mengem peix, a casa dels Forestier era habitual i per això n’havia tastat de diferents menes” (2009:217); “fora de les grans ciutats els americans vivim aïllats en habitatges unifamiliars voltats de jardí” (2009:137); “jo, cosa estanya en un americà, detesto el fitness” (2009. 154); “va aconseguir que, per estar per casa, deixés de posar-me la gorra d’hoquei amb la qual els nord-americans fins i tot ens n’anem al llit” (2009, 157); i fins i tot “vaig aprendre (...) que és de molt mala educació mastegar xiclet sempre seguit i gens correcte enganxar-lo a sota la taula, com solia fer durant els primers dies de la meva arribada” (2009, 157). Riera pinta un perfil de jove americà vulgar i mal educat que respon a una idea molt estesa en la cultura europea i que sens dubte és un tòpic que pot satiritzar els habitants del Midwest, però que seria difícil fer-lo encaixar amb el perfil d’un jove professional que viu a Nova York, ni que sigui en clau humorística.

Pel que fa a la descripció de Barcelona, al contrari de la que ofereix de Nova York, vol ser plural, desmitificadora i demostrar que “té olors ben diferents segons el lloc perquè són moltes ciutats distintes” (2009, 225). Aquesta visió plural es pretén donar a partir de la gent de diversa classe social i pertanyent a diferents barris amb qui conviu el protagonista. Així, Greg coneix la primera cara de Barcelona a partir de les ensenyances de Puigdevall, polític d’Esquerra Republicana, cosa que permet a l’autora fer befa dels tics nacionalistes i posar al descobert actituds patriòtiques extremistes. La segona la viu a partir de la família Forrestier, la parella amb qui va a parar quan es cansa d’amagar-se, i així coneix l’ambient de Pedralbes i l’alta burgesia castellanitzada que parla castellà perquè troben que “fa fi”, d’ideologia neoliberal i espanyolista. La tercera l’experimenta al barri xinès, que coneix a partir d’una pensió de mala mort a prop de les Drassanes, on es fa amic d’un grup de *ballaors* de flamenc que li donen, suposadament, la perspectiva de la Barcelona castellana de debò. Així doncs, el cap de la *troupe*, Pepe el Almorranillas li diu:

¿Ha estado en Barcelona, míster, y no ha visto flamenco? ¡Si el flamenco es una de las cosas más típicas de aquí! (...) ¿O usted no sabe que Carmen Amaya nació aquí y que Peret creó una rumba catalana y que Mayte Martín y Miguel Poveda son cata-

lanes? Aquí hay más afición a flamenco que ná. Lo que ocurre es que los políticos no les parece que sea arte y arte de Cataluña, cojone. (2009, 226)

Aquest testimoni pretén recordar la presència d'una cultura no oficial, bandejada per distorsionar l'homogeneïtat d'una cultura nacional en català, que amb el temps ha esdevingut tan pròpia de la ciutat com l'autòctona, cosa que desmenteix les idees de Puigdevall, que presentava una Catalunya culturalment 'pura'. Finalment l'última cara que coneix és la de l'Eixample, representada per Sergi Batllori, que viu en un elegantíssim pis al passeig de Gràcia i que vol ser un exemple de les idees de la intel·lectualitat catalana d'esquerres i independent. Riera defineix aquest sector de la societat dient que són persones que en la seva joventut havien simpatitzat o format part de Partit comunista, que avui en dia voten socialista a les eleccions estatals i que varien en les autonòmiques (2009, 245). Des d'aquestes premisses ideològiques la visió que dona Sergi del panorama català és la següent:

(...) odiava el victimisme de molts dels seus compatriotes, i li semblava una excusa paralizzadora donar la culpa de tot a Madrid i al govern central. N'estava típ, de l'espectacle de Catalunya convertida en una gossa que es passa el dia llepant-se les ferides... Però ahora considerava que hi havia un nacionalisme espanyol, tan prepotent que fins i tot negava reconèixer-se com tal, que era incapaç de d'entendre allò que denominava simptomàticament *el problema catalán* i que per contra feia bandera del a llengua i empenia batalles per la defensa del castellà a Catalunya. (2009, 243-244)

Aquesta visió vol reflectir el punt de vista de l'autora, no només perquè en el pròleg diu que és amiga de Sergi sinó també perquè ell és el protector de George que es fa més simpàtic, el que resulta més intel·ligent i amb idees més articulades. A més, la seva opinió queda justificada pel mosaic de "barcelones" que presenta el llibre que, en contrast amb una Amèrica homogènia i simplificada, donen una visió plural de la 'Ciutat Comcal', que vol anar més enllà de la imatge que els polítics nacionalistes intenten vendre a l'estranger.

Nova York, viatge sentimental

Una altra utilització freqüent del motiu de la ciutat americana és com a escenari d'una aventura amorosa. En algun cas el personatge principal troba l'objecte del desig a la

metròpolis i en d'altres passa el contrari, el protagonista hi va per allunyar-se d'algú que estima. La idea és que la distància ajudi a obtenir perspectiva per reflexionar, curar-se del desamor o prendre alguna decisió sobre la relació deixada enrere, però també per embarcar-se en una aventura sentimental que no podria tenir lloc en el lloc d'origen. És tracta d'una variant del tòpic literari del viatge existencial en el qual el protagonista, a part de desplaçar-se geogràficament realitza un camí de descoberta interior. La diferència entre aquest tipus de viatge i l'iniciàtic és que el focus no està en les noves aventures que han de succeir al protagonista durant el camí ni tampoc es projecta envers el lloc d'arribada. Ans al contrari, els seus ulls es giren cap al propi interior i només perceben allò que hi ha fora a partir del seu sentiment. El que pren rellevància no són els nous paratges i les curiositats de l'itinerari sinó el paisatge sentimental que es construeix des de la subjectivitat de l'autor. Així, com que el lloc on es troba el protagonista només té importància com a decorat per on es passen les seves reflexions, pot semblar en ocasions només un suport estètic per crear ambient. Això, és clar, depèn en gran mesura de cada autor i de la seva intenció en escriure la seva obra.

La pregunta que ens podem fer és per quina raó cal triar una gran urbs americana per realitzar aquest itinerari interior i, sens dubte, la resposta varia en cada cas. Segur, però, que té a veure amb el fet que a finals del setanta es féu més fàcil viatjar fora de l'Estat espanyol, cosa que va convertir aquest país en una destinació possible, i perquè els Estats Units, com a primer poder mundial, estava i està de moda. Una ciutat americana representa un viatge al centre de la modernitat, de les darreres propostes de moda, una destinació que s'associa al glamur de les pel·lícules i que alhora té el tot el misteri de formar part d'un altre continent i ser molt llunyana.

Amic e amat (1980)

Aquesta és la segona novel·la de Joana Escobedo (Barcelona 1942), que anteriorment havia escrit *Silenci endins* (1979). A *Amic e amat* Nova York apareix en el 'preàmbul' de la història, que està separat de la resta perquè narra el viatge d'estiu de la protagonista, Magda, abans que s'iniciï pròpiament la trama, dividida en tres actes. L'episodi està narrat per ella en primera persona i descriu com s'aparta de la seva vida quotidiana per fer un parèntesi de reflexió sentimental sobre l'home del qual està enamorada, l'Enric, que és a Barcelona. En canvi, la resta del text es presenta en forma de records desordenats que li vénen al cap en plena malaltia –desconeguda pel lector- en un llit d'hospital. A partir d'aquests discurs inconnex es poden reconstruir els fets de després de la seva tornada del viatge a Nova York i el desenvolupament problemàtic del seu amor. El nucli del conflicte és que els dos personatges inicien una relació d'amistat i sexual a partir de la qual Magda s'enamora d'Enric però ell d'ella no, i per això, malgrat estimar-la, Enric no accepta cap tipus de lligam convencional. Paral·lelament, comencen junts un projecte d'investigació de psicolingüística basat en Maria, una senyora de creences màgiques -mig espiritista, animista, cristiana- de la qual es fan amics. L'argument, doncs, es desenvolupa al voltant de la seva turbulenta relació amorosa i de la investigació que fan sobre aquesta dona. De fet, totes dues línies argumentals ens presenten, encara que de manera indirecta, la crisi d'una concepció de l'amor i de la societat hereves del maig del 68 -l'amor lliure en el qual es vol basar la relació dels dos protagonistes però que acaba perjudicant-la a ella- i també el declivi del pensament influït per la ideologia marxista -el fracàs de l'experiment amb Maria- de manera que l'autora vol demostrar que no aconsegueix aportar felicitat real a la vida de les persones.

En aquest context la descripció del viatge a Nova York, que com s'ha dit apareix al principi, serveix per presentar la protagonista i construir-ne la imatge. El fet que viatgi sola i sense un propòsit determinat és la primera pista que suggereix que es troba en un viatge de cerca interior. Això queda confirmat quan, en tornar de la metròpolis, algú li pregunta “-

A Nova York? I què se t'hi havia perdut?”, i ella respon “-No res, hi anava a buscar experiències, noves perspectives” (1980, 35). Més que noves experiències, però, la lectura del llibre mostra Magda en actitud de reflexió. Sobretot, el lector de seguida sospita que busca poder-se mirar des de la distància la seva relació amb l'Enric, de qui contínuament li vénen records:

(...) les idees et saltaven poc fluïdes... coses que havies fet, o que havies vist... l'exposició de Rufino Tamayo, al Guggenheim Museum, i els Modigliani del primer pis... T'hi havies detingut molta estona... I vas evocar l'Enric i les seves paraules: Em recordes les dones de Modigliani. (1980, 14)

El lector també s'adona que quan truca a la seva família està molt pendent de saber si algú li ha deixat cap missatge, cosa que acaba amb decepció cada vegada. Per tant el viatge respon a una maniobra d'allunyament, tot i que finalment aconsegueix oblidar. Per aquest motiu, recordant que Enric la compara a les models de Modigliani, Magda arriba a la conclusió que tot i no assemblar-s'hi gaire físicament en comparteix l'esperit:

(...) deixaves entreveure el sentiment de malenconia, la sospita d'un món interior turmentat i silenciós, Potser sí que la teva expressió era trista i tendra i produïa una sensació d'inexplicable llanguiment i de tranquil·la dignitat. (1980, 14-15)

És aquesta sensibilitat turmentada el que Escobedo vol mostrar de la seva protagonista i també vol donar pistes sobre el seu estat d'ànim a partir de les seves reflexions sobre Nova York. La metròpolis contribueix a crear el clima que l'autora necessita per caracteritzar-la i confegir una aura dramàtica al seu voltant. La visió que en percebem a través dels ulls de Magda és la que Joana Escobedo suposa que hauria de tenir una dona culta i refinada. L'autora busca definir el seu personatge principal a partir de com viu l'experiència de la urbs i per això Magda apareix molt marcada per la cultura consumida i la presenta com a persona intel·ligent i cultivada:

Fins i tot viatjant, la història et conformava la realitat. L'interès per Brooklyn Heights et venia determinat pel fet que nombrosos artistes i escriptors l'havien elegit com a lloc de residència. A De Clark Street vàreu sorprendre l'East River. La vista del port i l'espectacle impressionant de Manhattan us corprengueren. Brooklynesos, asseguts als bancs del passeig, hi prenien el sol. La calma us envoltà i us sentireu feliços de les vostres arrauxades soledats. (1980, 31)

Aquest tipus de descripció d'estil romàntic es reproduïx diverses vegades en d'altres indrets de la ciutat. De manera que el lector té la impressió d'anar passant d'escenari pintoresc en escenari pintoresc, on Magda es retalla com a figura enigmàtica, melancòlica i interessant. Però la cultura prèvia de la protagonista no és l'únic filtre a partir del qual percep la ciutat, també té la seva guia Michelin que l'acompanya a tot arreu, li dissenya els itineraris i li assenyala quines són les coses dignes de ser observades. Aquesta guia ha estat, durant molts anys, fetitxe cultural de viatgers àvids de cultura, una fama que Escobedo utilitza per explicar el tipus de turista inquieta i organitzada és Magda. Ho veiem, per exemple, en les primeres frases de la novel·la:

Davant per davant se t'oferia tota l'esplèndida panoràmica de Manhattan. A corre cuita havies arribat a l'embarcador de la Circle-Line –pier 83- i d'un salt havies muntat al bastiment que faria el periple a l'illa, en aigües del Hudson, de l'East i del Harlem River. Amb la guia a la mà identificaves paratges i monuments. (1980, 13)

I encara queda més clar quan la narradora es confessa a si mateixa: “Duïes una activitat massa esgotadora. T'havies proposat de seguir una per una les indicacions de la guia Michelin i, realment, la matèria a considerar era excessiva”. (1980, 15)

Per tant, la ciutat es converteix en un accessori per mostrar les seves virtuts i, fins i tot, el seu èxit amb els homes. Això es fa evident a partir de l'amistat que estableix amb un noi català que sembla admirar-la molt (i que al final de la novel·la s'intueix que serà la seva nova expectativa amorosa) però també per l'interès que desperta en alguns clients de l'hotel on s'allotja, que l'autora s'encarrega de fer notar en diverses ocasions. La utilització de la metròpolis és manifestament ornamental i es converteix en un lloc idealitzat, pensat per representar el decorat perfecte per a la malenconia modiglianesca de la protagonista. Escobedo la utilitza com a espai exòtic de les reflexions de Magda sobre la vida que l'espera a Barcelona i esdevé una mena de parèntesi que li dóna glamur i la revesteix d'una patina interessant.

Postals (1981)

Aquest llibre de poemes de l'editor fundador de Quaderns Crema i professor de literatura, Jaume Vallcorba, sembla parlar de diversos viatges que s'entreveuen a partir de les 'postals' que suggereix el títol i que associem a la idea de turisme. Els indrets que visita el llibre (Eivissa, París, el Delta de l'Ebre...) són amb prou feines intuïts a partir dels versos que vehiculen, sobretot, descripcions d'estats anímics.

Nova York és un dels llocs que més hi surten, i el lector acaba descobrint que va ser escenari d'un episodi d'amor protagonitzat pel jo poètic. Només un dels poemes on apareix la urbs es manté al marge de la narració de la història sentimental i, com indica el títol, "Robert Llimós: Mediterrani", està dedicat al pintor Llimós. Vallcorba li diu: He somiat que això passava al Broome Street:/ estiraves els colors, parracs d'estiu, i amb gran delit/ n'escampaves retalls clars pel Central Park/ Muses molt blanques, fums marinats, galls/ de terror t'omplen el marc" (1981, 23). Aquest escenari alegre contrasta amb la Nova York que s'associa al record romàntic del poeta, molt més melancòlica, ja que el tema de l'enyor i el record és la qüestió que unifica el llibre. Comença amb el poema *Després dels mots*, en el qual el jo poètic parla de la dificultat de dominar la paraula i posseir-la, idea que es prolonga en el següent, "El somriure de l'estàtua", on apareix "l'home enyorat" (1981, 9), figura que deduïm que és el poeta que intenta buscar en la memòria allò que ja no és present. Però és "Suite" el poema que aclareix el motiu de la necessitat d'introspecció i on descobrim que es troba en procés d'examinar un record amorós del seu passat: "La meva solitud són unes golfes/ on hi deso almoines pel record/". I entre aquestes memòries guardades hi ha "olors de nit d'amor, el teu" (1981, 11). Queda clar que fa molt temps d'aquest amor i que el que li interessa a l'autor és reelaborar la vivència a partir del vel tamisador del dolor que representa el temps: "Et vaig conèixer un vespre que plovia./ Ara els records degoten amb flonjor/ i taquen el paper. L'ombra innocent/ amb què et presentes; l'herbei humit i fresc/ d'aquella nit furient ja no són verds./ Tampoc no plou" (1981, 21).

Però és en tres poemes datats consecutivament, “N.Y.C., El port, febrer de 1977”, “N.Y.C. Febrer de 1978”, “París, febrer de 1979”, on el lector descobreix que Nova York és clau en aquesta història d’amor, ja que aquestes dates estableixen la cronologia de la relació. El primer, el de 1977, descriu un episodi eròtic entre el protagonista i la dona de la qual parla. Té lloc, com anuncia el títol, al port d’aquesta metròpolis on acudeixen ella i el poeta per materialitzar una fantasia sexual:

(...) has volgut agafar-me el sexe amb els dits llargs, les ungles vermelles, el cruïxir d’unes mitges de seda, les sabates de punta excessiva, algun present, endur-me a cabanes buides i plenes de runa, de llaunes buides entre el glaç i la neu i la brutícia i els teus cabells arrissats fins que hem estat també runa nosaltres i llaunes buides, també brutícia entre la neu, també ciutat. (1981, 31)

La metròpolis que es perfila a partir d’aquesta descripció és freda, bruta i fins un pèl sòrdida. Tanmateix, l’excitació de la parella els fa entrar en sintonia amb l’entorn de tal manera que s’hi acaben fusionant: “hem estat també runa (...) també ciutat”. Nova York en aquest poema del 1977 es converteix en escenari de la passió dels dos amants, però l’any següent, “N.Y.C. Febrer de 1978”, l’amor ha desaparegut:

Tot degota, traspua vell regalim/ de ferida que es nega a tancar-se i morir./
Com fulls de diari escampats vora el riu/ els seus gestos s’aixafen, borriçol i oblit
acre./ Balbuceig ennegrit que es dissol en la boira/ i el fum dels vaixells pescadors./
Somriu distret a una noia que corre/ dins d’un xàndal vermell. No ha gosat aturar-la./
L’home té els ulls d’argila, cristalls buits sense cos. (1981, 35)

Aquests versos ens mostren que un any després d’aquella nit de passió la història d’amor s’ha acabat però el dolor encara és fresc. La imatge del poeta passejant al costat del riu entre la boira i el fum és melancòlica una altra vegada, i més que voler reflectir una postal de la ciutat ens indica l’estat de desesperació en el qual es troba. El final definitiu de l’aventura el marca el poema “París, febrer de 1979”, un altre any més tard, en el qual la ferida amorosa ja s’ha tancat gràcies al pas del temps, i que es fa evident quan el jo poètic li diu a la seva antiga amant: “Ets llum gris del record desfilall/ blau de l’aigua” (1981, 39). És perquè l’experiència pertany al passat que el poeta és capaç de convertir-la en literatura i reflexionar-hi, vinculat a una Nova York que n’emergeix borrosa i convertida en un escena-

ri exòtic i llunyà. Vallcorba la utilitza com a postal que li fa memòria de la seva aventura sentimental i de la qual només queden algunes imatges impressionistes.

Indian Summer (1987)

En aquesta peça teatral de Rodolf Sirera (València, 1948), estrenada a Barcelona el 1991 en un muntatge qualificat de “sencillamente impecable” (Benach 1991, 50), també hi apareix una ciutat nord-americana dels EUA, escenari del parèntesi sentimental del seu protagonista. *Indian Summer* pertany al grup de textos de l'autor que representen una reflexió i un joc metaliterari amb el gènere teatral o amb la idea de ficció en general, com *Maror* (1995) o *El verí del teatre* (1993), i no a l'altra via que interessa a Sirera, la de reflexió social, com *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1975), que també ha explorat, juntament amb el seu germà Josep Lluís. Així, quan es va estrenar a Barcelona el gener de 1991 el seu director, Guillermo Heras, la va presentar com una obra “que invita a reinventar la realidad” en oposició a “el teatro de la obiedad” (Benach 1991, 50). El muntatge tingué èxit i de l'obra se'n va dir, per exemple, que es tracta d'un “text brillant que va molt més enllà del joc formal” (Vilà i Folch 1991, 34) o que és “Un juego posiblemente arriesgado pero que me parece inteligente y atractivo” (Pérez de Olaguer 1991, 60). Benach, en canvi, va matisar que malgrat la seva virtuositat estilística “le falta el *touch* de las grandes comedias” (1991, 45).

Aquesta estada als Estats Units, que té ressonàncies autobiogràfiques, és un parèntesi sentimental i una pausa professional en la vida del protagonista, que es troba en ple moment de reavaluació de la seva existència. Per aquest motiu, atesa la importància del procés interior del personatge principal, la metròpolis mai pren una importància central sinó que esdevé el teló de fons de l'acció, tal com veiem en les didascàlies, que col·loquen una imatge del perfil de la urbs al fons de l'escena:

L'escenari representa l'interior d'un minúscul apartament, situat al campus d'una universitat, en una gran ciutat nord-americana qualsevol (...). Al fons, amplis finestrals que s'obrin sobre un enorme llac i, a la part esquerra, s'endevina a la llunyania la gran taca fosca de la ciutat. (1987, 31)

Aquest espai és el lloc on viu Daniel, un novel·lista valencià que està passant un semestre en una metròpolis dels EUA, fent classes a la universitat i intentant escriure el seu tercer llibre. La seva intenció en el moment de marxar era dedicar aquest temps a escriure, però una vegada lluny de casa li vénen al cap tots els problemes que ha deixat enrere sense solucionar: la crisi dels quaranta, la falta de confiança professional i la insatisfacció de la relació amb la seva companya, Aurora. En aquest estat de fragilitat viu confinat al seu apartament, pendent del telèfon i de les anades i vingudes d'Aurora, que, com a actriu d'èxit, viatja contínuament fent bolos. Tanmateix, malgrat que està molt enamorat d'ella, comença a tenir fantasies amb una professora de la universitat on treballa, Maria Teresa, també valenciana, cosa que li acaba de complicar l'existència.

Però al marge de la trama, que adopta la forma d'una comèdia d'embolics, el més interessant de l'obra és la manera com està estructurada, o, més ben dit, desestructurada. El truc que utilitza Sirera és que la novel·la que Daniel està escrivint tracta, precisament, de la seva estada a l'estranger i del moment de reflexió personal que viu. Per això, a partir del punt de vista subjectiu del personatge, l'obra es converteix en una barreja de la suposada novel·la i de les vivències de Daniel, de manera que *“en la comèdia se quiebra constantemente cualquier discurso lineal para representar los deseos, las frustraciones, los sueños del escritor en forma de secuencias”* (Benach 1991, 50). Aquesta situació provoca que es confonguin els dos plans *“fins al punt que es fa indesxifrable la realitat de la ficció, el temps real, del temps imaginari”* (Galceran 1990, 138). El que en resulta és *“una obra oberta on l'espectador ha de ser un creador més. Una obra que crida l'atenció perquè, a més que es construeix a partir de la deconstrucció del gènere de comèdia, s'hi reflexiona sobre l'ésser contemporani”* (Herrera, 1999, 22).

En aquest context la ciutat sempre roman llunyana i en l'horitzó, cosa lògica si es té en compte que ell, de fet, en viu apartat en un pis que pertany al campus universitari i que per si sol és una mena de bombolla que li impedeix sumar-se al brogit de la vida. Sobre aquestes societats falses que representen els campus universitaris n'han escrit a bastament autors com Baudrillard, com s'ha vist en el primer capítol, o David Lodge, i també té tradició teatral, com ho mostren *Who's afraid of Virginia Woolf?* d'Albee o *The Browning version* de Rattigan. Així, encara que aquesta metròpolis distant en primera instància sigui descrita com “una gran ciutat nord-americana qualsevol”, de la descripció de Maria Teresa mirant per la finestra es desprèn que es tracta de Chicago:

Aquell edifici tan alt, que es veu allà, lluny, és la Torre Sears. Té... vaja, no ho sé exactament en metres –ací miden en peus- però crec que és l'edifici més alt dels Estats Units. Més que l'Empire State, això m'han dit. Fou construït el 1974. I aquell altre gratacels, que també té banyes, -aqueixa mena d'antenes tan llargues, vull dir; ¿el veus, allí, al fons, a l'esquerra?- Crec que és l'IBM. No n'estic segura. En aquesta ciutat no hi ha edificis massa vells, ¿saps? Dels últims anys del segle XIX com a màxim. El 1878 hi hagué un terratrèmol espantós, que va destruir tota la ciutat... (1989, 32)

A més en el muntatge català del 1991 la identificació amb Chicago es va ressaltar perquè l'escenografia estava presidida per una fotografia d'aquesta urbs i el to americà es reforçava amb la cançó de jazz clàssic, *Stormy Weather*. En tot cas la metròpolis, que podria resultar excitant mirant-la des de l'isolament intel·lectual que representen els campus, provoca que encara se senti més apartat del seu lloc d'origen i que els seus símptomes de malenconia s'agreugin:

(...) la llunyania m'ajuda a reflexionar sobre mi mateix. També sobre nosaltres (Daniel i Aurora), sobre el meu treball. I en aquest darrer aspecte, l'angoixa, en lloc de minvar creix. No és deveres que el canvi d'ambient haja estat beneficiós per a mi. Em sent estèril com abans, encara més estèril, més inútil, perquè m'havia proposat operar el miracle ací, justament; ací i ara. (1989, 38)

Per tant, l'estratègia de separar-se del seu ambient quotidià de moment no funciona. Sobre tot perquè aquesta ciutat, centre de modernitat, eficàcia i ambició, exagera la situació de crisi professional en la qual es troba. D'aquesta manera els Estats Units es presenten com un país poderós a on es dirigeix la gent ambiciosa per triomfar. Això també es veu en el monòleg de Maria Teresa, quan diu:

Doncs no, no desitjo tornar a casa, de veritat. I tampoc no crec que ho desitge més endavant. A mi m'agrada el meu treball i aquest treball el puc realitzar ací, en unes condicions òptimes. Ací sóc algú -¿em comprens?- tinc uns horaris raonables de classe, fins i tot relaxats; es valora, per damunt de tot, el que jo faig, el que investigue, les meues publicacions (...) no em sento gens nacionalista, ni d'un costat ni de l'altre: aquells que diuen 'preferisc ser qualsevol d'entre la massa, però al meu país d'origen' em semblen uns cretins. Jo vull estar entre els millors. (1989, 52)

La idea que suggereix el text, doncs, és que als EUA hi ha la gent millor, la més ben preparada i les millors condicions laborals, impressió que queda reforçada quan Maria Tereza (aquesta vegada caracteritzada com a jove estudiant) parla a Daniel del seu complex d'inferioritat:

(...) i tots són meravellosos: els meus pares, els meus germans, tothom. Jo he estat l'única que no els he donat motius per a presumir... ni tan sols era gaire bonica, tu fixa't. Fins ara, amb aquesta beca... una universitat americana, ¡i de tant prestigi! (1989, 83)

Nord-amèrica esdevé un referent la potència i l'eficàcia del qual queden representades per la silueta de la metròpolis: nova, lluent, amb enormes gratacels de disseny, tal com es perfila a la finestra de Daniel.

Però ell no s'acaba de creure la feina que fa a la universitat. Per això manifesta: “em trobe ara a Amèrica, dictant un seminari incongruent, per a una sèrie d'estudiants/barra estudiantes també completament incongruents, que d'ací unes poques setmanes hauran oblidat tot el que jo els he dit” (1989, 43). Al sentiment d'irrellevància que li provoca ensenyar literatura espanyola a estudiants nord-americans se li afegeix el de la inutilitat que té escriure sobre el país on es troba; per això, en un missatge al contestador d'Aurora, diu: “He acabat els articles per al diari. No sé a qui podran interessar-li les quatre estupideses i els vint tòpics que he escrit sobre els Estats Units, un país respecte al qual, d'altra banda, hi ha molt poques coses a dir” (1989, 38).

L'actitud negativa de Daniel fa que no s'integri en la ciutat i que només se la miri a través dels vidres del seu apartament, cosa que el manté allunyat dels companys de feina i de les dones perquè creu que:

(...) si ací aprofundisc en el tracte amb la gent, si acabe prenent afecte a aquesta ciutat, a algunes persones...¿què passarà després? D'ací a un mes me n'aniré per sempre. No tornaré ja mai més a aquesta ciutat ni veuré aqueixes persones. Haurà valgut la pena intentar-ho? (1989, 52)

El problema del protagonista és la por d'involucrar-se, que el paralitza i li impedeix gaudir de l'experiència. Per això Maria Teresa, cansada dels seus dubtes, li acaba preguntant: “¿Aleshores? ¿No era això el que desitjaves? Tenir la teua aventura a Amèrica. Poder extraure una història i escriure-la. ¿No és de veres? Per això m'has estat buscant des del primer dia, des de la festa a ma casa” (1989, 57). Efectivament, al llarg de l'obra ens adonem que la finalitat última del protagonista en fer el viatge era poder superar la por a la pàgina en blanc i obtenir material per escriure. Chicago, doncs, era el destí exòtic que l'havia de furnir d'inspiració però de moment només és una silueta darrera el seu finestral mentre ell es refugia en l'anàlisi exagerada de la seva experiència i en l'aïllament del campus que li ho permet.

Però malgrat el mal començament, després d'una mena de somni barrejat amb realitat en el qual les seves pors li esclaten a la cara, i que resulta catàrtic, Daniel reacciona i es deixa anar a l'aventura. De manera que, després del malson, es produeix una el·lipsi de temps durant el qual l'espectador/lector dedueix que ell s'aclimata i acaba gaudint de la seva estada. Els mesos passats en aquesta ciutat americana s'acaben convertint en l'experiència il·luminadora que buscava i per tant la urbs acaba complint l'expectativa d'oferir material per a l'escriptura. Per això ell diu a la versió jove de Maria Teresa:

Crec que quan me'n vaja et trobaré a faltar... (Corregint a mida que parla el to excessivament íntim de les seues paraules.) Bé, trobaré a faltar moltes coses d'aquesta ciutat... la ciutat mateixa. Mai no m'hauria imaginat que açò... no sé com dir-t'ho... Que hauria valgut la pena haver vingut. (1989, 78)

D'aquesta manera l'home arriba a acceptar i a gaudir del seu autoexili i el temps passat lluny de la seva zona de confort el fa madurar. Però no només això, el parèntesi americà esdevé l'estiu de Sant Martí al qual al·ludeix el títol de l'obra, un període de bon temps abans de l'hivern, un moment de bogeria i d'amors juvenils que té el protagonista abans de la maduresa que anuncia el seu quarantè aniversari. L'obra acaba amb Daniel re-

conciat amb la idea de passar una temporada en aquesta ciutat, esperant la visita del seu amor verdader, Aurora, i explicant-li per telèfon:

¿El temps...? El temps ací és... (mirant a través de la finestra, sense veure res) magnífic... Sí, sí, magnífic, de veritat... (beu el vi de la seua copa, amb placidesa.) Mira, ara mateix està fent-se de nit... Des d'ací mateix veig el passeig, i el llac... Un color així rogenc, terrós, com de tardor, el sol ponent-se a l'horitzó, allà lluny... I, la temperatura... vaja, com t'ho explicaria? A això li diuen *indian summer*... l'estiu indi... perquè saps? Ací tenen costum... (1989, 86)

En aquest text Chicago, una de les possibles formes que pot prendre la gran metròpolis americana, acaba perfilant-se com a indret on anar a cercar l'aventura, on provar les pròpies forces i potser trobar un camí personal. Però Sirera no està interessat a retratar-la, perquè, com deia el seu protagonista, de cròniques dels Estats Units ja se n'han fet moltes; l'autor la utilitza literàriament com a lloc llunyà, culturalment distant. Per aquest motiu no immergeix el seu personatge dins la jungla d'asfalt sinó que sempre la percebem des de lluny, una imatge al principi amenaçadora i al final nostàlgica, record de l'aventura que Daniël hi ha viscut.

New York, Nabokov & bicicletes (2010)

Aquest poemari d'Àngels Gregori (Oliva, La Safor 1985) -poetessa organitzadora del festival Poefesta del poble d'Oliva i guanyadora de diversos premis literaris- recorda el to de Joana Escobedo, malgrat les diferències de generació, ja que les dues autores mitifiquen la seva pròpia figura i la seva història sentimental a partir de la pàtina cosmopolita i romàntica de la metròpolis americana. Ara bé, Àngels Gregori pertany a una generació per a la qual viatjar als Estats Units és una cosa corrent i a l'abast de moltes persones i no significa una aventura tan especial com ho era per a turistes d'èpoques anteriors. Per altra banda, a *New York, Nabokov & bicicletes* l'apartat dedicat a la metròpolis és l'últim del llibre i no el primer, i el jo poètic no hi vol reflexionar sobre què fer en el futur, com Escobedo, sinó intentar pair el passat:

(...) a diferència del que ens diu aquest títol, les seues tres parts s'anomenen Parla memòria, Café Vienès i New York, New York, en les quals es van combinant poemes de vers lliure d'extensió diversa on mitjançant la memòria i els buits s'evoca un temps que fou per a l'amor. (Alonso, 8/10/2010)

El que dedueix el lector de la lectura de “New York, New York” és que l'autora va a la gran ciutat per refer-se d'una ruptura:

Sovint comparem l'escriptura amb un salt lliure/des de dalt d'un gratacel./ I jo he vingut a New York per això:/ perquè al poble no hi ha tanta altura/ com per tirar-ho tot sobre l'asfalt./ Per això he vingut a la ciutat,/ per tirar des del setantè pis de Rockefeller Center/ totes les hores, tots els poemes i totes les tardes/ que he passat sense tu”. (2011, 41)

El jo poètic necessita abandonar el seu entorn per tenir prou perspectiva sobre la seva relació acabada i, per tant, el que li interessa de la metròpolis és la possibilitat que li dona de guanyar coneixement sobre ella mateixa. Per això associa contínuament paisatges i racons de Manhattan a la seva trajectòria emocional: “New York és com el primer amor:/ és el que més s'estima/ quan encara no has après a estimar bé./ Les altres ciutats,/ com els amors que vénen després,/ no s'estimen tant, però s'estimen millor” (201, 42).

Per altra banda, Gregori porta el record del seu entorn ben present i les referències a la seva família són constants; en el poema “l'Arbre de Nadal”, explica:

El 17 de novembre de l'any 1931/va nàixer, a Oliva, el meu avi./ El mateix any a Rockefeller Center els obrers plantaven per primera volta/ l'arbre de Nadal que cada any veiem en fotos. Cada volta que passe per allí davant/ pense en l'arbre, i en el meu avi,/ que els dos tenen la mateixa edat. (2010, 46)

El poemari no parla de les noves experiències viscudes a la ciutat del jo poètic sinó que, a partir dels estímuls que hi troba reflexiona sobre la seva vida al poble. No narra aventures, ni es fixa en la gent que troba, només al·ludeix a punts coneguts de Nova York, als seus edificis, i de tant en tant hi afegeix alguna nota d'ambient com aquesta: “New York és un transsexual que cada nit es posa a la boca de metro de Bronx Park East” (2010, 48), o aquesta altra: “Des dels cristalls d'aquest Cafè la vida passa com una imatge de Richard Estes” (2010, 40). Així, mentre la seva mirada roman a la superfície de la metròpolis l'atenció es dirigeix a examinar la seva pròpia biografia.

Un d'aquests punts d'examen és una visita prèvia a la urbs que va fer amb la seva mare, potser com a regal d'aniversari: Un dia ma mare em va portar a New York./ Perquè mentre els dies passen/ guardes sempre el record de la ciutat/ al març dels teus vint anys, em va dir" (2010, 50). Per aquest motiu aquesta figura és recordada en diverses ocasions com a presència benèfica al seu costat: "Si estigués ma mare, no deixaria/ que anés plorant per cada cantonada./ Passejariem per East River,/ i pel pont de Brooklyn/ i aniríem a mirar la fruita/ en algun *green market* de la ciutat" (2010, 40).

Per altra banda, considera que aquest viatge i la seva experiència amorosa fracassada li donen molta experiència de la vida:

Hi ha coses que als vint anys ja se saben/ si has agafat sola el metro a la ciutat/per anar d'un lloc a l'altre/ i ningú no et buscava./ Com aprendre, per exemple,/ que l'amor dels pares és igual/ que els llibres dins d'una prestatgeria:/que sempre estan, i sempre esperen. (2010, 43-44)

La protagonista considera la visita novaiorquesa una gran experiència vital que, lligada l'exploració sentimental d'ella mateixa, li ensenya el que declara a l'última frase, amb la qual s'acomiada de la ciutat: "És fàcil dir-te adéu si allunyar-me de tu/ vol dir apropar-me més als meus" (2010, 49). El jo poètic ha après a valorar la seva gent i per això el llibre acaba convertint-se en un cant d'amor a la família, l'estima de la qual sap que sempre l'espera al poble. Per tant, Nova York representa l'espai de reflexió sentimental i l'accessori cosmopolita i atractiu que dóna gruix i dramatisme a la pena de l'autora. L'únic que li interessa del lloc és reactivar el mite que l'envolta per 'vestir' la seva experiència amorosa.

IV

Paisatges americans i mites històrics

El concepte de paisatge és una construcció humana que es basa en la percepció estètica de l'entorn i fa referència a l'acte de dirigir la vista envers l'horitzó i fer una valoració del conjunt. En certa manera es pot dir que el paisatge només existeix a partir del moment en què una persona enquadra la visió, percep allò que té al voltant i en fa una valoració estètica. En aquesta línia el geògraf Carlo O. Sauer diu que és una “faïçó de terra on el procés de modelatge no es fa únicament des del punt de vista físic. Per consegüent, podria definir-se com un espai conformat per diverses associacions de formes, tant físiques com culturals” (1997, 161). Així, tot i que el valor d'un paisatge és en principi subjectiu, s'ha de tenir en compte que l'opinió del subjecte està culturalment molt connotada, influïda pel moment històric i els canons de bellesa imperants. Aquesta idea la sintetitza molt bé John Conron, quan diu:

(...) landscape means quiet simply, the land's shape as it is seen from a particular and defined perspective (...) it is both a cluster of physical facts seen from a physically locatable point of view and the projection, the visible image, of a personal or cultural point of view (1973, xviii).

De fet, segons els historiadors el paisatge comença a existir als ulls de l'home europeu a partir del Renaixement:

Rien de tel auparavant dans une «nuit» des perceptions et de l'art où s'inscrivent en majesté des enluminures, des géométries savantes, des allégories religieuses, des hommes de plus en plus humanisés... Et c'est alors que le paysage qui les entoure s'impose, des grottes, des rochers et des jardins, des montagnes et des plaines, des fleurs et des fontaines, des rivages et des fleuves, des ports et des villes... Il faut même inventer des mots pour le dire. *Paesaggio* en italien, comme *paese*, comme *pays*. *Paysage* en français, comme *paysan* dira-t-on le plus souvent. *Landscape* en anglais ou *Landschaft* en allemand. Tous ces mots sont presque synonymes. Mais presque seulement. Le paysage est subtil. (Frémon, 2008, 1)

Però l'eclosió del paisatge en la literatura i en l'art ocorre durant el segle XIX, primer amb el Romanticisme i, així mateix:

(...) avec le mouvement impressionniste, ses prédécesseurs et ses successeurs... En ce cas comme dans les autres, la littérature apparaît indissociable de l'art des peintres, souvent même en étroite symbiose. Faut-il rappeler les promenades et les rêveries dans la nature de Jean-Jacques Rousseau ou les envolées de Chateaubriand en Bretagne ou en Amérique, ou bien encore les dessins et les poèmes de Victor Hugo devant l'océan? Et comment ne pas souligner la connivence de quelques écrivains marquants avec les peintres impressionnistes, Baudelaire, Zola, Maupassant, et un peu plus tard Proust dans les métamorphoses picturales du début du XXe siècle? (Frémon, 2008, 1)

En els segles XX -també hi ha hagut, des de la modernitat, un desplaçament del terme, aplicat als àmbits urbans- i XXI el paisatge en literatura ha continuat sent d'una gran importància, si bé en els últims anys, després de l'adveniment de la postmodernitat, s'ha tingut més en compte el caràcter subjectiu i de construcció artificial que s'associa a la descripció d'un indret. Precisament per aquest motiu intel·lectuals i artistes són més conscients que mai de la importància del paisatge a l'hora d'encarnar els valors d'una terra i de ser-ne una representació simbòlica dels trets essencials que se li han atribuït al llarg de la història. En el cas dels Estats Units, un país tan divers i tan extens, la reducció del seu espai en paisatges característics associats a determinats estils de vida i costums ha ajudat els seus habitants a tenir coneixement del seu territori i a posseir-lo. Per aquest motiu:

(...) in no culture has the spacial construct of landscape been more indispensable, for we seem to see ourselves as a people living in space more than in time, in an environment more than in history. 'Space' as the poet-critic Charles Olson observes, 'is the the central fact to man born in America'. (Conron 1973, xviii)

La conceptualització que tenen els nord-americans de l'espai del seu país redueix el territori a quatre regions, a part de Nova York, vinculades a una geografia concreta i també a determinats períodes històrics, com la Guerra de Secessió o l'època dels primers colonitzadors puritans:

Until the last twenty years the literary expectation of the United States could be quite simply allocated to New England; New York City; a 'misty midregion' known as the Middlewest, as weird as weird and not any more explicitly mapped; to which append the fringing Old South and the Far West. (Austin 1932, 104)

Les regions que destaquen són Nova Anglaterra, el Mid West, el Sud i l'Oest, infiniment representades en art -ja sigui literatura, pintura o televisió- i que reflecteixen la visió que els estatunidencs tenen d'ells mateixos, tant en els aspectes idíl·lics com en els que no en són gens. Per això algunes de les crítiques més habituals dels intel·lectuals ianquis sobre el seu país ressonen en els escrits catalans, que principalment n'acostumen a presentar una mirada estranyada que en ressalta l'element aliè i posa en evidència més que mai les diferents estratègies literàries per representar l'alteritat.

Així, un dels temes més importants d'aquest capítol fa referència a la figura de l'estranger -diferent per qüestions de nacionalitat, costums i entorn- com a "Altre" per excel·lència. Es percep una nacionalitat com a 'altra' justament a partir d'algun coneixement de la seva idiosincràsia que mostra que és diferent de la pròpia ja que, com explica Bernhard Waldenfels (1995, 36), la consciència d'alteritat no prové del desconeixement absolut, sinó de saber que no se sap tot. A més a més, la sensació d'estranyament davant d'una altra cultura invita també a definir la pròpia, ja que només a partir de l'experiència d'allò que és aliè ens fem conscients de les nostres particularitats, de vegades com a moviment defensiu i segregador. Però la impossibilitat d'escapar a la subjectivitat i la dificultat de percebre un altre país sense que hi interfereixi el reflex del lloc d'on es prové provoquen que sigui molt difícil no caure en el tòpic i la simplificació quan es vol parlar d'aquesta percepció en una obra literària. Per aquesta raó, crítics postcolonials com Homi Baba, Gayatri Spivak o Edward Said han denunciat el reduccionisme amb el qual, històricament, els artistes occidentals han representat les cultures que desconeixien. És a dir, que els artistes europeus tradicionalment han projectat els seus somnis i les seves pors en les seves colònies, el seu altre, i per aquest motiu no han aconseguit veure-les per elles mateixes.

Nord-amèrica va ser durant molt temps una de les colònies sobre les quals Europa va projectar la seva visió reduccionista, tot i que amb el temps la dinàmica va canviar radicalment. A principis de segle XX, gràcies al triomf de la cultura de massa -els *pulps*, la música

jazz i el cinema- els Estats Units van començar a exportar la pròpia imatge, cosa que es va acabar d'afermar després de les guerres mundials, gràcies a les quals es van convertir en una força hegemònica en el terreny econòmic i cultural. Per tant, quan els autors catalans escriuen sobre aquest país a vegades reaccionen a la imatge que aquesta nació difon des dels seus mitjans de comunicació, i el fet d'apropiar-se'n i donar-hi la volta pot ser considerat una reacció a allò que ells consideren imperialisme cultural. Però hi ha textos que no es centren en la crítica, ja que la presència humana es manté abstracta i allunyada i els habitants de l'indret no apareixen de manera directa sinó que se n'insinua la presència i la cultura a partir dels rastres en el paisatge, un far a Cape Cod, per exemple, o una benzinera enmig del desert. D'aquesta manera poden reflectir el pintoresquisme del lloc sense enfrontar-se directament a l'altre, amb tot el que això té de problemàtic. Els autors es poden dedicar a la reflexió que els suggereix la contemplació de l'entorn i també tenen la possibilitat de projectar-hi les seves preocupacions fent-ne una utilització essencialment emotiva, en la mesura que serveix de continent del seu estat d'ànim. A causa d'aquestes dues tendències les obres que es comentaran oscil·len entre la crítica social i la contemplació paisatgística, i presenten dues línies diferenciades tot i que no necessàriament excloents. Juntes dibuixen un mapa dels Estats Units que adquireix molt més volum que el que reflecteixen els atlas de geografia, influït per la imatge que els nord-americans projecten d'ells mateixos a la resta del món, i que resulta una barreja entre l'elogi del seu estil de vida i la crítica ferotge de la seva realitat.

Nova Anglaterra melancòlica

Aquesta zona del nord-est del país és petita en extensió però immensa dins l'imaginari ianquí, a causa de la importància de les implicacions històriques i culturals que l'envolten (Conforti 2001, 2). Els trets geogràfics estereotípics que la immortalitzen en l'imaginari col·lectiu són els de paisatge idíl·lic i pintoresc que agafa els colors de les estacions -especialment les seves tardors de fullatge vermell-, poblets vagament europeus disseminats entre turons suaus i una costa marítima agresta. Però sobretot, el que defineix l'indret i el fa únic és que està íntimament associat a la mitologia dels primers colons i a les seves conviccions puritanes radicals que els van fer abandonar primer Anglaterra i després Holanda. A més, Nova Anglaterra es considera el bressol d'Amèrica perquè va ser el port d'arribada dels primers pelegrins europeus, que van importar els costums dels seus països d'origen -des de la cuina o la indumentària, a la política o la religió-, i van donar forma a l'estil de vida i al paisatge. Així, per exemple, del segle XVII al XIX l'èmfasi purità en educació i cultura va col·locar Nova Anglaterra a l'avantguarda americana en fundació d'escoles i centres educatius, en publicació de diaris i llibres d'història, cosa que avui en dia encara és perceptible perquè s'hi concentren les millors universitats del país (Conforti 2001, 49). És per aquest motiu que la idea que els ianquis mateixos tenen de la zona és d'indret de molta història i tradició, costums europeus, refinament i educació distingida.

Un altre element cultural que ha contribuït en la conformació de Nova Anglaterra en l'imaginari del país són els escrits de mitjan segle XIX dels autors romàntics anomenats "transcendentalistes", Thoreau i Emerson, que van tractar àmpliament sobre el paisatge de la zona:

Through natural science and the painterly apprehension of landscape the Transcendentalists sought to establish the visible facts and appearances of landscape./Through a conviction that every landscape is the face of God, they sought to experience and interpret the spiritual significance of those facts and appearances. There are 'manifold visions in the direction of every object,' writes Thoreau in *A Week on the Concord and Merrimack*

rivers, 'and even the most opaque reflect the heavens from their surface'. (Conron 1973, 229)

Aquesta manera de parlar de la contrada va establir una tendència a referir-s'hi en termes espirituals, de reflex de la deïtat i de la pròpia ànima de l'escriptor, cosa que va deixar en herència a Nova Anglaterra un halo místic i alhora un misteri que també han trobat eco en autors com Edgar Allan Poe o, posteriorment, Walt Whitman.

Tanmateix, aquesta imatge literària i històrica reflecteix només una petitíssima part de la realitat d'aquesta zona, ja que des del segle XIX ha rebut diferents onades d'immigració, com la irlandesa catòlica, que ha estat una de les més importants a l'hora de redefinir la seva identitat, i també la italiana i la portuguesa. Però el fet que la construcció mental que ha quedat impresa en l'imaginari popular sigui la d'aquest passat vinculat al Mayflower i als pioners, o a la visió romàntica de la seva natura evidencia que una idea és més poderosa que la realitat a l'hora de formar un caràcter i una identitat:

Imagined pasts have helped New Englanders negotiate, traditionalize, and resist change. To call the changing narratives that have undergirded New England culture and regional identity imagined pasts, however, is not to suggest that they are sheer myth with no empirical foundation. Rather, it is to argue that these narratives are partial truths, selective interpretations of New England experience that are held up as the whole truth. (Conforti 2001, 6)

D'aquesta manera la narrativa del passat de Nova Anglaterra s'ha perpetuat i s'ha convertit en material artístic. I és precisament a través d'aquest tamís cultural que els autors catalans en reben una imatge i al seu torn la transformen.

Louise. Un conte sobre la felicitat (1993)

Bona part d'aquesta novel·la de Jordi Coca (1947) transcorre a Nova Anglaterra, tot i que la va escriure a Califòrnia, a la universitat de Berkeley, durant l'època que hi va passar amb una beca per estudiar Edward Hopper. Aquest llibre va sorgir paral·lelament al projecte d'investigació, cosa que posa en evidència que no va ser el paisatge de Califòrnia el que

va activar la seva imaginació sinó el contacte amb les pintures de la seva recerca. Aquest fet confirma una vegada més que sovint l'espai mental excita la imaginació d'un creador molt més que la realitat que l'envolta.

Louise és un exemple molt evident de l'interès constant que ha mostrat Coca en la seva trajectòria pel ritme interior dels personatges i per un tractament sensorial i subtil del món que els envolta, segurament influït per la poètica de Maurice Maeterlinck i potser també per la d'Edgar Allan Poe. Explica Àlex Broch que aquest últim, en el seu llibre *La filosofia de la composició*, “va establir que el to preferent amb què s'expressa la bellesa és el de la tristesa -més concretament, la malenconia-; preferència que fa que la felicitat resulti menys atractiva des del punt de vista literari” (Broch 1994, 63). Per aquest motiu considera que Coca va fer de la felicitat el centre de la seva novel·la, a tall d'experimentació. Per altra banda, l'estil formal de *Louise*, senzill, depurat i força diferent del textualisme amb el qual es va iniciar aquest autor, vehicula una manera molt poc comercial d'entendre l'art, en la línia de Maeterlinck, del qual, el 1984, va publicar una traducció, intitolada *Quatre variacions sobre la mort*. En aquest mateix sentit Lluïsa Julià subratlla la importància de *La tragèdia quotidiana*, text teòric de l'autor belga, com a base per comprendre l'estètica literària de Coca, basada en: “quotidianitat tràgica, estatisme argumental i transformació interior del personatge” (2011, 36). Així, en el seu pròleg a la traducció de Maeterlinck Coca parla de l'espai que construeix en les seves peces i en fa una definició que descriu perfectament el que ell mateix crea a *Louise*:

Som en un món d'iconografia simbolista on la quotidianitat aparent és feta d'elements tots ells essencials i extremadament sensibles que a la manera d'un eco inaturable ressonessin els uns en els altres. Som en definitiva en un artifici literari de pretensions musicals on allò que compta no és la versemblança sinó la força mateixa de les coses, quintaessenciades, disposades en una zona carregada d'espiritualitat. (Coca 1984, 16, 17)

Aquest és el patró que segueix a la seva novel·la i que, precisament, es desenvolupa a partir dels estats d'ànim de la protagonista. Per aquest motiu és un text que “per la seva acció mínima, pot aparèixer com a intranscendent i banal. Aquell tipus de novel·la on no

passa res” (Broch 1994, 27). I efectivament, en matèria d’acció succeeix ben poca cosa ja que Coca vol transcendir l’anècdota i evocar un món espiritual i simbòlic *maeterlinkià* que reveli les profunditats de l’ànima. Tot i així, la claredat de l’estil i el fet que se’n pot fer una primera lectura enganyosament fàcil féu que Ollé digués, arran de la seva publicació, que Coca era un “ex-experimental que finalment s’ha decantat per la transparència” (1994, 27).

L’argument narra l’evolució anímica de la protagonista -una dona jove, professora especialitzada en Maeterlinck, que viu a Barcelona feliçment casada- d’una situació de felicitat tranquil·la a una de temor i, finalment a una d’equilibri. El que genera el canvi en la seva estabilitat inicial prové del seu interior i comença quan, a partir de la infelicitat d’una amiga s’adona que la seva situació afortunada és molt fràgil. Per aquest motiu:

(...) s’enfronta a un neguit irracional, que no sap explicar, però que tanca un convenciment, una creença que no hi ha cap valor que sigui perenne, que la vida és canvi, transformació, evolució. Per això té por de passar de la situació positiva a la negativa. (Broch 1994, 27)

Com a conseqüència d’aquest desassossec que l’embarga, encara que ni ella sap ben bé per què, decideix marxar uns dies a veure el seu pare a Boston. La raó potser és el fet que inconscientment vol investigar l’única esquerda que, fins al moment, hi ha hagut en la seva sort: quan era petita la seva mare va abandonar-los. Aquesta podria ser una de les qüestions que vol anar a resoldre als EUA i que troba resposta en Eugene, antic amic de la família, amb qui estableix una relació entranyable. Aquest personatge l’ajuda a fer les paus amb l’arbitrarietat i el caos de la vida explicant-li la seva pròpia desgràcia personal -la mort a causa d’un càncer del seu company sentimental-, perquè li va fer entendre que la desgràcia és només el revers de la felicitat i que s’ha d’estar preparat per afrontar-la dignament. D’aquesta manera es pot considerar que “*Louise* parteix de l’absència de conflicte: el viatge es correspon també a un moviment interior, però aquí no de fugida endavant sinó d’acceptació de la pròpia feblesa, d’exploració d’aquell punt d’infelicitat que hi havia en la felicitat” (Ollé 1994, 27).

La malenconia del tema troba un escenari ideal en la costa nord-est dels EUA i els seus paisatges, que són clau per crear el clima i suggerir els estats d'ànim de la protagonista. Coca recrea una natura harmònica, reflex de l'esperit tranquil i somniador de Louise, però darrere la qual es pot intuir una certa tristesa:

(...) van entrar en una carretera ampla que s'endinsava primer entre uns turons suaus i després per uns boscos on es barrejaven els verds més diversos amb àmplies extensions resseques que semblaven de bronze. Es feia difícil de determinar exactament els tons que els envoltaven, però a la Louise li semblava que era en una mar verda, amb clapes ataronjades que a estones esclataven en uns grocs lluminosos, que s'agitaven al vent o s'encenia en unes enormes flames porpres i vermelloses. (1995, 132)

Sabem pel context d'escriptura de la novel·la -la beca per investigar Hopper- que aquests paisatges podrien provenir de l'observació de l'obra d'aquest pintor, concretament de la seva sèrie de fars i naturalesa de Cape Cod, com *Highland Light (1930)* o *October in Cape Cod (1946)*, entre tants altres. El text deixa entreveure'n la influència a partir de l'excursió que fan Eugene i Louise per la costa, ja que ell "li feia notar coses del paisatge. Li va parlar de Hopper i li explicava que amb alguns estudiants havien fet aquella mateixa carretera dos anys abans, a finals de curs" (1995, 131). Durant aquesta mena de *road trip* (forma de viatge iniciàtic molt americana) sembla que reproduïxin una ruta pels paisatges del pintor que ell ja havia realitzat abans com a professor d'art, i per això la Nova Anglaterra descrita sembla estar filtrada per la visió de l'artista, tal com es pot intuir també en la següent descripció:

Amb l'Albert i el pare una vegada havien anat a Cape Cod. S'hi van estar dos dies, voltant pels pobles petits que semblaven de joguina, pels prats verds, pels estanys de plata, pels boscos de pins i per les dunes de sorra clara que baixaven fins la platja. Van menjar peix a tocar de mar i es van quedar veient les enormes i daurades postes de sol des de la terrassa de l'hotel, els cels que s'atarantaven i els turons que s'enfosquien poc a poc. (1995, 52)

Però a part dels paisatges, el que perfila el caràcter de la zona i li dona dimensió és la figura del pare de Louise, que tot i ser català d'origen es perfila com a *newenglander* per excel·lència. A la novel·la se'n parla com del típic professor universitari un pèl antiquat - que podríem imaginar a Harvard- de bon caràcter i totalment dedicat a la seva filla: "(Ell) ensenyava matemàtiques i la Louise sempre l'havia vist amb els mateixos corbatins plans al

coll de la camisa, afable, culte i perfectament integrat” (1995, 30). Però darrere la façana cordial amaga un caràcter fred i un model de vida rígid, i això es veu en la descripció de la seva casa als suburbis de Boston, que no té res de l’esperit de la metròpolis sinó que suggereix un tipus d’existència aïllada i monòtona, més propera al camp que a la ciutat. L’habitatge és el típic de la zona, de fusta amb jardí i fins i tot gos, i la imatge de l’ordre i la calma mateixos. Es tracta d’un espai on “tot era al seu lloc, tot estava net, res no era estrident: el sofà beix de la sala, la tauleta baixa i fosca on el pare deixava les ulleres de recanvi, els llibres, les flors seques de color safrà, el marbre negre de la cuina, les tisores i els ganivets que eren en una barra imantada” (1995, 65). La pulcritud i harmonia de l’indret volen ser un mirall de la vida que han dut Louise i el seu pare durant anys; una existència suposadament feliç, basada en la valoració de les petites coses, el confort i l’estabilitat, cosa que es veu fins i tot en el sobri equilibri dels colors del seu interior: beix, negre, fusta fosca i safrà. Ara bé, aquesta descripció també desprèn fredor, no només per la seriositat de la gamma cromàtica sinó també perquè els ganivets i les estisores perfectament alineats tenen un efecte lleugerament inquietant que suggereix una agressivitat amagada. Sobre això E. Andrew Lee explica (a propòsit de l’obra d’Eugene O’Neill, *Desire Under the Elms*) que certs objectes domèstics que haurien de donar sensació de seguretat- en el context de la literatura nord-americana a vegades provoquen desassossec perquè:

(this objects) expose and critique many myths about the American family, especially the notion of home as a “place of peace” and the idea of the father as provider and protector. These gothic devices are often the machinery used to reveal what Teresa Goddu in *Gothic America* calls “cultural contradictions that haunt America’s self- image,” particularly when “gloomy wrongs unexpectedly resurface in the midst of commonplace prosperity”. (Andrew Lee 2012, 73)

Aquestes contradiccions són precisament allò que es va descobrir en la vida del pare al llarg de la novel·la, sobretot gràcies a Eugene, que li diu a Louise: “moltes vegades he pensat que té l’interior de gel, unes parets llises i fredes, sense irregularitats, tan perfecte que fa por” (1995, 126). A partir d’això Louise comença a canviar la imatge que tenia del seu progenitor i s’adona que el tipus de vida que ell fa no és tan idíl·lic com creia. El pro-

fessor acaba representant l'estereotip de *masp* (*white, anglo-saxon, protestant*) de la costa est, un tipus humà hereu de la cultura puritana, intel·lectual i refinat, però alhora reprimat i fred, amb un model d'existència basat en una rutina metòdica i perfecta, intolerant enfront d'altres maneres d'entendre el món (com l'homosexualitat d'Eugene), que pot resultar asfixiant. D'aquesta manera el reconeixement de les mancances de la figura paterna fa que comenci a reconciliar-se amb la materna que, si bé al principi de la novel·la la percep com a “dona que abandona la família”, aleshores aprèn a veure-la d'una altra manera gràcies a les paraules d'Eugene:

(...) la teva mare és un àngel. Va fugir de casa perquè s'ofegava. Amb mi sempre s'ha portat bé. Quan el Ned es va posar malalt i li vaig telefonar va venir de seguida, ja t'ho he explicat... Va passar dos dies amb nosaltres, vam parlar molt... No sé què més dir-te de la teva mare. Per a mi sempre ha estat la millor. Els altres, i segurament jo també, vivim en un món que volem fer veure que és net, però no sé... No ho sé, la veritat. (1995, 134)

Llavors Louise s'adona que “la mare mai va estar còmoda en aquell ambient. Era de Califòrnia i la vida a Nova Anglaterra l'avorria; es queixava del menjar, del clima i dels veïns” (1995, 30). S'acaba intuït que, en la línia del que afirmava Andrew Lee, el pare de Louise havia estat una figura masculina opressiva que havia convertit l'ambient domèstic en una presó de la qual la mare havia hagut de fugir. D'aquesta manera Coca apunta un tema clàssic en literatura, que és el de la dona que abans que mare és individu, com la Nora de *Casa de nines* d'Ibsen, que per salvar-se a si mateixa ha de cometre una acció socialment poc acceptable (abandonar els seus fills) però ineludible. La fugida d'ella no es deu a cap tipus de situació extrema (com la de Nora que, després d'haver-se sacrificat per Thorvald durant anys s'adona que ell no valora el seu esforç sinó que el condemna) sinó a la profunda contraposició d'estils de vida i aspiracions vitals. La mare té un caràcter radicalment oposat al del seu marit, representat per l'admiració que sent per la novel·la *On the Road* de Jack Kerouac -de la qual en sap de memòria fragments sencers- i que és definit pel seu amor per la vida lliure. És per això que, encara que no aparegui directament, esdevé “l'altre gran personatge del llibre perquè representa “la insatisfacció, l'aventura, la fugida” (Broch 1994, 27).

Aquesta dona no busca la felicitat que proporcionen la seguretat i l'estabilitat sinó l'aventura i les emocions constants, i per això la immobilitat que representa el pare i el seu entorn acaben per desesperar-la.

Aquestes diferències entre els progenitors de Louise i els seus estils de vida es reflecteixen de forma especular en les divergències entre Nova Anglaterra i Califòrnia. El paisatge mesurat de contorns subtils de l'est -que casa tan bé amb la sensibilitat *maeterlinckiana*- s'oposa a la immensitat i la claror brutal que s'associa a l'oest; la rigidesa del pare s'oposa a la independència i la passió de la mare. D'aquesta manera, una lectura de la novel·la en profunditat mostra que la visió de Nova Anglaterra no és tan positiva com es podria pensar en un principi. Si bé per una banda és una mena de fantasia romàntica feta d'exterioris hopperians i boires maeterlinkianes, per l'altra suggereix també fredor i puritanisme. Per això l'enamorament que Coca manifesta per la malenconia del seu paisatge no li impedeix insinuar una crítica al tipus de societat que representa. Reactiva així el tòpic de la Nova Anglaterra inquietant, provinent de les contradiccions que intel·lectuals i artistes han vist en la moral puritana; això es veu en clàssics com *La lletra escarlata* de Hawthorne o *Les bruixes de Salem* d'Arthur Miller, textos que posen en dubte el sistema de valors patriarcal i intolerant que s'associa a la zona.

Paisatges de Hopper (1995, 2na ed. 2009)

Aquesta és l'altra obra de Coca a què ens hem referit, resultat de la investigació que va dur a terme a Berkeley sobre Edward Hopper. Es tracta d'un assaig novel·lat sobre l'evolució pictòrica i emocional d'aquest pintor a partir de la seva biografia i de la descripció de les seves teles, que David Castillo va definir com un acostament "als colors i als interiors íntims de Hopper sense pretendre penetrar en els territoris de l'anàlisi o la crítica" (...) "com aquell qui visita un museu d'un artista que sempre ha admirat" (1995, 61). Marc Soler també insistia en la qüestió de l'aproximació no analítica en el pròleg i aconse-

llava llegir el llibre com un relat perquè -segons ell- s'havia escrit des de la sensibilitat literària i no des del punt de vista de la crítica. Tot i això aquesta perspectiva és discutible, perquè si bé és evident que el llibre no pren el format ni les convencions d'un estudi, sí que analitza amb exhaustivitat l'obra de Hopper i conté una bona part d'investigació. Coca, però, oculta deliberadament tota traça d'erudició, evita l'anàlisi tècnica i en canvi afegeix una grandiositat d'especulació psicològica. Per això diu que el que ha escrit no és un assaig, una biografia o un estudi, sinó que és el resultat d'agafar el món de Hopper com a motiu narratiu, a partir d'uns cinquanta quadres.

La voluntat del llibre, en definitiva, és trobar l'essència i el misteri en les teles de Hopper per endinsar-se en l'ambigüitat i la malenconia, tal com explica Soler en el pròleg:

El sentit de la fragilitat de la condició humana (i la manera com és percebuda), així com el món sensible (l'experiència dels sentits) i les emocions i els sentiments que provoca (en relació als altres i a nosaltres), són dues de les característiques, encara que no pas les úniques, que travessen, i sobre les quals descansa, tota l'obra de Coca. L'escriptura de Coca es planteja ser justament allò que ell mateix havia assenyalat com un dels objectius de l'obra pictòrica de Hopper. L'escriptura de Coca assaja de ser «el lligam subtil» que hem esmentat unes línies més amunt, intenta portar-lo a la superfície i fer que sigui visible/ llegible a través d'un llenguatge i d'un estil transparents -dir-ne descriptius se'm queda curt-, capaços de traspasar l'opacitat i el misteri del món visible. En Hopper aprenem la complexitat dels sentiments i la bellesa de les emocions. En Hopper aprenem que res no ha de ser dit del tot i que el silenci és significatiu. Una mirada baixa ens fa pensar en la injustícia, una ànima trasbalsada ens duu a la falta de respecte entre els humans, un cos decebut i vell ens remet a la nostra condició mortal. Però mai, res d'això no és complicat. Tot és una situació que sembla intranscendent. Tot s'esdevé entre la llum i l'ombra, en una habitació, en la natura i la ciutat. (2001, 26)

Una idea sobre la qual va insistir Coca mateix en una entrevista amb David Castillo:

El tema de Hopper és la cristallització de tota una sèrie de temes que a mi em preocupaven i que veig de sobte tractats i ordenats en un home que és un mirall per reflexionar. Quan parlo de Hopper tinc la sensació d'estar parlant o reflexionant sobre mi mateix. És la pròpia preocupació vista des de la distància i l'avançatge que et dona parlar d'un altre. A més, el veus des de quadres que pots observar, tocar. (1995, 9)

És evident que troba en el pintor (com ja ho havia fet en Maeterlinck) una sintonia estètica amb la qual es pot identificar, cosa que converteix l'obra de l'artista nord-americà en “la imatge de la seva literatura” (Julia 2011, 37).

Pel que fa a la idea dels Estats Units que se'n desprèn, Coca va manifestar que una de les seves intencions en escriure *Paisatges...* va ser no alterar la visió que n'ofereix Hopper, sinó traduir les seves teles en paraules que -segons ell- “més que no pas l'estampa d'un moment qualsevol de la vida quotidiana, el que vol és desvetllar-nos les contradiccions de la gran Amèrica sense arrels i dramàticament sola en la lluita per assolir una cultura pròpia” (1995, 46). Però aquest comentari ja és, per ell mateix, la interpretació personal de l'obra del pintor i per tant, inevitablement, la suposada “traducció en paraules” dels quadres acaba revelant el punt de vista de l'autor sobre els EUA i sobre Hopper al mateix temps, sense abandonar la suficiència cultural europea.

La lectura que Coca fa dels quadres és que mostren dues cares de la costa est, el camp i la ciutat, que vénen a ser pols contraris del seu univers simbòlic, en el qual la natura esdevé el positiu i la metròpolis el negatiu:

(...) a mitjans dels anys vint les ciutats nord-americanes es van convertir en uns enormes pols d'atracció. Hi arribava gent de tot arreu i, alhora, es donaven uns fenòmens de migració interior cap a les urbs que, si més no en certs cercles de l'est del país, van alimentar el mite d'un vida rural idealitzada que Hopper coneixia i en el record de la qual se sentia íntimament identificat. Aquesta mena de vida rural sana i feliç contrasta amb la que veu a les ciutats, on li sembla que la majoria de les persones són dominades per la desorientació, la indiferència i l'ansietat. (1995, 52)

Vol explicar que Nova York atemoreix l'artista perquè els individus hi semblen menar una existència a la deriva però també perquè representa la vida moderna amb totes les seves complicacions:

(...) també hi ha les grans urbs i una vida nova dominada pels automòbils, on la gent treballa sòrdidament. Però, conseqüentment, l'obra de Hopper no recull els edificis espectaculars ni els gratacels que caracteritzen el centre de la ciutat de Nova York. Ell prefereix els vells edificis de maons i els carrers solitaris i monòtons on els teatres, els restaurants, els locals públics i els hotels són vistos com unes opcions que realment no aporten res de positiu a les persones. (1995, 79)

En canvi, diu que els quadres ensenyen la vida al camp com el paradís perdut: “Els paisatges de Nova Anglaterra l'exalten, el purifiquen, el retornen als orígens familiars i a la seva més íntima sensació de la vida” (1995, 34). Aquest camp de Nova Anglaterra s'assembla a

l'anglès però amb dimensions i contrastos molt més extrems, exemplificats sobretot per l'entorn de Cape Cod:

Hopper i Jo passaran els estius i una part de la tardor a Cape Cod, i any rere any ell ens deixarà teles on veiem cases senzilles i blanques, granges de fusta, esglésies solitàries, arbres i parades, vistes apacibles, l'imposant i bonyegut promontori de The Camel's Hump, els cels que de vegades són nets, que d'altres vegades esdevenen blancs i que algun cop es transformen en amenaces morades. (1995, 67)

L'oposició camp/ciutat, vida tranquil·la en contacte amb la natura/alienació i soledat ciutadana, és la idea en la qual Coca basa la seva reflexió sobre Nova Anglaterra.

La idealització d'aquest entorn natural sorgeix a partir de les descripcions en detall de teles de paisatges en les quals s'inclina per les situacions estàtiques: platges immenses i existència pacífica, sense el caos ciutadà i sense gent, ja que no es mencionen habitants ni persones concretes. Només els fars i les cases de fusta grisa a la vora del mar insinuen la presència humana i la cultura *newenglander*, de manera que l'altre roman en la distància, a partir dels bells elements arquitectònics amb els quals marca el paisatge. En canvi a Nova York sí que apareix gent, però es tracta d'individus desdibuixats i que no són una mostra de pintoresquisme sinó una crítica de la vida a la metròpolis i a la soledat abstracta de les persones que hi viuen. En definitiva, Nova Anglaterra es caracteritza com un racó de món bell, pur i malenconiós que esdevé un eco de l'estètica que defensa Coca.

Edward Hopper (2006)

L'altre autor que tracta Nova Anglaterra a partir de Hopper és Ernest Farrés (1967), en un recull de poesia que va guanyar l'Englantina d'Or als Jocs Florals de Barcelona l'any 2006. A més va ser traduït a l'anglès (Graywolf 2009) per Lawrence Venuti, cosa que li va valer una certa repercussió en el món anglosaxó perquè la traducció va guanyar el Robert Fagles Translation Prize. Una ressenya *online* americana, per exemple, en va dir que “*Edward Hopper* (Graywolf, 2009) *is a complex and striking work of narrative-lyrical poetry, skirting on the*

epic, that is also one of the more interesting books of poetry to be recently published in English “(Mena 1, 2009).

Abans d'aquest recull Farrés havia escrit dos poemaris, *Clavar-ne una al mall i l'altra a l'enclusa* (1996), *Mosquits* (1998), i també havia realitzat diverses traduccions d'autors anglosaxons. De fet, en una entrevista publicada a la pàgina web de l'Institut Ramon Llull, a la secció Poetarium, va afirmar que a part de poetes catalans com Ferrater, Vinyoli o J. V. Foix, els seus referents eren autors nord-americans com Walt Whitman o John Ashbery, de qui es pot observar la influència a *Paisatges de Hopper*. De fet, en un article sobre aquest últim escriptor que Farrés va escriure el 2008, diu:

Ha publicado más de veinte poemarios que han ido transitando por las sendas de la experimentación y obtuvo un reconocimiento rotundo en 1975 con tal vez su “magnum opus” *Autorretrato en espejo convexo* (su mayor analogía entre poesía y pintura que fue multipremiada en Estados Unidos con el Pulitzer, el premio nacional al libro y el premio nacional de la crítica). (2008, 155)

La descripció de l'obra mestra d'Ashbery recorda el punt de partida del seu mateix llibre, on construeix una mena d'autoretrat a partir de la identificació amb Hopper i on també estableix una relació entre pintura i escriptura. Però en declaracions a la premsa Farrés va afirmar que la idea se li va acudir arran de la contemplació d'una fotografia de Kafka a Praga:

Es una imagen de un enorme realismo que me impresionó y me hizo recordar que Harold Bloom considera a Kafka la reencarnación literaria de Goethe. Entonces se me ocurrió que podía hacer lo mismo creando un personaje literario que fuera la reencarnación de un artista que me hubiera gustado mucho, en este caso Hopper. (Piñol, 2006, 42)

El llibre, doncs, parteix de la idea que Farrés és la reencarnació del pintor nord-americà, com expliciten aquests versos: “Si Goethe es reencarnà en Kafka/ Hopper en una transmigració plena d'encert ho féu en mi i així, prenent/ el cos d'un poeta, aconseguirà/ que el seu llegat artístic es prolongui en el temps/ (al final només resta la poesia)/” (2006, 9). D'aquesta manera es proclama mèdium que vehicula el geni de Hopper, però no només per retre homenatge al pintor sinó per tenir una màscara que li permeti tractar els temes

que li interessien. I és que “*a través de sus figuras ensimismadas*” Hopper “*indagaba en su propio interior, en las inquietudes universales: los miedos, la tristeza, la soledad, el desarraigo, las incertidumbres, la incomunicación que ha traído la modernidad*” (Piñol, 2006, 42). Per tant, de la mateixa manera que el pintor, Farrés es proposa:

(...) fixar amb paraules incontrovertibles/ el sistema de bellesa dels paisatges/
i dels dies amb les albes i foscasts/ i de les nits amb les llunes i penombres/ i així
mateix l'espectacle de la gent/ i el desmanec de les àrees urbanes/ i l'encís de les
societats modernes. (2006, Stairway 1949, 11)

De tot plegat se'n surt amb un resultat que Sam Abrams va qualificar d’“ambiciós retrat del món contemporani” i de “matisat fris que recrea el món en què vivim amb tots els ets i uts” (2006, 15). Hopper li dóna l'oportunitat de reflectir la vida que hi ha al seu voltant alhora que, com que la l'existència quotidiana d'aquest pintor no tingué res d'excèntric, a partir de la d'ell pot parlar de la seva pròpia o de la que suposa a la majoria de lectors. D'aquesta manera la reencarnació artística li permet poder escriure poemes on el jo poètic no sigui el seu i que el transcendeixi, però sense allunyar-se de la seva sensibilitat estètica. Farrés articula el volum a partir de “tres nivells, que s'entrecreuen: la lectura que fa de l'obra pictòrica de Hopper, la lectura que fa del món a partir dels quadres, i la interacció entre els dos nivells que acabo d'esmentar” (Abrams 2006, 15). Sobre això Màrius Sampere acaba conclouent que:

Al capdavant, la poesia és un transvasament d'esperits, un intercanvi de valors entre dues ments que saben, que discuteixen, que rivalitzen i que, finalment, pacten. I que convenen una delegació de poders en un tercer, el perfecte desconegut: qui és?, com es diu? Perquè, si segons el primer poema del llibre, Goethe es reencarnà en Kafka i Hopper en el mateix Ernest Farrés —ell ho confessa impúdicament, i això l'honora—, aquest plantejament sil·lògic ens porta a la inefable acceptació de l'absurd, i jo sóc l'afortunat que participa d'aquesta conjunció no tan excepcional com meravellosa. (2006, 59)

El poemari parteix de 50 teles seleccionades que essencialitzen la vida de l'artista i, de retruc, la d'un altre ésser humà (l'autor mateix), que podria identificar-s'hi i reflectir-s'hi. És a partir d'aquesta perspectiva que Farrés aconsegueix despersonalitzar els problemes que presenta seguint la idea segons la qual “*lo que cuenta es la transmutación en poesía que hace un creador de las dudas, inquietudes, obsesiones o desgracias que emanan de nuestra frágil y voluble naturaleza*”

humana, y no las dudas u obsesiones particulares de esta persona” (Farrés 2010, 126). L’ordre en el qual presenta els quadres, però, no és cronològic sinó que crea una història a partir de la seva temàtica seguint lliurement la vida de Hopper: “És com una biografia en vers, la seva arribada a nova York, la consagració com a artista, la solitud de les ciutats americanes... Agafava una pintura i poetitzava el que m’inspirava” (s. a. 2008, 1). Així, segons Karen Rigby, el poemari mostra:

(...) a writer who honors poetry that speaks of natural mysteries and great forces, as well as of commonplace, domestic intimacies; poetry that conveys thought in a lucid manner. Everything is at least worthy of observation, if not celebration. The best of these works uncover the delicate interstices between viewer and subject, artist and writer; they show us ‘the possibility of other worlds/ or an extraordinary order of things’. (2010, 1)

Dins d’aquest context semiautobiogràfic l’autor manifesta que no s’hi poden trobar “escenes de la vida americana”: “erra qui veu representacions/ d’Amèrica del Nord on de debò bateguen/ els tràfecs de la solitud humana” (2006, “Stairway”, 10). Parteix de la idea que l’obra de Hopper no retrata el país sinó el seu estat d’ànim i la condició humana en general i vol deixar clar que, si de cas al·ludeix a algun indret concret, la descripció que en fa només té importància en tant que reflex dels seus pensaments. Cal tenir en compte, però, que la subjectivitat dels paisatges de Farrés pot explicar coses interessants sobre la utilització de la imatge dels EUA que forma part de l’inconscient col·lectiu i ajudar a entendre els mecanismes de representació d’aquesta Amèrica que no és Amèrica.

En el llibre s’intueix un viatge que la veu poètica fa del camp a la ciutat i viceversa, i l’evolució psicològica que Hopper/el jo poètic fa pel camí. Per això el primer poema situa el lector en una estació en la qual espera un tren, mentre que els següents (sempre a partir d’un referent pictòric) parlen del trajecte en aquest mitjà de locomoció del camp a la urbs. Quan hi arriba, però, aquesta li sembla desavinent i li suggereix reflexions sobre el sistema capitalista i la soledat dels individus:

Amb pagesia pobra/ i lumpenproletariat i classes/ treballadores que penosament/ van prosperar fins a sortir del pou/ es construeixen les nostres històries/ familiars, històries que són el viu reflex/ del nostre temps. Sorgits del ‘vulgus’, for-

mem part/ de les capes mitjanes, siguin mitjanes-baixes/ o més acomodades, del món d'avui. Nou-rics,/ individualistes i desmemoriats,/ queda palès, que estem en disposició/ d'aconseguir més èxits materials i viure la vida a fons./ Em sento cridat a ser un d'aquests,/ a treballar a preu fet i a pensar-me-les totes./ Arribo a la ciutat per raons de treball. No puc dissimular el meu entusiasme/ (...) (2006, *The city 1927*, 19)

Aquesta ciutat implacable a la qual es refereix sabem que és Nova York perquè prové del referent de Hopper, però en desdibuixa els contorns perquè pugui ser qualsevol lloc del món. El que li importa de la metròpolis no és la seva situació geogràfica sinó el seu efecte damunt l'individu i la manera com encarna la vida moderna. És per això que en la seva descripció de vegades apareixen elements (com les oliveres que es mencionen en el següent exemple) que la podrien identificar amb una urbs mediterrània. D'aquesta manera l'espai és alhora el de Hopper i el del poeta, un indret indefinit on caben dues realitats concretes:

Mira que n'és, de gran la ciutat d'esperit/ eclèctic el transsumpte del vell Cafarnaüm,/ el can penja-i-despenja on la llei de l'oferta/i la demanda es troba en el seu element./ Tendes de comestibles, fàbriques en desús, places en obres i carrers coberts/ amb un vel de monòxid de carboni, la mística/ del gregarisme i de les hores punta,/ el sol que reverbera en finestres d'immobles de finals del segle XIX que surten a subhasta,/ altes arquitectures futuristes i blocs/ de pisos sense personalitat,/ oliveres rabassudes soques/ que fructifiquen a les acaballes/ de la tardor, diversitat de pins (2006, *The city 1927*, 20).

I tant aquesta Nova York insòlita amb pins i oliveres com aquesta visió de l'alienació dels obrers a la ciutat manifesten, com explica en el seu pròleg Lawrence Venuti, que:

Ekphrasis, the verbal representation of visual art, does not reproduce the art, but rather exposes the difference between the verbal and the visual. Farre's poems sometimes present a landscape that is recognisably Spanish, not North American. Nor do they merely rehearse the facts of the painter's life. Hopper's politics, for instance, were extremely conservative (...) Although, like Hopper, Farrés criticises modern cultural and social developments, Hopper would not have resorted to the marxist-oriented sociological analysis that recurs in the poems. When the poems are read against the painter's images and biography, the relationships among them seem less imitative than interrogative. (2009, 5)

A més, la menció del mite bíblic del Cafarnaüm suggereix encara més un lectura d'aquesta urbs com a concepte mític, abstracte i universal, i al·ludeix, a més, a la idea d'un lloc destinat a la destrucció per la incapacitat de penediment dels seus habitants. Això queda reforçat per la descripció d'instantànies tristes, com ara una oficina on un cap i la seva secretària treballen tard, la visió d'una dona nua per la finestra dels seu pis o dues ànimes

solitàries en una cafeteria. Aquestes percepcions delaten sobretot la soledat de la pròpia veu poètica; de sobte, però, aquesta situació fa un tomb. Un vers decisiu mostra que el poeta no està sol: “Ser dos deixa un pòsit: és el contagi emocional/ entre les persones/ que s’estimen que torna concordants/ els seus comportaments, els seus impulsos/ els seus estats d’ànim, el que ignoraven/ fins aleshores i la consciència/ d’haver donat fi a la contenció” (2006, *Summer evening 1947*, 56). A partir d’aquest moment el lector es fa conscient que el narrador ha trobat l’amor i comença un viatge que el porta a ell i a la seva parella a Cape Cod on, com Hopper, retroba l’harmonia amb l’entorn: “No dic res i el món que m’envolta/ d’improvís em fa seu i se m’enduu./ M’alleugereixo. Em torno prolífer,/ i també puc fer flors. M’agrada/ del cim estant, la contemplació/ sobrehumana dels dominis” (2006, “Hills”, *South Truro*, 1930, 66). Aquests versos apunten un moment que sembla d’eufòria en el qual el poeta se sent posseïdor de poders demiúrgics i amb una gran capacitat creadora. I això li permet experimentar la vida a prop de la natura i apreciar “una escampada de cases/ que s’ensenyoreixen d’un cim pelat/ com refugis d’antics anacoretas/ on no prendre’s la vida a la valenta/ i estendre roba més a prop del cel” (“Corn Hill” (*Truro, Cape Cod*)1930, 68). Tanmateix l’amor no és la resposta als problemes de l’existència, tal com es veu a “Two comedians”, que obre una qüestió en la qual tan Farrés com Hopper coincideixen:

(...) la proposició d’una realitat que té més d’espectacle que d’existència, que es fonamenta en una atenció subjectiva i no en una experiència empírica. Perquè en un altre indret del llibre, que és com dir en un altre indret de la Terra, l’Ernest Farrés, potser al ludint a la fatalitat o a l’atzar, potser referint-se a l’amor, jo no ho sé, declara, pragmàtic, ben lúcid, que: Ser dos reporta el doble d’alegries./ Ser dos implica el doble de despeses.(...) Ser dos/ té el “problema afegit” de no ser quatre. (Sampere 2006, 59)

Però a part d’aquesta qüestió de la dificultat de la vida en parella, el seu itinerari cap a Cape

Cod esdevé un itinerari en recerca de l’equilibri en la serenitat dels exteriors lliures de la bogeria ciutadana i això, com succeeix al text de Coca, tot i que des d’un estil i un punt de

vista molt diferents, recorda una altra vegada Walt Whitman i la seva dicotomia camp/ciutat:

Una vegada s'ha sobreviscut/ a les destrosses del capitalisme/ avançat i a un mateix, una vegada/ ho hem vist i ho hem fet tot, què ens queda, doncs,/ sinó l'epifania del balanç/ (...) Segons seriosos estudis/ d'impacte ambiental, el que rebem/ és el que solc a solc s'ha anat sembrant/ però tu i jo no vam sembrar mai res/ i exhibim l'alegria d'estar junts/ i coneixem la veritat completa/ del que hem vist i el que hem fet. (2006, "Sea Watchers 1952", 81).

En definitiva, les pintures de Hopper permeten a Farrés, a causa de la seva sensibilitat germana, explicar els seu trajecte emocional i fer una crítica de les formes de vida de les grans urbs alienadores. Per això els paisatges es barregen i la realitat que envoltava Hopper i la que l'envolta a ell es confonen volgudament. L'ambigüitat, com ja s'ha anat dient, és intencionada. La universalitat del sentiment que transmet Hopper, pintor nord-americà, fa que el jo poètic, català, s'hi senti identificat artísticament i que els paisatges propis de cada artista es confonguin. Així, malgrat que Hopper sigui considerat un dels pintors del paisatge nord-americà per excel·lència, pot també ajudar a entendre altres indrets del món industrialitzat com Barcelona, que s'acaba equiparant a Nova York, i les dues ciutats juntes esdevenen un símbol del capitalisme desenfrenat. Farrés mostra una imatge de Nord-amèrica que es barreja amb la de Catalunya i ambdues realitats arriben a formar-ne una de sola en la mesura que són capaces d'expressar els mateixos sentiments essencials.

El llibre dels tòpics (2002)

Molt diferent d'aquestes visions hopperianes/whitmanianes que hem comentat és la que té el valencià Carles Bellver Torlà (1967) del Nord-est dels Estats Units. Professor de noves tecnologies aplicades a la literatura, Bellver ha escrit, a part del llibre que comentarem, tres reculls més de contes, tots molts influïts pel gènere fantàstic, del qual *El llibre dels tòpics* n'és un bon exemple. Per aquest motiu es pot considerar hereu d'autors com Josep Franco o Josep Lozano, que durant els anys vuitanta van dedicar-se a la "literatura de gèneres que pretenia, per una banda, ampliar el públic lector i, per l'altra, la normalització de la

prosa «valenciana» amb una oferta temàtica i estilística variada” (Fluixà 2004, 4). El llibre és un recull de vint microcontes que passen en diverses parts del món -València o Londres per exemple- i entre aquests Nova Anglaterra és l'indret que apareix més ben descrit sobretot a partir de la influència de Lovecraft, però també de la d'Edgar Allan Poe i Ray Bradbury. A més de referències a escriptors estatunidencs també n'hi ha d'altres literatures, com Joseph Conrad, Cavafis o André Breton, i en una entrevista l'autor va especificar que “*En lo estrictamente literario mis modelos son más próximos: Joan Perucho, Quim Monzó, algo de Kafka, Ne- baud i sobre todo Bioy Casares o Cortázar*” (Almela 2002, 38). A més, també té molt present la tradició catalana i fins i tot inclou en el seu volum la llegenda valenciana del Tombatossals castellonenc. A partir d'aquestes influències culturals tan variades posa en joc tot tipus de mites de la literatura universal, del saber popular i de la ciència, com ara el Necronomicon de Lovecraft, els assassinats del carrer de la Morgue de Poe, els marcians de Bradbury, les troballes vertaderes de Randolph Carter al Tibet i una reelaboració de les teories del científic Swedenborg. Malgrat això, Bellver declara que els seus contes, sense adonar-se'n ni buscar-ho, acaben parlant d'ell mateix i del món que l'envolta: “Et pose un exemple: quan vaig escriure el conte "Sarcophilus" jo només pensava en l'animalet, un diable de Tasmània (...) però en acabant me n'adone, i em resulta obvi, que aquesta història parla del pas a l'edat adulta, de com ens perverteixen les exigències socials, etc.” (Usó, 2002, 1).

El llibre s'estructura en contes connectats argumentalment, de manera que creen un univers compartit i autoreferencial més ampli que el que cada un d'ells tindria per separat. El fil conductor ja es percep a partir del títol, que fa referència “al llegendari *Llibre dels Tòpics*”, del qual el protagonista d'un dels contes diu:

Era el projecte de la Universitat de Miskatonic del qual se sentia parlar de vegades pels corredors, sempre de sota veu, relacionat d'alguna manera amb l'obscur i secret Necronomicon i la veritat oculta darrere les quimeres de Lovecraft i companyia. Mai no hi havia hagut cap mena de confirmació oficial sobre aquest llibre, i ara, per un atzar del destí el tenia jo. (2002, 16)

D'aquesta manera se suggereix al lector que les pàgines que té a les mans podrien ser precisament aquest projecte, cosa que dóna unitat i sentit a les diferents històries del llibre i fa

entendre per què s'interconnecten. Les mencions al *Necronomicon* i a *Miskatonic* exemplifiquen també la presència de la mitologia de Lovecraft que s'ha mencionat anteriorment i demostren que la visió de Nova Anglaterra que se'n destil·la prové en gran mesura d'aquest autor. Ara bé, la que n'ofereix Bellver presenta diferències remarcables amb l'original, ja que encara que en tots dos casos Nova Anglaterra se'ns presenta com un paratge misteriós d'aires gòtics, el clima de terror és inseparable de l'estil del contista americà mentre que el del català té un color més nostàlgic i està amanit amb ironia. Un bon exemple d'això es troba en el conte titulat també "El llibre dels tòpics", perquè utilitza elements de la història de Lovecraft *The Dunwich Horror*, que resulta un bon punt de confluència per veure la diferència de to entre tots dos escriptors. Mentre Lovecraft construeix un món rodejat per les forces de la foscor on bèsties malignes s'amaguen en els confins de la nostra dimensió preparats per atacar, l'autor castellonenc mostra el meravellós com una altra cara de la realitat; una representació de la diferència que anima unes vides que altrament serien avorrides i no tindrien sentit. Per exemple, el protagonista d'"El llibre dels tòpics", en Charlie, se sent alliberat de la seva existència grisa a mesura que es va apropant al misteriós poble de Dunwich:

Havent crescut a la ciutat, els boscos frondosos, els camps llaurats i les muntanyes escarpades de l'interior de Massachussets, increïblement tan a prop de casa, constituïen per a mi un altre món ampli i curull de possibilitats. M'agradava circular-hi pitjant l'accelerador, amb les finestretes del vell Ford abaixades per respirar l'aire fresc i nou de la meua nova vida. (2002, 18)

Per contra, l'autor americà dóna una versió molt tènica de la contrada:

When a traveler in north central Masachussets takes the wrong fork at the junction of the Aylesbury pike, just beyond Dean's corner, he comes upon a lonely and curious country (...) the planted fields appear singularly few and barren; while the scattered houses wear a surprisingly uniform aspect of age, squalor and dilapidation. Without knowing why, one hesitates to ask directions from the gnarled and, solitary figures spied now and then on crumbling doorsteps or on the sloping, rock strewn meadows. (2008, 265)

L'aproximació a aquest poble que narra Bellver és plàcida i agradable, mentre que la de Lovecraft és molt inquietant. A més Charlie, el protagonista del conte català, no hi descobreix els monstres fills del diable dels quals parla Lovecraft sinó que hi estableix una rela-

ció amorosa amb la misteriosa propietària d'una botiga i també hi troba el seu protector desaparegut, abans professor de la universitat de Miskatonic, refugiat allà fugint de l'acusació de realitzar activitats estranyes. Per tant, el Dunwich de Bellver no inspira terror tot i ser una "comarca agresta", ja que al mateix temps es tracta d'"un lloc tranquil i oblidat, on el temps s'havia aturat abans d'arribar al segle XX" (2002, 21); i és precisament aquesta condició d'indret apartat i ancorat en el passat que el fa l'amagatall perfecte per a aquells que pensen o són diferents, com els amics de Charlie. La lectura que fa Bellver del món de Lovecraft és, doncs, la d'un paradís on habiten éssers de fantasia que representen l'amor per la imaginació més que l'espant que provoca el desconegut. Potser per això en el conte "Ail·leurs" descriu el "cel" on va a parar després de la mort aquest escriptor nord-americà, com un racó que recorda Nova Anglaterra: "Lovecraft viu en una casa d'estil colonial, amb una vasta biblioteca i un jardí frondós i romàntic a la part del darrere. Allí ens esperava, assegut en una butaca a la vora d'un estany cobert de fulles" (2002, 95). I també per aquest motiu fa que l'escriptor critiqui Walt Disney per haver monopolitzat els dibuixos que suposadament Tim Burton va fer, inspirat en la seva prosa:

- Disney no va fer la pel·lícula- assegurà Lovecraft endurint l'expressió-. Al contrari. Va comprar els drets a un jove artista visionari, dibuixant de comic-books. Es va quedar amb tots els esbossos i esborranys, va simular que s'interessava pel projecte, però el seu únic propòsit era impedir que arribés a realitzar-se. Temia, amb raó, que aquella barreja de poesia i horror colpís el públic i frustrés la incipient hegemonia dels seus estúpids ninotets cantaires. Era i continua sent, un tipus mesquí i detestable. (2002, 96)

La de Bellver, doncs, no és l'Amèrica de l'ensucrament disneyà per a tots els públics de les últimes dècades -tot i que en els seus inicis va realitzar pel·lícules tant inquietants com *Chronos*, basada en la pintura de Dalí, o curts com *Pluto's Judgement Day*, paròdia d'un judici infernal- i es vol desmarcar del model *wasp* (*white, anglosaxon, protestant*) que promou, per reivindicar un món més obscur i misteriós.

Per altra banda, com ja s'ha comentat abans, el meravellós és fàcil d'acceptar pels seus protagonistes, però en canvi no és ben percebut per l'opinió pública que els envolta.

Per això, si bé per una banda Nova Anglaterra queda caracteritzada amb color local entranyable, per l'altra el govern americà es presenta com una entitat repressora i omniscient. Per exemple, al conte "El Llibre dels tòpics" es diu que "havien tancat Miskatonic per la seva tasca de 'difusió de l'ateisme' i per 'activitats antiamericanes en general'" (2002, 14) i a "Dismòrfia" un personatge explica que: "els policies que em van treure de Miskatonic estaven desallotjant la universitat i clausurant-la per activitats antiamericanes" (2002, 43). Es veu, doncs, que dibuixa l'estat nord-americà com una entitat controladora i hostil, probablement destil·lada de la pròpia fòbia nord-americana pel control de les llibertats individuals i l'intervencionisme governamental. Aquest tipus de representació està lligat també al gènere literari de la distòpia, com la novel·la de George Orwell *Nineteen Eighty-Four* (1949), en el qual es mostra o bé una confabulació estatal contra un individu o un govern que controla els seus ciutadans sense deixar-los ni una escletxa de llibertat. Per una banda, doncs, la idea dels Estats Units que construeix Bellver està lligada a una crítica indirecta a la seva maquinària d'estat; per altra banda, però, la regió de Nova Anglaterra es perfila com aquest indret congelat en el passat, com una porteta cap a una dimensió diferent, on existeixen els monstres i els fenòmens estranys i on poden trobar un refugi els inadaptats, les ments curioses i els amants de la diferència.

L'Amèrica profunda

El concepte d'Amèrica profunda es fa servir a la Península de manera similar al d'Espanya o Catalunya profundes. L'adjectiu indica que és la pitjor part d'un determinat país, l'indret on els habitants tenen la mentalitat més tancada. La traducció geogràfica d'aquesta idea en els Estats Units correspon a un espai poc definit, situat vagament entre les seves dues costes, eminentment agrari, de valors conservadors, on impera el racisme, hi ha

poques sortides laborals i pobresa. És on situem tot allò que és més negatiu de la vida americana: pobles isolats i avorrits, gent ignorant, violència, armes i extremisme cristià.

La imatge ha estat divulgada principalment per veus nord-americanes crítiques amb el seu país i és a través d'elles que ha arribat a Europa, on ha fet fortuna associada al revers de la vida al vell continent. Tanmateix, la perspectiva estatunidenca, com és lògic, és més específica respecte a la seva pròpia realitat que els que se la miren de lluny, i consegüentment afinen més a l'hora de caracteritzar aquestes regions. El cens de regions i divisions dels Estats Units divideix el territori en quatre parts, com hem dit abans: El nord-est o Nova Anglaterra; l'Oest, que es relaciona amb la idea de la frontera mexicana i s'impregna de l'aura de Califòrnia, i que també inclou estats molt més desconeguts com Utah; el sud-est, que s'associa a la Guerra de Secessió i comprèn estats com Florida o Louisiana; i finalment l'oest mitjà, zona principalment rural amb finques de grans extensions de terra i pobles petits, tot i que alberga la gran metròpolis de Chicago. Aquestes dues últimes zones són les que en certa manera representen el concepte català d'Amèrica profunda. La primera perquè alguns dels seus estats, Louisiana, Mississipi, Carolina del Sud, Geòrgia i Alabama formen l'anomenat *Deep South*, que es caracteritza perquè va tenir durant molt de temps una economia centrada en el sistema de plantacions, principalment de cotó. Això va fer que conservessin durant més temps els costums específics de la zona, els va fer donar l'esquena a les innovacions de l'exterior i mantenir una estructura social més racista (Rothman 2007, 11); tot plegat explica que actualment siguin considerats com a més endarrerits respecte a d'altres llocs del país. El del *Mid-West* és un cas diferent, ja que la seva imatge ha canviat molt al llarg del temps i, per exemple, a mitjan segle XIX, mentre el Sud es considerava feudal, aquesta zona es percebia com a terra de grangers independents i valents, encara que abans del XIX hi ha poca literatura que en parli:

The origin of the label “middle West” is rarely addressed in the literature on the region. However many writers imply that the place is defined essentially by its relationship to

the West. The connection derives from our nation's transient image of West, which we traditionally have viewed as a near wilderness, sparsely occupied by a somewhat unstable society. (Shortridge 1984, 210)

Però una vegada establert el nom, cap al 1918:

The first generation of middle west comentators characterized the region as stable and prosperous. They asserted that it was a pastoral paradise, that it possessed an ideal mixture of youthful (or Western) and mature (or eastern) cultural traits. Belief in this cultural complex reached a peak about 1915, at which time the middle West was seen as the most American part of Americas, the true heart of the country (...) The pastoral ideal, a heaven midway between the corruptions of urban civilisation and the dangerous, untamed wilderness, has been a symbol, dream and even definition for America since the age of discovery. (Shortridge 1984, 213-214)

Però aquesta imatge idíl·lica ha anat canviant al llarg de les dècades fins a desaparèixer totalment, perquè les diverses crisis agràries i l'aïllament d'aquests paratges n'ha canviat la percepció general; la vida en aquestes granges és solitària i dura, hi ha poc espai per a l'entreteniment i poca educació, i es considera que la seva gent és tancada i retrògrada. D'aquesta manera, encara que la regió encara porti l'etiqueta de *Heartland*, cor de la terra, és sovint retratada en la literatura i el cinema com l'indret avorrit i pobre del qual el o la protagonista volen fugir per anar a buscar un destí més emocionant a llocs com Nova York o Los Angeles (Holman, 1991, 17).

Aquests són els motius que fan del *Deep South* o del *Mid-West* zones "profundes", concepte que més que geogràfic fa referència a la idiosincràsia conservadora i desesperança de determinats paratges. Per aquest motiu en la literatura catalana del segle XX es pot trobar una utilització d'aquest concepte, situat geogràficament només de manera vaga, en representació de parts del país remotes en el sentit social, és a dir, abandonades. Un exemple d'això es pot trobar al principi del conte de Perucho, *L'enamorat de Katie King*, que comença d'aquesta manera:

El Blue-jay, ocell que tenia la plomada blava, va cridar tot el matí emboscant a les bardisses del desert, corrent com un boig d'un roc a un altre, arraulint-se porugament i sense cap motiu, fins que, feliçment, va néixer Charlie. Va obrir els ulls a la

llum en un ranxo miserable i es va posar a bramar en braços del seu pare, el valent Tom Sanders, el qual, abans d'agafar-lo, va escopir amb molt de compte el tabac que mastegava i es va netejar els llavis amb el dors de la mà. A la cuina, fumejant, bullien uns fesols amb orella de porc, i al corral com de costum les gallines esgarrapaven el terra. (1987, 165)

En aquest cas es tracta a penes d'un esbós d'un paratge desolat, rural i atemporal, però també n'existeix una versió urbana i moderna, com la que s'insinua a la novel·la *La salvatge* (1994), d'Isabel-Clara Simó, quan descriu el lloc d'on prové la protagonista:

El barri es diu Colorado Moon, però tothom en diu Moon. És a l'extra-radi. Hi havia hagut una foneria, però això era abans que jo nasqués. I ara només queden deixalles. Només hi ha dos carrers, i una esplanada plena d'herba vella amb tot de bigues podrides. I no hi ha escola ni res. No hi passen ni autobusos. A mi em portava a l'escola en Finney, un negre que tenia un camió. Però havia de tornar a peu i me'n vaig cansar. (1994, 26)

Són dos indrets molt diferents però que exemplifiquen molt bé la idea d'abandonament social i/o geogràfic que caracteritza la noció de "profund" i que veurem reflectida de maneres força diverses en els següents textos.

"Anàrem a veure" a *Discurs sobre les matèries terrestres*, (1971)

Aquest títol fa referència a un poema de Francesc Parcerisas publicat el 1971 dins del poemari *Discurs sobre les matèries terrestres*, que transcorre en un indret en principi indeterminat tot i que inequívocament ianquí. En aquesta obra hi ha més poemes de referent nord-americà -de la majoria dels quals en parlarem en el capítol següent-, cosa que palesa l'interès de l'autor per aquest país, que va sorgir del seu coneixement de la llengua anglesa i de la seva important faceta de traductor:

I grew up like the rest of my generation, with France and French culture as our reference points. But English was like discovering another planet. I then lived in England from 1969 to 1972, and much later, from 1989 to 1990, I spent another year in London. And knowing the language enabled me to move to the US, which I also know pretty well (my sons are half-American). I think that differences and distances are really important for all the new things they bring you, and also because they give you a perspective and help you judge your own culture. (Subirana 2007, 2)

Per altra banda *Discurs* -la seva tercera obra publicada- vol ser "el exponente de una descripció racional, telúrica i física, del sentiment humano" (Pont 1978, 5) i presenta,

amb un tipus de discurs que s'aproxima a les maneres del que s'ha anomenat poesia de l'experiència, l'ambient polititzat de la generació dels setanta, la lluita contra la dictadura, les simpaties pel comunisme i plantejaments literaris de caràcter reivindicatiu. Per aquest motiu, a propòsit de la reedició de la seva primera obra, Sam Abrams afirma que:

(...) és el llibre més obertament programàtic i didàctic de tota l'obra del nostre poeta. És un recull on la tensió entre poesia de combat i poesia referent al món personal es resol en un trencament entre ambdues tendències (i cadascuna de les tendències s'accentua per separat) i amb aquest divorci es tanca la primera època de la poesia de Parcerisas. (1991, 12)

Malgrat que la consideració sobre el to didàctic del llibre seria discutible, el que sí que és cert és que l'obra comença amb un poema narratiu llarg on es retreu a la burgesia catalana de postguerra haver-se aprofitat del franquisme per enriquir-se, pensament molt compartit pels autors de la seva quinta. Per això Jaume Pont considera que aquests versos “escrutan en el pasado con el fin de establecer su relación con un presente que se quiere definitivamente nuevo” (1978, 5). De fet, els primers poemes deixen clar que el llibre té la voluntat de ser “un petit retaule/ del anys que passen” per tal d'explicar d'on venen “les raons del nostre salvatge desig/per encetar el futur amb paraules noves”, és a dir que vol deixar testimoni de la realitat i mudar el to victimista. A conseqüència d'això, com es veu a “En Josep havia mort”, articula una crítica al deixament de la lluita política, i en qüestiona la seva implicació a “Silenci”, quan no sap contestar la pregunta del seu fill sobre si encara el preocupa “el sistema autoritari”. Tanmateix, en el llibre també abunden les composicions que parlen d'amor o de temes més estrictament personals i, d'aquesta manera, barrejats amb els de tendència ideològica, conformen un discurs que comprèn qüestions molt diferents entre si.

Si s'accepta que dins del llibre coexisteixen les dues tendències que estableix Abrams, ni que sigui per fer operatius aquests comentaris, es pot considerar que els poemes de tema americà pertanyen a la part que anomena “de combat”, ja que “Anàrem a veure” presenta una reflexió sobre la societat americana. El poema comença dient:

Anàrem a veure l'home negre que cantava/
fent mitja hora de camí entre els camps oberts, com si la pluja fos cosa seva. De fora estant/
el barracot militar filtrava una pàl·lida esperança/
entre els taulons cremats pel sol i l'alè de la nit:/ sempre

haviem cregut que era una construcció secessionista. (1999, 157)

Les quatre pinzellades descriptives d'aquests versos fan que imaginem plantacions de cotó, espais oberts interminables, la calor insuportable del dia i, no cal dir-ho, l'escenari històric de la Guerra de Secessió; tot plegat porta a pensar en el Sud americà, el *Deep South*, cosa ratificada pel tipus de crítica que Parcerisas realitza. El poema gira al voltant de la figura de "l'home negre", que representa l'essència i l'ànima d'aquest paisatge i atrau l'atenció del poeta pel seu cant: "tota una vida podia transcórrer en aquells minuts/ entre cançons i dèbils crits. Justament per això/ hi tornarem sovint, per descordar-nos el crit del pit/ fermat en les hores de coll blanc i bones paraules" (1971, 157). La puresa i veritat de l'expressió artística d'aquest individu captiva el jo poètic i el posa en contacte amb les seves emocions profundes, en la línia de la tradició dels espirituals negres. El tipus de plantejament també recorda referències literàries més concretes, com la cançó de la "négresse" de *La Nausée* de Sartre, que provoca que el protagonista, Antoine Roquentin, descobreixi la justificació de la vida en l'art. Així, la menció de la música associada a un personatge de color fa pensar en el jazz, el blues i el folk d'origen afroamericà, que han influït tant en la cultura occidental i tant han seduït fora dels EUA. Sobretot, però, el cantant representa la sensibilitat artística pura que es relaciona amb la grandesa "d'ànima" que floreix en el lloc més impensat i no amb la cultura adquirida. Per aquest motiu el poeta diu: "he pensat que fos l'unicorn de la contrada, tan estrany, entre la solitària tristesa i el seu racó de bar brut" (1991, 157). Aquest animal llegendari apareix en la mitologia grega, a la Bíblia i sobretot en iconografia medieval, associat a l'amor cast, però no s'ha d'oblidar l'unicorn de l'obra *The Glass Menagerie* de l'emblemàtic autor del sud, Tennessee Williams, representant la fragilitat dels sentiments humans. Parcerisas suggereix amb les seves paraules que aquest home sap captar l'essència i la tristesa de la terra i convertir la seva misèria en espiritualitat. Tanmateix, a causa de la màgia del seu cant es fa famós i es converteix en un pol d'atracció per a visitants d'altres llocs: "des del nord i des del centre, cada any, arribaven ocellots/ del cinema per endur-se'l a ciutat i filmar un programa" (1991, 157). Per la manera de descriure'ls, però, ens adonem

que Parcerisas desaprova aquesta gent potser perquè considera que el cantant és com una excrescència panteística del paisatge i que el seu art té un valor sublim mentre no sigui negoci, perquè no estarà contaminat.

Però encara que l'home no se'n va a la ciutat i roman fidel a la seva terra es fa famós i això li acaba portant la desgràcia. Com a conseqüència directa de la fama que aquireix, un grup del K.K.K assalta la seva cabana i el penja com a càstig “per cantar la invisible i llarga, la densa,/ l'esclava condemna del negre, des dels seus llavis/ gruixuts, des dels seus ulls vius i llunyans” (1991, 158). La història fa pensar en el cas Amédé Ardoin (1898-1942), músic de Louisiana que va morir per un atac racista, o també, tot i que no tant, en el de Sam Cooke, el rei del soul, que va ser assassinat per la directora d'un hotel per motius que no s'han acabat d'aclarir mai. En tot cas Parcerisas fa del protagonista del poema la víctima per excel·lència de la intolerància i dels seus assassins l'exemple de blancs opressors; tots dos són tipus humans que transcendeixen límits geogràfics encara que alhora denoten una cultura típicament del sud, hereva de la tradició esclavista i del conflicte que va generar la Guerra de Secessió. Així, el que converteix en “profund” aquest territori és la mirada horroritzada de l'escriptor davant de l'Altre capaç d'assassinar la bellesa més sublim que produeix la seva pròpia terra.

El poema, doncs, vehicula per una banda una visió mítica dels EUA sota la forma del sofriment històric dels negres, i per l'altra critica el país pel seu racisme i el seu desfici mercantil, encara que això no sigui exclusivament nord-americà. És una perspectiva ambivalent que juga amb la imatge dels esclaus que han sofert i sublimat el seu patiment des de l'art, en oposició a l'Amèrica blanca que se n'ha aprofitat. En qualsevol cas, però, reflecteix la fascinació de Parcerisas per una part d'aquesta cultura, mentre que alhora en rebutja una altra; d'aquesta manera presenta les diverses realitats del país.

Una dona incòmoda (2008)

En aquesta primera novel·la de Montse Banegas s'hi pot trobar una mirada força original sobre els Estats Units “profunds”, encara que no en sigui el tema central. Presenta una visió que ens fa adonar del canvi que pot existir entre un autor de la generació dels setanta, com Parcerisas, i un que comenci a escriure en el segon mil·lenni, ja que ni les preocupacions són les mateixes ni ho són els referents. D'aquesta manera, si en la figura del cantant negre d'”Anarem a veure” hi ressonaven diversos mites de la cultura popular “negra” nord-americana, a *Una dona incòmoda* reconeixem la influència dels parcs recreatius, i mentre que el poema mostra una preocupació social, aquesta novel·la es centra en el terreny personal.

La trama explica “l'aventura iniciàtica” (Muntada 2008, 5) d'una noia -la Mònica- des de la infància fins que acaba doctorant-se en història, i per això transcorre en gran part en el món universitari, del qual es fa una crítica ferotge. La particularitat de la narració, però, és l'anàlisi del caràcter de la protagonista i la seva incapacitat de connectar amb els altres o de sentir empatia. Es tracta d'una mena de psicòpata emocional amb una visió de la vida extremament cínica, gran capacitat intel·lectual i també amb una gran afició per les drogues de prescripció, que vol representar les frustracions i les dèries de la joventut del nou mil·lenni. Per aquesta raó, tant la crítica com la mateixa autora en el seu moment van insistir a dir que la Mònica representa una generació “que per dalt o per baix raneja la trentena, un pèl consentida, sense excessius problemes materials, i que afronta uns paràmetres de formació solvents però molt mecànics” (Muntada 2008, 5). Tanmateix Vicenç Pagès posa en qüestió la idea del retrat generacional i afirma que l'autora forma part de la categoria dels “joves enrabiats” que respon a l'estratègia editorial de:

(...) trobar un autor inèdit menor de trenta anys (si no pot ser, menor de quaranta) que escrigui una novel·leta en primera persona. El referent ha de ser polèmic: el sexe i les drogues garanteixen quota de mercat, però l'important és la soledat, les dificultats en la socialització, l'autobiografisme amb prou feines dissimulat. (Pagès 2008, 34)

Aquesta és una definició bastant bona del llibre, tot i que no es pot oblidar que també conté una gran dosi d'humor negre que funciona i que hi ha un personatge principal atractiu per les seves rareses. Jordi Marrugat, més ponderat, en una ressenya a *Els Marges* reconeix a la novel·la el fet de ser fresca i interessant i afirma que l'autora és capaç d'escriure “comentaris i situacions amb un gran enginy”, tot i considerar que “als episodis d'*Una dona incòmoda* els falta una major profunditat” (2009, 127).

A partir de l'argument esmentat, els Estats Units apareixen a causa de l'única amiga de Mònica i l'únic personatge amb qui sembla connectar de debò. Es diu Clara i se la descriu com “una pèl-roja d'ulls grisos increïblement guapa” (2008, 80), víctima d'una forta depressió. Treballa en un bar de nit però estudia fotografia de dia, i la seva activitat preferida és captar imatges d'orelles. El somni de la Clara, per al qual està estalviant del seu sou de cambrera, és fer un llarg viatge als EUA, que anomena el *Big Trip*, i en el qual Mònica l'hauria d'acompanyar (2008, 82). Per aquest motiu, en un moment extremament crític emocionalment per a ella la Mònica l'anima parlant-li del viatge que se suposa que han de fer juntes:

(...) anirem a Kantatoyak, és Ohio, oi? Suposo que haurem d'anar fins a Nova York, O Londres, o on cony es faci escala per anar a Ohio. I a la fi segur que ho veurem. Segur que hi ha un rètol a l'entrada que hi diu “Benvinguts a Kantatoyak. El poble dels esquiroles”. I hi serà tot com m'has explicat: el Museu dels esquiroles, senyals de trànsit per a esquiroles, botigues per a esquiroles (...) Però serà divertit, tu i jo i tot de païos grassos i torrats que viuen el puto somni americà envoltats d'esquiroles i bevent cervesa a les benzineres. (2008, 110)

Aquest Kantatoyak situat a Ohio és una versió molt curiosa de la idea d'Amèrica profunda. És un lloc remot, com ho ha de ser qualsevol indret que mereixi el qualificatiu de profund, però sobretot és una mostra de la tendència nord-americana a crear espais manufacturats per a l'entreteniment, els parcs temàtics, dels quals n'hi ha per a tots els gustos i totes les dèries, per ridícules que siguin. El més interessant és que els americans que hi ha allà, obesos, bevedors de cervesa i feliços de pujar a les atraccions d'esquiroilàndia, són gent sense complexos ni manies. La sinceritat amb la qual es mostren aquests americans és el

que atrau la protagonista ja que els percep com a gent natural i sense complicacions que contrasten amb ella i la seva amiga, que, per atractives, sofisticades i intel·lectuals que siguin pateixen una gran inseguretats i no són capaces de gaudir del moment. Per això Mònica, normalment envoltada d'un ambient universitari presumptuós i esnob, troba en aquest lloc estrany un espectacle refrescant on creu que es podria relaxar. A més, les dosis de surrealisme i kitsch de Kantatoyak resulten interessants per a ella i per a Clara perquè, percebent-se com es perceben, inadequades i fràgils, creuen poder-hi "encaixar".

Ara, aquesta visió dels habitants dels Estats Units contrasta amb la que ofereix Banegas d'un professor americà que visita el departament en el qual treballa la protagonista i que representa tot el que el seu director de tesi no és: una persona pragmàtica, treballadora, eficient i justa; l'estereotip d'americà laboriós i organitzat. A partir d'ell Mònica fa aquesta generalització:

Els americans, i aquest en particular no s'estan de gaires collonades. El professor era cap del departament a la facultat d'història de la universitat de Notre Dame i era considerat una eminència en la història de les relacions exteriors americanes. Era un investigador metòdic, exhaustiu, un gran coneixedor de la història, un pensador brillant reconegut mundialment... Justament el que jo volia ser. (2008, 190)

Ella admira el professor, s'emmiralla en la seva carrera i potser per aquest motiu, al final de la novel·la, quan es veu obligada a deixar la seva vida a causa d'un seguit de males decisions personals i professionals, instintivament agafa un avió cap als Estats Units. Allà no acaba de quedar clar què farà però probablement el seu destí final sigui la Universitat d'Indiana on treballa aquest investigador que va conèixer. En tot cas, una vegada més els EUA representen la possibilitat d'escapar i començar de nou, lligada a la promesa d'una manera de treballar pragmàtica i eficaç.

Per tant, trobem per un costat els simpàtics americans grassos i beguts de Kantatoyack, i per l'altre un investigador de gran rigor científic i la possibilitat de professionalització seriosa. Es tracta de dos extrems que es complementen, el primer ens parla de l'estereotip de l'americà mitjà com una persona d'un gust no gaire refinat i aficions puerils, però

que es beneficia d'una mentalitat sense complicacions i una actitud natural; per l'altra l'elit intel·lectual es caracteritza per un gran sentit pràctic, molta dedicació al treball i la utilització de joc net amb el contrincant. És una visió positiva d'aquesta Nord-amèrica profunda, que contrasta amb les altres i que demostra que el més kitsch dels indrets pot tenir el seu atractiu si és mirat amb bons ulls.

Avorriment (*Històries del Paradís*, 2008)

Aquest és un conte del llibre *Històries del Paradís*, la primera obra publicada del cantant i compositor del grup *Obrint pas*, Xavi Sarrià. Es tracta d'un recull de vint-i-dos textos curts que expliquen situacions difícils en llocs molt diferents del planeta -des del Magrib a Finlàndia, passant pel Japó, l'Afganistan, el Kurdistan o València- dels quals "Avorriment" no és l'únic situat als EUA. Algunes d'aquestes històries estan escrites en clau realista i d'altres, com "Equilibri" -que utilitza la metàfora d'una trapezista per parlar de la violència domèstica- o "Ambició" -protagonitzat per una formiga-, busquen altres formes estilístiques. A més, gairebé cada episodi està connectat amb un altre del llibre -per exemple, un senyor català està veient per televisió la notícia sobre un franc tirador que ataca un institut, que és el que succeeix en un altre conte- i d'aquesta manera es destaca la presentació d'un món globalitzat on el mal que es fa a Noruega pot tenir repercussions a Singapur. José Antonio Pilar comenta que es tracta de "narracions curtes en què l'autor adopta l'epidermis de diversos personatges d'arreu del món i utilitza els sentiments per descriure situacions conflictives reals que formen part del nostre panorama mediàtic" (2008, 39). És un recull amb clara intenció de denúncia, en un estil fragmentat que recorda *La vida vertical* de Yannick Garcia per la varietat d'indrets geogràfics, o les pel·lícules del director Alejandro González Iñárritu, i sobretot *Babel* (2006). Sobre la similitud amb la pel·lícula Sarrià va declarar:

La veritat és que aqueix tipus d'històries (com les d'Iñárritu) entrelaçades que passen en diferents parts del món són una de les influències que té el llibre. Però tam-

poc tenia la voluntat d'entrellaçar totes les històries. Conviuen en el mateix context i es desenvolupen al mateix temps, com un dia a la Terra. Volia recalcar el concepte de món global: hi ha una xica japonesa que llig la història del xic finlandès. O un americà que parla de les presons i després apareix un presoner de Guantánamo (Aliaga 2008, 3).

L'autor prefereix, doncs, reivindicar altres referències, com la de Pere Calders i Julio Cortázar, que es justifiquen a partir dels elements fantàstics que incorpora, però també reconeix la retroalimentació que existeix entre les lletres de les cançons que escriu per a *Obrint pas* i la seva nova faceta d'autor de narrativa.

El llibre va tenir bones crítiques quan va aparèixer. Per exemple, Joan Josep Isern va escriure que:

En el pla argumental aquestes històries concises i intenses estan relligades per un fil unitari: la cerca del paradís i la impossibilitat de trobar-lo. El món que ens exposa Xavi Sarrià està habitat per dos tipus de personatges: víctimes i botxins. De vegades amb els papers canviats o formant una escala creixent –víctimes que aspiren a esdevenir botxins- que no diu gaire de bo de la espècie que ocupa aquest planeta. (2008, 15)

La tònica general dels comentaris que se'n van fer va seguir aquesta línia, la de presentar-lo com una gran aportació crítica a la situació política mundial. S'ha de recalcar, però, que la manera com parla dels conflictes és molt tòpica i això és evident en la imatge que ofereix dels EUA.

“Avorriment” se situa a Missouri, en ple *Mid West*, i vol presentar la cara més dura de l'Amèrica profunda a partir d'un adolescent desesperançat:

(...) la lluna il·lumina els vastos camps de blat de la finca. El Bud se'ls mira des del porxe (sic). Pensa en ell, en la feina i fins quan l'haurà d'aguantar. Està fart de tot allò: de l'arada de quatre relles, de la recol·lectora, del carregador de bales i de la maleïda collita de transgènics que espera. Quan agafa fred entra a casa. És blanca, de fusta i de teulada amb dues aigües. (2008, 69)

L'escena ens presenta una situació clàssica vista en moltes pel·lícules. Un paratge perdut dels Estats Units en el qual les persones joves no tenen cap sortida, ni laboral ni psicològica, però darrere d'això, a més, Sarrià hi fa aparèixer una desgràcia devastadora: les conseqüències del pas del pare per l'exèrcit:

Al menjador el pare s'ha escarxofat com sempre en la butaca entapissada de verd oliva que hi ha davant la tele. Mira un *late show* però no riu. De fet no parla des que va tornar de l'Iraq. Passa els matins al balancí del porxe (sic) i les vesprades en aquella butaca. De res li han servit les condecoracions. Un tros de metralla se li enquistà al cap i el deixà presoner per a tota la vida d'aquella guerra estranya. (2008, 69)

La imatge d'aquest home escarxofat davant el televisor sense reaccionar remet a la tragèdia de les dures condicions de vida en indrets com aquest dels Estats Units, que fan que molts homes acabin allistant-se a l'exèrcit per trobar una sortida, i això té conseqüències nefastes per a les seves famílies. Davant la falta d'entreteniment i la desolació del seu entorn l'única via de fugida de Bud és la que li proporciona internet, i per aquest motiu el text el presenta iniciant una conversa eròtica amb la nena japonesa que apareix en un altre dels contes, "Calfred". Però el moment d'evasió s'acaba aviat i violentament a causa de la tornada a casa de la mare alcohòlica i el so d'uns trets. El lector endevina el pitjor: la desesperació i la misèria l'han acabada d'embogir i està prenent mesures dràstiques contra el pare; presumiblement en Bud serà la víctima següent i ella mateixa l'última. A l'exterior de la casa, però, s'intueix la bellesa dels camps i l'autor descriu l'entorn abans dels trets: "A fora s'ha girat vent i la casa de fusta grinyola. El Bud s'alça i mira per la finestra. Les bales de cereal són al seu lloc. La nit continua clara, com gairebé sempre en aquella època de l'any" (2008, 70). Aquesta aparent tranquil·litat només accentua la tristesa del desenllaç.

El conte vol transmetre la desesperació i solitud que existeix en aquestes terres, criticar el fet que estiguin abandonades pel govern del país i recalcar que només serveixen com a graner de l'estat o com a planter de soldats. Hi apareixen a penes esbossats els temes de l'alcoholisme, les armes de foc i la desestructuració de la família, sovint associats al pitjor de la societat nord-americana. S'ha de tenir en compte, però, que aquests problemes ja fa temps que han esdevingut tòpics de la cara més fosca del país, sobretot a partir de la cultura popular, i probablement per aquest motiu el paisatge i la situació descrits a "Avorriment" resulten ja molt vistos i alhora vagament cinematogràfics. A més a més, la idea que insinua Sarrià sobre l'excessiva accessibilitat a les armes està relacionada amb les campanyes en

contra que s'han fet des dels mateixos EUA i amb elements de conscienciació com el documental *Bowling for Columbine* de Michael Moore i les campanyes d'Obama mateix, des de la seva candidatura a la presidència. Difícilment es pot considerar el conte una crítica punyent i original, però la manca d'elaboració del text és idònia per mostrar aquest tipus d'influència, de manera que la idea que flota en l'inconscient col·lectiu sobre l'Amèrica profunda queda perfilada molt clarament.

Marburg (2010)

Aquesta peça teatral del dramaturg i guionista Guillem Clua se situa en diversos escenaris del món, cosa habitual en aquest autor, a qui agrada moure's en l'àmbit internacional. Clua forma part d'una generació que ha viscut una conjuntura globalitzada i que ha fet estades a Londres i a Nova York -això ja s'ha vist amb els autors més joves que s'han tractat, com Banegas o Cantero-, i pertany a la segona fornada d'autors teatrals catalans amb accés a les escenes estrangeres, cosa que es reflecteix en la seva producció. De fet aquesta peça la va començar a escriure en el poblet alemany de Marburg, durant una setmana que hi va passar el maig del 2008, arran d'un article que havia llegit anys enrere, quan feia de periodista, perquè li havia cridat l'atenció la tragèdia que hi va succeir el 1967, l'aparició del terrible virus mortal que porta el mateix nom (Osan 2010, 22).

Però hi ha més Marburgs, un petit poble de Pennsylvania als EUA, un a Sud-àfrica i un a Austràlia. Sumats esdevenen els quatre llocs on transcorre l'acció, en quatre moments temporals diferents, senyalats per quatre malalties també diferents. La voluntat de Clua en presentar escenaris tan allunyats és anar més enllà del fet local per tractar qüestions d'interès més ampli, tot i que és ben sabut que un tema pot ser universal independentment d'on estigui situat. La seva idea, però, és que: "Els autors catalans hem de perdre el pudor, la vergonya, i atrevir-nos a tractar qualsevol assumpte universal. És l'única manera que se'ns

escolti al món” (Fernández 2010, 65). Així, els seus referents també són forans; a l’obra es percep una clara influència de Toni Kushner, tant en la manera de reflectir un món global com en la de tractar l’homosexualitat, i fins en l’estratègia d’associar el concepte de malaltia al sentiment de fi d’una era. Sobre això, Sharon Feldman explica:

És, potser, de fet, en l’àmbit de la construcció —ambiciosament esgotadora— i no pas necessàriament en el temàtic que es poden detectar línies paral·leles i possibles punts d’inspiració o influències significatives que posen en relació el text de Kushner amb el de Clua. A Marburg, Clua introdueix quatre espais diferents, situats a quatre continents en quatre moments diferents. Tots comparteixen el nom «Marburg», així com una malaltia de sang que constitueix l’eix central de l’argument. El que sembla un eco de Kushner en un sentit estructural és la forma com es difuminen les línies espacials i temporals, creant una mena de continuu entre allò real i allò imaginat, entre els vius i els morts. L’efecte és especialment kushnerià a l’escena en què la missionera africana sembla creuar aquests plans i fa una aparició sobrenatural a la casa de la dona gran nord-americana, Claire. L’escena recorda lleugerament la convergència espaciotemporal que s’estableix a *Angels* entre els personatges de Prior (un malalt) i Harper (addicta al Valium), el primer a través dels seus somnis i la segona a través de les seves visions al·lucinatòries. Igualment kushnerià és l’efecte de simultaneïtat de l’escena final de *Marburg* en què els quatre espais estan units per unes dotze campanades que toquen a mitjanit. (2011, 18-19)

La peça es va estrenar el 19 de maig d’el 2010 a Teatre Nacional, dirigida per Rafael Duran, i hi van participar els actors Eduard Farello, Victòria Pagès, Vicky Peña, Fina Rius, Carol Muakuku i Oriol Genís. Algunes de les crítiques van ser molt positives, com la de Francesc Massip, que va dir que es tractava d’un “text tan ambiciós com fascinant” (2010, 36); la de López Rosell, que va afirmar que tenia “una escriptura tan fresca com fluida” (2010, 15) i la d’Albert Espinosa, que va opinar que es tractava d’una “història meravellosa, d’aquelles que perviuran en un mateix durant molt temps” (2010, 61). Però d’altres van ser més ambivalents, com la de Joan-Anton Benach, que malgrat reconèixer que el conjunt formava un “espectáculo muy entretenido” va confessar sentir-se una mica decebut perquè “*Conociendo al Clua de La pell en flames (2005), uno podía esperar que algunas situaciones de Marburg estuvieran mejor resueltas y dialogadas*” (2010, 41) i també la de Begoña Barrera, que va dir que era una “*propuesta bien estructurada pero irregular, pues no todas las historias tienen el mismo interés*” (2010, 49).

La trama de l'obra gira al voltant de l'efecte de diferents virus en parts allunyades del planeta: a Alemanya el de Marburg el 1967, a Austràlia la sida el 2010, als EUA l'Alzheimer el 1981 i a Sud-àfrica l'“efecte 2000” el 1999. Per aquest motiu el tema central, en paraules del mateix autor es centra en:

(...) com les malalties han definit una època determinada en el nostre imaginari col·lectiu; com han canviat la nostra manera de veure la vida, el nostre entorn, i el futur; com reaccionem quan ens veiem amenaçats, quan el nostre sistema de vida s'enfonsa per un element extern (de vegades microscòpic com un virus) o quan estem a punt de desaparèixer com a societat. Marburg parla en definitiva de la por a morir, i de com aquesta por ha tingut diferents cares, i diferents noms, a través dels anys. (Clua 2010, 8)

Aquesta idea justifica la necessitat d'utilitzar diferents indrets geogràfics perquè, malgrat la varietat dels seus estils de vida, palesen que tothom vol el mateix, amor. Per aquest motiu Oriol Osan afirma que la peça:

(...) segueix un rastre d'epidèmies universals (intolerància, por, desesperació i una actitud curiosament ambigua envers la mort) que infecten els seus personatges a través de les dècades i els continents. El món que ens descriu està infestat de virus per als quals no hi ha cap cura. Els vells guardians del sistema immunològic de la civilització (la religió, la família, els codis d'honor) s'han esfondrat. (2010, 22)

Però tot i la voluntat de transcendir nacionalitats i de presentar uns comportaments suposadament universals, la imatge de Nord-amèrica que hi apareix és força elaborada i presenta més notes locals i de tipisme que cap altre dels escenaris retratats per l'autor. La visió que en resulta posa en evidència la part més podrida del país: la intolerància, el fanatisme i la ignorància, malgrat que d'entrada l'entorn que descriu sigui tan plaent com el que apareix en aquestes didascàlies: “*Pennsilvania, març de 1981. Una casa rural de classe mitjana-alta a escassos quilòmetres a l'est de Gettysburg, poc abans del capvespre. Veiem un saló amb el mobiliari de rigor. Al fons, un finestral amb vistes a un gran llac, el llac Marburg*”. (2010, 34) Però en aquest entorn inofensiu hi viu una família que amaga una mentida horrorosa que s'acaba podrint en l'interior dels personatges i destrueix la felicitat de les seves vides. Es tracta d'un secret que hi ha al voltant de la mort del noi de la casa i del qual ningú parla, silenci simbolitzat per la malaltia d'Alzheimer que desenvolupa la seva tieta temps després de la seva desaparició. El text dona a entendre que aquesta tragèdia succeeix a causa del conservadorisme extrem i la repressió social que exis-

teix entre la gent de la contrada, un petit nucli urbà típic americà on es coneix tothom, hi ha una única botiga de comestibles, un xèrif i un institut on els forts peguen als febles. Concretament, la família protagonista es caracteritza com especialment limitada de mires, a partir del monòleg de la mare:

Recordes el que deia el papa? Deia que mai tirariem el negoci endavant si érem febles. Franklin Delano Roosevelt en persona l'hi va dir el dia que va visitar Blooming Grove i li va donar la mà. Si el negoci tira endavant, el país tira endavant, deia, perquè el nostre celler és com Amèrica. I deixa'm que et digui una cosa Claire, aquest país no ha arribat on ha arribat ara fent concessions, aquest país l'han construït els forts, els valents, i, si avui en dia som una potència mundial, no és perquè siguem rics, no és perquè siguem grans, és perquè som temuts. (2010, 98)

És precisament aquesta manera de pensar, segons la qual les persones han de ser fortes i capaces d'aixafar el seu contrincant, la que en el seu moment va provocar la incomprensió entre mare i fill i la consegüent desaparició/mort del noi, i això deixa entreveure una ideologia política molt radical. Per aquesta raó la tieta diu: “alguna cosa no va bé en aquest país, i ho dic amb tot el dolor del meu cor, alguna cosa no ha de funcionar bé perquè cada vint anys matin un president” (2010, 36). Per tant, encara que Pennsilvània formi part de la regió del Nord-est i la capital sigui Filadèlfia (ciutat amb història, tradició, amb universitats importants i un centre artístic interessant), aquest poblet en concret forma part de la idea d'Amèrica profunda en el sentit que està ideològicament molt allunyat dels centres més cosmopolites i moderns de la nació, i els seus habitants en representen el comportament més tancat. En canvi Clua atribueix una mentalitat molt distinta als nord-americans que viuen en ciutats grans, i una dinàmica social molt diferent. Per aquest motiu Buck, un noiet homosexual australià somia anar a San Francisco, que identifica amb la idea de terra de somni i llibertat, i per això diu: “M'agraden els Estats Units. Austràlia només és una mala còpia, a més tinc amics allà” (2010, 42). La frase recorda al lector la fascinació que provoca la cultura juvenil americana entre els adolescents i també el fet que l'enormitat del país i la seva diversitat permeten que al marge dels poblets també hi pugui haver zones cosmopolites i obertes. Aquest mateix tipus de reflexió suggereix el comentari d'un dels científics a Alemanya, en Tom, que és d'origen nord-americà, quan diu:

Saps que jo no volia deixar Boston. Saps que no suportó el camp, i me la sua que aquest poble sembli dissenyat pels germans Grimm. Vaig venir aquí a fer una suplència, per fer currículum, i l'únic que volia era acabar de pressa, agafar l'avió i tornar al meu país. (2010, 49)

Encara que el comentari no sigui gaire explícit intuïm que Boston es percep com un bon lloc per viure. La menció de Boston (on hi ha un gran nombre d'universitats d'alt nivell i prestigi, entre elles la politècnica MIT i Harvard, per mencionar les més conegudes) i el fet que aquest home sigui un excel·lent professional contribueixen a donar la impressió característica que la costa nord-est dels Estats Units és un lloc idoni pel que fa a l'educació i el desenvolupament cultural i científic. Per tant, Clua, sense insistir-hi gaire, juga amb les idees prèvies que els espectadors ja tenen dels Estats Units: costa nord-est professionalment molt avançada, costa est liberal i oberta, Amèrica profunda extremament conservadora i intolerant.

Paisatges de l'oest

L'Oest és l'altra gran àrea dels EUA que ocupa un espai simbòlic en la literatura catalana; gira al voltant de tres eixos: per una banda la mitologia de la frontera, per una altra la idea de Califòrnia/Hollywood, i finalment la fascinació pels paisatges espectaculars de la regió. Són tres perspectives que sovint s'encavalquen. Per exemple, la visió del *comboy* solitari en el desert evoca la llegenda de la frontera, que alhora és un mite de Hollywood i que no es pot dissociar dels entorns naturals fantàstics on solen ser rodades les seves pel·lícules. Això demostra que les tres línies es combinen en moltes ocasions, però no s'ha d'oblidar que poden existir de manera separada ja que tenen matisos diferents. La qüestió de la frontera es basa en un referent històric, Hollywood remet als diferents gèneres de la cultura popular i, per la seva banda, la qüestió de paisatge fa referència a l'Amèrica dels espais buits, de la llibertat absoluta, de les carreteres amples i interminables, i a la bellesa de la seva immensitat.

Es tracta de la regió (deixant la ciutat de Nova York a part) més coneguda i representada del país, té unes facetes més variades i contradictòries que les de les altres i permet una exploració amb més matisos. Per aquest motiu David H. Murdoch diu que: “*no other nation has taken a time and place from its past and produced a construct of the imagination equal to America’s creation of the West. And having created it, America promptly and successfully exported it so it became property of much of the world*” (2001, VII).

En la literatura catalana ja hem vist referències a Califòrnia de passada, en relació amb els actors i les actrius de Hollywood, concretament a propòsit d’Edgar Cantero i la seva manera de descriure Los Angeles, i també en la novel·la de Manuel de Pedrolo *Cops de bec a Passadena* (1979), on es deia que és “l’indret més agradable del món” (1979, 75). Cal no oblidar tampoc la novel·la *Judita* (1936) de Francesc Trabal, en la qual els dos amants protagonistes se’n van a viure a una platja d’aquesta zona amb l’objectiu de retirar-se a “un recó de món on només el nostre alè ens animi” (1936, 55), com diu Lídia. La regió esdevé un paradís remot sense gent, on els amants disposen només de la presència de la sorra, el mar, el vent, els ocells, “un bosquet de fúcsies florides” (1936, 64) i poca cosa més. És un paradís volgutament primitiu on ells estan sols i que per tant recorda la imatge d’Amèrica com a paratge on perdre’s, fins i tot per anar-hi a morir, del qual es parlava en el primer capítol. En el textos següents el tractament de l’Oest, però, serà molt més concret i permet una anàlisi de qüestions molt més específiques que s’atribueixen a la regió.

“La balada de John Smith” (*Discurs sobre les matèries terrestres*, 1971)

Aquest poema de Parcerisas és l’altra composició, a part d’“Anàrem a veure”, dins de *Discurs sobre les matèries terrestres*, que descriu un paisatge americà. Com l’anterior, es pot considerar en la línia “de lluita” i no en la de qüestions personals. “La balada...” evoca el mite de la frontera, tot i que no des de la connotació del *cowboy* sinó en l’aspecte social que re-

presenten els pioners i la idea de la construcció d'Amèrica. Comença dient: "Diuen que John Smith vingué a treballar al ferrocarril/ i que la seva suor colpejava el ferro com una trista cançó,/ llunyania d'amants en l'immens laberint de l'Oest" (1991, 155). El personatge recorda el mite de John Henry recollit en una cançó clàssica del folk nord-americà, que explica la història d'un home que treballava en la construcció del ferrocarril picant roca i que va morir posteriorment, en l'intent de guanyar la batalla per fer el forat més profund contra un martell mecànic. Parcerisas associa aquests primers aventurers a una idea del treball i de la lluita vinculada al sacrifici personal d'individus amb la il·lusió de construir un país. Els últims versos de la primera part del poema ho resumeixen molt bé:

Tot això ho diu la balada, la història/ de l'Oest llunyà; ho explica la vida man-
cada dels pioners, el llit de fusta, el sol del migdia, la humitat del matí/ les nits sense
el foc de l'amor, les cordes de guitarra./ I, tot plegat, reconeguem-ho, és una bella
cançó al treball/ aventurer i difícil dels homes que aixecaren un poble. (1991, 155)

Tot i que sembla inspirar-se en el personatge de John Henry l'autor utilitza el nom de John Smith per representar un personatge genèric, ja que en llengua anglesa aquest autònim és molt comú i s'associa al ciutadà mitjà per excel·lència. En aquest cas simbolitza l'esforç de milers de persones anònimes que amb la seva suor van crear els fonaments d'una nova societat. Els valors que comunica estan relacionats amb el paisatge i la vida de frontera, sense res a veure amb la figura del John Smith capità anglès, amant de Pocahontas. És una mitificació del treball, completament diferent del mite de la vida lliure del *cowboy* i encara més de la del pistoler solitari, ja que celebra l'esforç col·lectiu pel bé comú, amb un fort component social, i no el de l'individu que va a la seva.

A aquest Oest que representa valors tan nobles, en la segona part del poema Parcerisas hi contraposa la ciutat de Barcelona: "I tu, petita ciutat, cementiri vençut pel vol marí de les aus,/ ¿on deses les cançons dels teus pioners, els homes d'avui?" (1991, 156). Es queixa del fet que la seva pàtria no vulgui reconèixer el mèrit dels ciutadans que treballen per ella: "no vols saber de la mort, dels subjectes anònims/ que omplen/ els teus carrers, que t'escombren la cara, renten el teu terra,/ aixequen amenaçants edificis i van i vénen, missatgers de/ paraules". Aquests individus sense nom són treballadors que fan les feines

més senzilles de la ciutat, equivalents al John Smith de la balada. Però la terra del jo poètic es mostra “desagraïda” envers ells i ignora “els nous fills” (1991, 156), enlloc d’envoltar-los amb una aura de mite. D’aquesta manera Parcerisas vol denunciar el menyspreu de la societat catalana envers els immigrants d’altres llocs d’Espanya que han ajudat a aixecar Catalunya, al contrari del que passa als Estats Units, que han sabut incloure en la seva mitologia nacional “homes de callat origen, irlandesos vençuts, criminals holandesos, belgues, francesos, anglesos d’ulls torbs (sic)” (1991, 155), és a dir, gent de tot arreu. I és que finalment, la llei acceptada, que qualifica de mesquina, és la que anuncia el proverbi, “Barcelona és bona si la bossa sona”. D’aquesta manera el mite americà li proporciona la possibilitat de fer una crítica al propi país per no ser capaç d’integrar en el seu imaginari a les persones vingudes de fora, mentre que els nord-americans se senten orgullosos del treball conjunt d’immigrants d’origens molt diferents. Veure aquesta nació reivindicada com a imatge d’integració no deixa de sorprendre quan, fins ara, s’havia evocat sempre negativament a propòsit de qüestions polítiques. Tot i així s’ha de tenir en compte que Parcerisas no perd mai de vista la condició llegendària de la història de John Smith i el fet que no retrata la realitat dels orígens dels EUA sinó allò que el poble en vol recordar. El que s’està plantejant en aquest poema són els ideals que presenta la balada romàntica americana en contraposició al mesquí proverbi català. Cap de les dues construccions reflecteixen la realitat, però sí que parlen dels valors cap als quals cada societat vol tendir i del que proposen com a origen del seu caràcter nacional.

Viatge a Califòrnia (1998)

En aquesta obra de teatre del dramaturg, narrador i guionista, i enginyer Toni Cabré el “viatge a Califòrnia” es perfila com un projecte i un desig del protagonista més que com a realitat palpable, i per tant esdevé més una idea que no un paisatge. El lloc on transcorre l’acció tampoc no està gaire detallat, tot i que s’endevinen dos escenaris: una ciutat i un po-

ble de la costa, que haurien de ser d'algun lloc d'Europa, probablement de Catalunya. Aquesta indefinició de l'espai és un tret que a vegades apareix en les obres de Cabré, que fa que se l'hagi comparat en ocasions amb els autors que durant els anys noranta, com ja s'ha indicat a partir de *Després de la pluja*, “van començar a jugar amb un territori espacial buit i indefinit, situant les seves obres en buits psíquics interns i indeterminats o paisatges urbans genèrics” (Feldman 2005, 58-59). Es tracta del tipus d'escriptura teatral influïda per dramaturgs com Pinter, Mamet o Koltés, que advoquen per una informació austera i uns escenaris despullats. A més, els personatges no tenen nom i, simplement, es diuen Home, Dona i Filla. Però en aquest cas la poca concreció sembla produir-se perquè l'autor vol prescindir de tot allò que no sigui necessari ja que, com explica en el pròleg Josep M^a Benet i Jornet, l'obra és un exercici d'investigació amb una “mostra absoluta de confiança en el diàleg” i que “obliga a anar veient on són i què fan els personatges, a través del que ens diuen i com ho diuen” (Benet i Jornet 1997, 9). La voluntat de Cabré sembla, per tant, voler despullar el text d'ornaments i explicacions excessives i deixar que el pes de l'obra recaigui en els intercanvis verbals.

La peça no va ser estrenada fins el 2007 al Versus teatre, dirigida per Moisès Maicas i protagonitzada per Alex Casanovas, Lali Barenys i Aida de la Cruz, i va tenir una acollida diversa. Per exemple, Joan Anton Benach va elogiar el muntatge i també el text, del qual va dir que:

Confieso que una parte notable de la producción de Toni Cabré, prolífico dramaturgo, me es desconocida. Conservo, sin embargo, unas referencias significativas para creer en a progresión del autor hacia una escritura teatral cada vez mejor estructurada. *Viatge a California* es de 1995 y creo que, tanto en el lenguaje como el planteamiento de las situaciones, hay en dicha obra una seguridad que no se daba en *Estrips*, cuyo estreno si no recuerdo mal, tuvo lugar en 1987, en el teatro Villarroel. (Benach 2007, 54)

En canvi Jordi Bordes, d'El Punt, va considerar que “El Versus no ha encertat amb aquest títol que no aporta gaire res, si no fos pels detalls en il·luminació, l'austeritat escènica i la interpretació continguda de Lali Barenys” (2007, 45).

La situació de partida de la peça presenta un home en un moment difícil que està intentant fugir perquè ha participat en els negocis tèrbols del seu sogre. Benet i Jornet resumeix la trama així:

Nou escenes i tres personatges (més un altre que no parla i del qual una representació escènica pot prescindir, per convertir-lo en presència només implícita) serveixen per explicar-nos la mena de viatge que el protagonista, el personatge masculí del text, un home de mitjana edat i pertanyent, d'alguna manera, a la burgesia, realitza fins a trobar alguna cosa semblant a l'equilibri, alguna cosa semblant al final de l'angoixa. (1997, 11)

A mesura que l'obra avança es fa evident que el protagonista està embolicat en uns assumptes que el superen i que és un personatge molt ambigu: covard, mal pare, mandrós, incapaç d'actuar i, per això, el viatge a Califòrnia esdevé una metàfora de la seva fugida endavant. Per altra banda, el fet que el text obligui el lector/espectador a compartir el punt de vista del protagonista fa que s'acabin entenent "les seves raons perquè la realitat és complexa i no hi ha persones bones ni dolentes, només situacions i actes benèfics o perjudicials per als altres, i, aquests darrers sí, censurables i inadmissibles" (Benet i Jornet, 1998, 13) i el públic acaba desitjant que se'n surti. Aquest punt de vista del criminal simpàtic té molta tradició en el cinema i la novel·la negra, ja que incita a posar-se en la ment del malfactor per experimentar com es veu la vida des de fora de la llei, a fer-se conscient que la línia entre els ciutadans respectables i els altres és molt més prima del que es podria pensar i, en definitiva, que la frontera entre el que és bo i el que no ho és resulta difusa.

L'obra comença amb una conversa entre l'Home i la seva Filla que, malgrat que deixa veure un embolic de corrupció, situa la perspectiva des d'un punt de vista familiar. A això s'hi afegeix que les referències a Califòrnia apareixen en un context domèstic que fa pensar més en *Disneyland* que no en el món del crim, i que la primera vegada que sentim que es menciona la idea del viatge apareix en boca de la filla del protagonista. Ell sembla estar a punt de deixar la ciutat per una llarga temporada; està fent la maleta i té una bossa plena de diners oberta, per això ella li diu: "Estic contenta que tinguis diners. Donaria el que fos per fugir amb tu, i poder gastar-m'ho tot en roba, regals, viatges... Ens divertiríem tant. Et juro

que ens divertíem. Podríem... podríem anar a Califòrnia” (1997, 24). Per la Filla aquesta regió és sinònim de diversió i glamur, però el pare es mostra reticent, en part perquè no té clar que calgui anar-hi. Però ella continua animant-lo a marxar fins que arriba un punt en què el protagonista li diu: “Escolta... Ho sento... Potser et semblarà una mica groller que t’ho preguntí... he de fer-ho. No t’enfadis. Estic desconcertat. M’he d’aclarir. (...) Tu ets morta i enterrada, oi?” (1998, 22). D’aquesta manera Cabré dóna a entendre que ella és una mena d’al·lucinació del seu pare -o potser un fantasma- que està en estat de xoc per la seva mort. Per tant la peça no està escrita en clau realista sinó que és una “incursió en el terreny incert de l’ensonyament” (Massip 2000, 12) que reflecteix un estat entre la realitat i la imaginació. Aquesta presència filial fantasmagòrica, per altra banda, actua com de veu del subconscient del protagonista, i intuïm que allò que la noia li diu és el que una part d’ell mateix vol. Per aquest motiu quan la Filla l’anima a salvar-se, a idear un bon pla de fugida, es pot pensar que és el protagonista que s’està convencent i que la noia representa una mena d’instint de supervivència que l’empeny a buscar una solució: “Au digue’m on penses anar. Sorprèn-me. (...) A l’apartament de la costa? Vinga, pare, fes-ne una de grossa, home... (...) Amb aquests diners podries fer mil coses divertides” (1998, 25). Perquè, com que Califòrnia era per a la Filla, mentre vivia, una terra fabulosa, la idea d’anar-hi atrau el pare, encara que d’entrada s’oposi al fet de marxar lluny, ja que d’aquesta manera faria realitat el somni d’ella. Això acaba de quedar clar quan la noia diu: “Era el viatge que més il·lusió em feia. N’havia sentit a parlar tant... Tenia tantes ganes de veure els parcs... I les diversions. Oi que hi ha moltes diversions a Califòrnia?” (1998, 73). En canvi la por de marxar, la reticència i l’actitud derrotista prenen forma en la figura de la seva exdona, que apareix a l’apartament de la costa on va a amagar-se. L’aparició sobtada pot ser també fruit de la imaginació d’ell, un somni on parla una altra vegada el seu inconscient, en el qual l’esposa esdevé el dimoniet dolent de la seva consciència, que el desanima del viatge i que li recorda tots els fracassos de la seva vida:

Quina mania, la nena: tot el dia parlant de Califòrnia. Que si Califòrnia per aquí, Califòrnia per allà... Això és culpa teva, eh. Només teva. Mai no li has explicat què en pensaves d'aquell viatge. Què en pensaves i què en penses. Perquè m'imagino que no has canviat d'opinió. Quin viatge de nuvis més entretingut! Saps quin és el teu problema? Que tu les opinions no les dius, no; les transpires. Especialment, les negatives. Sues mal rotllo, vaja. En aquell viatge vas estar a punt d'encomanar-me'l a mi i tot. I això que era la primera vegada que sortíem junts. Lluny vull dir. (...) La nena també sordejava. Potser si li haguessis dit que Califòrnia et va avorrir, tampoc t'hauria escoltat. (1997, 40)

Amb aquestes paraules intenta destruir el seu somni d'anar a Califòrnia, com si la part més racional i menys entusiasta del protagonista prengués la seva forma per exposar les raons per les quals no anar-hi. En definitiva, mentre que la Dona esdevé la personificació dels seus pensaments paralitzadors la Filla encarna les seves esperances i il·lusions. Finalment, però, guanya la força positiva i el protagonista acaba fugint a un indret que està molt a prop de la Califòrnia somiada, tal com explica en una carta que envia a la seva ex:

Sí, San Diego Califòrnia. No, no m'hi he instal·lat. Encara que hi pujo sovint. Com pots comprovar pel segell visc a Mèxic. T'estalvio l'adreça. No vull que se t'ocorri contestar-me. De fet, només t'escric per dir-te que sóc viu, amb l'excusa d'expressar-te el condol (...). Em guanyo la vida. I no suo cap camisa. Tinc un cotxàs americà fet pols i una llista de mexicans que volen provar sort a Califòrnia. Surto cada dues o tres setmanes amb algun mort de gana camuflat al maleter. És un bon negoci. Sóc europeu i faig cara de turista. Mentre afluixi dòlars no aixeco les sospites de la policia. I de morts de gana disposats a donar-m'ho tot per travessar la frontera sempre n'hi haurà. (1997, 7)

La manera com organitza la seva nova vida, el tràfic de mexicans, l'amant menor d'edat (de la qual parla més endavant), la vida fàcil que porta entre Mèxic i San Diego, converteix Califòrnia en la terra de salvació del protagonista alhora que obre una finestra a una altra Amèrica: el sud i Mèxic, un espai de llibertat i terbolesa on és fàcil viure fora de la llei a l'estil Ronnie Biggs, el lladre britànic que va robar una fortuna i es va passar trenta anys al Brasil amb total impunitat.

Bales i ombres: Un western modern (2006)

Trobem una altra aproximació catalana a l'oest en aquest *western* del dramaturg, actor i director Pau Miró (1974), també en la línia del drama relatiu (Batlle 2000, 54-55) o teatre de la sostracció (Sanchis Sinisterra 1996, 5-12), estil "del menys és més", on malgrat el

punt de partida realista hi ha molts elements poètics i abstractes, i en el qual a vegades cal fer un esforç per reconstruir la trama.

Miró no s'ha caracteritzat en general per utilitzar escenaris internacionals, però en aquesta ocasió es va decidir a emprar el model de *western* a conseqüència d'un encàrrec d'Àlex Rigola, director del Teatre Lliure, per al seu projecte d'Autoria Textual Catalana, dedicat a la promoció de nous dramaturgs, que va proposar-li aquest gènere com a punt de partida per a una peça. I l'argument va acabar de prendre forma -segons explica Santiago Fondevila- a partir de la lectura de la notícia sobre un tiroteig a Puerto Banús, en el qual va morir un nen, i que li va acabar d'inspirar la història (2006, 46). L'espectacle es va estrenar el 26 de gener del 2006, dirigit pel mateix Miró, i va comptar amb la col·laboració dels actors Mònica López, Àlex Brandemühl, Andreu Herrera i els nens Daniel Casadellà i Pau Poch (Ginart 2006, 42). No va tenir crítiques gaire positives: Núria Sàbat va qualificar el muntatge de "desmaiat" i el text de "relat previsible" (2006, 22) i Joan Anton Benach i Marcos Ordóñez van coincidir en el fet que la peça els recordava una mena de barreja de Beckett, Pinter i Mamet, però sense aportar res de nou. El primer va afirmar que "*Bales i ombres puede sugerir a más de un espectador la incómoda sensación de hallarse encerrado en la yerma habitación de los imitadores*" (Benach 2006, 37) i el segon que la peça és un "*encargo resuelto con oficio pero muy escasa garra*" (2006, 22). Només Barrena va trobar que es tractava d'"*un texto bien planteado y aún mejor resuelto, que aún tradición y resurrección de los personajes y de los temas clásicos del género des de una nueva óptica*" (2006, 41).

En tot cas Miró va intentar adaptar la proposta de Rigola a les seves idees sobre gènere, que detallava en el programa mà:

Un *western* és una tragèdia contemporània/ Un *western* és el paisatge./ L'horitzó que/ contrasta amb els primers plans dels personatges./ Les pedres tranquil·les i les ànimes inquietes./ Personatges errants./ La manca d'arrels els converteix en forasters perpetus./ Condemnats./ Un *western* crepuscular, bales i ombres./ La història d'una petita venjança./ Sense respostes. (Miró 2006)

Aquestes paraules evidencien que adopta la visió més fosca del gènere, que -no com les pel·lícules de *cowboys* heroics- mostra el pistolero com a ésser imperfecte que es manté al

marge de la llei, sovint perseguit pel seu passat (Sonnichsen 1978, 104). Aquest clima és el que li interessa i en reté els temes principals: la soledat dels individus, la necessitat de venjança i la majestuositat del paisatge. La seva voluntat és explorar els temes de fons d'aquest tipus de *western* en la tragèdia que amaguen i no en els seus aspectes superficials, com ara les escenes d'acció. Això es veu quan, després d'haver sentit uns trets llunyans, el personatge femení explica que en un altre punt del desert es fa un espectacle a base de "trets, cavalls, dones que ensenyen les cames, homes que cauen d'una teulada" (2007, [17]). L'escena descrita, pel seu barroquisme, contrasta amb la situació en la qual està immersa, plena de tensió però exteriorment molt quieta, com volent assenyalar que el *western* que s'està desenvolupant no és dels de "pim-pam-pum". Ampliant aquest punt Núria Santamaria explica que la pretensió de l'obra no és èpica, sinó el contrari, ja que "l'epopeia s'ha convertit en un espectacle de fira que sentim al lluny, la patètica relíquia d'un mite que es ven a la menuda" (2007, 28). La voluntat de Miró és sintetitzar l'essència de la filosofia de l'oest evitant-ne la parafernàlia.

La peça comença amb el monòleg lacònic d'un fotògraf que explica que ha presentat un tiroteig en un centre comercial com a resultat del qual ha mort un nen, i que acaba dient "mai no havia sentit tanta ràbia./ Li vaig fer una altra fotografia (al nen)/ Em vaig girar i em vaig posar a caminar" (2007, [2]). D'aquesta manera l'autor presenta la situació inicial: un home furiós caminant sol que evoca el personatge del *comboy* solitari i la seva causa perduda. L'escena següent ens situa en un paisatge desèrtic on s'amaguen els dos delinqüents, Maia i Ivan (noms de ressos mitològics, segons explica Santamaria), que en el transcurs de l'obra es descobreix que són una parella de germans assassins a sou. Ells viuen sols en una caravana al mig del no-res, sense a penes menjar, esperant que el tiroteig deixi de ser notícia, fins que topen amb el fotògraf que sembla haver-se perdut. Llavors es troben en la disjuntiva de deixar-lo viure, ja que no tenen res en contra seu, o matar-lo per evitar que els delati, i a partir d'aquest conflicte revelen la seva part humana, ja que desenvolupa-

pen sentiments positius envers ell tot i que el fan presoner. Un element, però, altera el plantejament realista de l'obra; en algunes escenes un nen pren el lloc del foraster mentre els altres dos personatges li parlen sense adonar-se del canvi. És com si la presència del nen mort en la ment del fotògraf fos tan forta que el posseís per buscar venjança. La presència de l'infant indica que, malgrat la simpatia que pugui experimentar pels personatges, el seu assassinat s'ha de venjar i més morts són inevitables, i d'aquí el sentiment tràgic que embolcalla la peça, ja que la inevitabilitat del destí és un dels pilars de la tragèdia.

La presència de la mort que envaeix *Bales i ombres* és habitual en el gènere, segons Peter French, no només perquè *cowboys* i pistolers depenen de la violència per subsistir sinó perquè la idea de la mort emmarca la seva percepció de l'existència i el seu sentit de l'ètica. I és que comporta un tipus de filosofia de vida que, com explica French, té a veure amb “*proving one's manhood or one's integrity, which pretty much comes to the same thing, at the risk of death or at the point of death*” (1997, 49). Aquest és exactament el cas del fotògraf de *Bales i ombres* perquè, davant d'un crim atroç, té la necessitat de venjar la víctima a risc de perdre la vida, posant per davant el seu sentit del deure i la justícia, malgrat els seus “escrúpols com a executor” (Santamaria 2007, 28).

Per altra banda, un dels elements que la peça comparteix amb els clàssics és la impossibilitat d'evitar l'enfrontament entre el protagonista i l'antagonista. Aquesta situació es produeix al final de l'obra, quan el fotògraf i la dona han de participar en un duel que tots dos voldrien evitar, però no poden fer-ho, ja que ell sent la necessitat imperiosa de venjar el nen innocent i ella s'ha de defensar. La impressió de destí ineludible també la provoca la sensació que tenen els dos assassins de no poder escapar de la vida que porten, situació que Ivan compara amb la d'un personatge de dibuixos animats:

(..) té una vida molt dura, vull dir que sempre passa per aquella carretera i la pedra sempre li cau a sobre, no pot evitar passar per aquella carretera i no té elecció, i si un dia passés per una altra carretera li cauria a sobre una altra pedra (...) aquí estem esquivant la nostra pedra, què vols fer-hi. (2007, [32])

Segurament es refereix al conegut *Coyote* (aquest és també el nom del personatge en la versió original) de la Warner Bros, que eternament persegueix l'estruç anomenat *Road Runner* (Correcamins). Santamaria explica que aquesta imatge suggereix una “versió ingenuïsta de les penes de Sísif, l'emblema camusià de la circumstància tràgica de l'home” (2007, 29), que es converteix en “un fet indefugible que només es pot intentar ajornar” (2007, 29). A més a més, aquesta referència fa pal·lès que, com ja s'ha dit anteriorment, els textos dels quals s'està parlant tenen múltiples influències, en aquest cas no només les de les pel·lícules de l'Oest sinó també les dels dibuixos animats.

Finalment, un altre punt en comú entre *Bales i ombres* i els *westerns* “de tota la vida” és el paisatge. L'obra suggereix, a partir de les descripcions dels personatges i de les didascàlies, un entorn desèrtic impressionant que pot recordar alguns dels escenaris més coneguts de la història del cinema. En les pel·lícules la grandesa dels exteriors embolcalla les històries dels protagonistes i els dona perspectiva, fent sentir la relativa importància dels drames humans davant de la impassible bellesa natural. De fet, la majoria de *westerns*, i no només els de John Ford, acostumen a situar l'acció i a donar el to del film a partir d'unes primeres imatges espectaculars del desert o bé de les muntanyes nevades, però un text teatral només compta amb la paraula per suggerir l'entorn (tot i que en l'espectacle sempre es poden utilitzar projectors o imatges estàtiques). En aquesta obra Miró el descriu d'entrada dient: “Esplanada desèrtica. Una caravana. Pedres” (2006, 3); però més endavant, pel que diu el germà, en adonem que es tracta d'un lloc d'una gran bellesa i amb unes roques immenses “com de dibuixos animats” (2006, 5). Aquest home, que és l'únic personatge que sembla ser sensible a la bellesa natural, en un determinat moment li diu a la seva germana: “Tenir... aquesta bellesa aquí mateix és un privilegi, no t'ho sembla?” (2007, 4). Es tracta, però, d'un paisatge minimalista on l'absència de variació geogràfica i el dramatisme dels contorns fa pensar en la insignificança de l'individu i en la seva mort. Per això aquest entorn condueix a certa reflexió metafísica que es fa evident quan l'home declara al fotògraf

que creu en Déu, i diu: “Quan vaig al precipici, al precipici on et vaig trobar, i veig aquelles roques, penso que una cosa així només la pot haver fet Déu” (2007, 24). I continua explicant que no té remordiments quan mata una persona perquè no la coneix, paraules que revelen que és capaç de conciliar les seves creences i la seva feina, malgrat que sembli difícil. Però la relació paisatge/espiritualitat encara es fa més clara en la cançó que canten els dos germans i que sembla que van aprendre de la seva mare morta. La lletra fa així: “Ets l'aigua/ Ets l'arbre/ La terra t'espera/ Ets la sang/ Ets la veu/ El teu cos/ S'esborrarà/ Déu t'abraçarà/ Si fas bondat/ Déu t'acollirà/ Si fas bondat” (2007, 12). Així doncs, seguint Santamaria:

(...) el Déu d'Ivan pot ser un enginyer i un recer per a la seva ànima immortal. Però no és ni tutor ni sembla intervenir en la vida de les seves criatures. Per aquest motiu la fe és compatible amb un fatalisme rotund que lleva tot deix romàntic a seva peripècia. (Santamaria 2007, 29)

En canvi el fotògraf, en aquesta escena representat pel nen, no creu en Déu. Potser precisament per això sent que ha de venjar la mort de l'innocent, ja que no hi ha justícia divina que ho pugui solucionar i està (metafòricament o no) envaït per l'esperit del nen que l'obliga a passar comptes. Per tant l'home es converteix en la imatge del *comboy* íntegre, però descregut i torturat, que sense la presència de Déu ha de fer la justícia pel seu compte perquè aquest món sigui més suportable. A més, “Àlex és un ‘caçador d'imatges’ també i la seva feina té un biaix vampíric que incorpora una deriva necrofílica” (Santamaria 2007, 30). Tots tres personatges, doncs, “corroboren la inescapable ferocitat dels éssers humans” (Santamaria 2007, 30).

La imatge que en última instància dona aquest text dels EUA és essencialment negativa. Per una banda els problemes que tracta -la violència gratuïta, la necessitat de venjança, la manca de conseqüència entre les creences i els actes d'algunes persones- són temes d'interès universal que fan semblar irrellevant el lloc en el qual es situa l'acció. Tanmateix, encara que d'entrada no ens n'adonem, l'obra proporciona molts detalls de la seva localització que són ràpidament identificables amb els EUA: el centre comercial, les pistoles, els as-

sassins a sou, el pensament cristià, el desert, l'estofat de llauna amb espècies picants (que suggereix la cuina *tex-mex*) i fins i tot el fet de viure en una caravana. Tots aquests elements són part d'una sèrie d'estereotips sobre l'Amèrica profunda que suggereixen un món d'éssers solitaris, que tenen fàcil accés a armes de foc, i de famílies desestructurades, plenament identificables amb el pitjor d'aquest país, que ja s'ha vist també a *Marburg* -la família i el conservadorisme- i l'avorriment -el tòpic de les armes a l'abast de qualsevol, la solitud i la família una altra vegada. Ara bé, l'espiritualitat, la bellesa i la possibilitat d'introspecció que ofereix el paisatge transcendeixen la visió miserable dels individus que evoca i esdevenen la promesa d'una vida millor, d'homes en pau amb la seva consciència, com el *comboy*/fotògraf. Per això es pot dir que Miró reactiva els valors americans del *comboy*: llibertat d'esperit, integritat, valentia i sensibilitat davant de la injustícia contra el feble, i alhora reivindica la terra i l'entorn que els suggereix. En definitiva, la dimensió transcendent que ofereix el paisatge de l'Oest és un valor positiu innegable que no deixa de traspuar de l'obra malgrat el seu costat crític.

Salamandra (2006)

Aquesta obra de teatre de Josep M^a Benet i Jornet transcorre en part en un desert majestuós de l'Oest, però també en diversos escenaris europeus. És un dels pocs treballs d'aquest autor que se situa en un país estranger –*El manuscrit d'Ali Bei* en seria una altra- i també dels pocs de la seva última etapa artística –amb excepcions com *Olor*- que té lloc en països concrets, ja que moltes de les seves creacions a partir dels anys noranta presenten espais amb prou feines definits. Benet i Jornet, considerat part de la generació dels premis Sagarra, va començar a escriure des dels paràmetres del realisme social, amb obres com *Una vella coneguda olor* (1963) o *Quan la ràdio parlava de Franco*, que es caracteritzen precisament per voler retratar amb molta cura una època i un lloc, específicament Barcelona. *Salamandra* connecta amb les preocupacions de país d'aquestes seves primeres obres, i l'acció

va a parar, finalment i de manera que sembla inevitable a Barcelona, de manera que suscita una reflexió sobre la situació de Catalunya. Per això sembla representar una pausa en el període d'estil més abstracte, d'utilització de pocs personatges i d'escenaris poc concrets, per retornar cap a temes relacionats amb espais geogràfics i nacionals específics, com les seves preocupacions per la llengua i la cultura catalanes. Ara bé, hi ha una diferència bàsica i és que el punt de vista és en aquest cas el d'un foraster americà, cosa que incorpora un element nou a la reflexió.

Es va estrenar el 13 d'octubre del 2005 a la sala petita del Teatre Nacional, dirigida per Toni Casares i protagonitzada per Pep Cruz, Angels Poch, David Sevas, Julio Manrique i Cristina Genebat (Barrena 2005, 48). Les crítiques de premsa no van ser gaire positives i van coincidir a considerar excessiva la complexitat de l'estructura de l'obra. Per exemple, Barrena afirmava que *“Salamandra és un rompecabezas en el que todas las piezas estan pensadas para que acaben engranando perfectamente (...) Tal engranaje provoca cierta reiteración y, aunque deliberada, algo de asfixia interna”* (2005, 48). Per altra banda, també van destacar que *“recrea elements de culebró televisiu i del melodrama romàntic al qual li falten crestes argumentals i punts d'emoció”* (Pérez de Olaguer 2005, 26). Joan-Anton Benach va resumir la seva impressió sobre l'obra dient que *“la ambición rompe el saco”* (2005, 50), referint-se al fet que -a parer seu- l'autor havia intentat fer *“massa coses”* i no se n'havia sortit.

La història explica com dos cineastes, Claud i Travis, es retroben per casualitat, després d'anys de no veure's, a casa de la mare adoptiva de Claud, Emma, que viu a les muntanyes de Santa Rosa. Els dos nois de petits eren *“com carn i ungla, els millors amics del món”* (2005, 49) però de grans s'han distanciat a causa d'un sentiment de rivalitat que els enfronta, tant per la seva feina com per l'atenció i l'amor d'Emma. Aquest conflicte, de moment soterrat, es concreta en les seves maneres diferents d'entendre l'art ja que Travis està destinat a fer documentals que *“mai seran agradables de veure (...) mai seran gratificants i mai consolaran ningú”*, però que són valents i innovadors, mentre que Claud fa pel -

lícules d'amor, melodrames exquisidament planificats i interessants que enamoren el públic, però convencionals i poc arriscats. A partir d'aquest conflicte sorgeix “una mena de desdoblament estètic i moral davant la realitat (...) que no costa gaire de referir a les diverses dedicacions professionals de l'autor” (Castellanos 2005, 10). Aquest desacord aflora quan Travis, amb la seva xicota, Hilde (la seva directora de localitzacions), arriba a casa d'Emma perquè en les seves investigacions ha ferit una salamandra i la vol curar, i interromp el retornament entre mare i fill. Així, per una banda Claud se sent molest per l'esperada arribada de Travis que posa fi a la intimitat amb la seva mare, i per l'altra Travis sent gelosia perquè entre Claud i Hilde es desperta una atracció evident. La gelosia i el retret de rivalitats professionals passades fa que els dos nois arribin a les mans i que Claud se'n vagi. Però Hilde el segueix perquè, a més d'enamorada, està interessada a descobrir la relació que té el pare biològic del protagonista amb el *wolpertinger* de peluix -animal mític bavarès, mig conill mig llop, i amb banyes de cérvol-, que es troba entre els objectes que el pare li va enviar quan era petit i que és originari de Mittenwald, d'on ella prové. Es descobreix a més que Hilde arrossega una tragèdia familiar que la tortura i que té a veure amb el camp de concentració de Dachau, al costat de Mittenwald, i que per aquest motiu té necessitat de furgar en el passat i descobrir la connexió entre la joguina i Claud. D'aquesta manera la parella comença un itinerari de recuperació de la memòria que connecta la història particular del protagonista amb la Història en majúscules. Es tracta d'un “viatge, en el temps, en l'espai, des del jo a l'alteritat, des de l'alteritat al jo; des de l'individual al col·lectiu i des del col·lectiu a l'individual; des de l'actualitat a la història i des de la història a l'actualitat; des de l'escriptura a l'obra i des de l'obra a l'escriptura” (Castellanos 2005, 9) que “s'afegeix al conjunt d'obres d'aquests darrers anys que reflexionen entorn de la memòria històrica. Més ben dit: posa sobre la taula, com qui no fa res, les conseqüències de la desmemòria” (Castellanos 2005, 10).

A partir d'aquest context la mirada de Benet i Jornet sobre els EUA és important per entendre la seva estratègia narrativa. La primera didascàlia parla del paisatge:

A la pantalla veiem l'exterior d'una casa aïllada, d'aspecte acollidor, situada en un indret semidesèrtic, prop de les muntanyes de Santa Rosa, a Califòrnia, Estats Units. Cau la tarda. L'atmosfera s'impregna d'un lleuger, gairebé imperceptible to rogenic. (2005, 41)

La descripció no és gaire detallada però és rellevant que mencioni que la casa està aïllada, ja que aquest allunyament i separació del món no és només espacial sinó conceptual. Es tracta d'un lloc que, per la seva qualitat remota i per com queda prefigurada en la dinàmica de l'obra, s'acaba percebent com fora de la història, qualitat que s'ha atribuït en nombroses ocasions a tota l'Amèrica del Nord. A més, les muntanyes de Santa Rosa són idònies per donar aquesta sensació, ja que no es relacionen amb cap episodi del passat dels Estats Units i faciliten imaginar els personatges en un espai suspès i sense memòria. Però no es tracta només que la imatge d'aquest paratge no contingui per a un català reminiscències històriques, sinó que a més a més la casa és molt solitària, no té bona cobertura i les comunicacions telefòniques es tallen sovint. Els problemes de fora, doncs, hi arriben amb retard i amb sordina, de manera que Emma diu de l'indret que “és el cul del món” (2005, 85) i precisament això en fa un lloc segur i “acollidor”. El que hi adquireix rellevància, doncs, no és la història, sinó la natura, com s'aprecia en la vida que hi fa Emma i que queda insinuada quan diu: “Visc sola. M'agrada el lloc. És feréstec, és diferent. Li agradava al meu home i m'agrada a mi. Jo era professora de ciències naturals. Agafo el cotxe i a córrer. O m'aturó i bado. Aquesta fauna tan especial que tenim a la regió...” (2005, 51). La fauna per la qual vetlla suggereix la idea d'un territori maternal, fèrtil i agombolador com el terrari que ella construeix per curar la salamandra de Travis, i pren les connotacions d'una mena d'úter protector. Com a conseqüència, a nivell simbòlic, Emma acaba adquirint atributs d'una mena de mare terra que estima totes les seves criatures i que lluita per mantenir l'equilibri en els seus dominis: “Hi ha moltes menes de dolor. El dolor és inacceptable. Ni el teu dolor ni el dolor de l'animal més petit. Almenys aquí, a casa, que no hi hagi dolor” (2005, 74).

Així, el desert esdevé un refugi que Emma intenta mantenir lliure de patiment, on el dos nois protagonistes se senten segurs i on saben que sempre poden tornar per sentir-se a casa.

En contrast amb aquestes muntanyes prehistòriques, Europa, i més endavant Barcelona, representen el contrari. Són llocs carregats de memòria i de ferides que demanen ser escoltats, però el fet que el personatge principal sigui ianqui obliga a situar-nos en un punt de vista extern a aquesta història. L'operació que intenta Benet i Jornet és, doncs, convertir l'espectador català en americà i fer-li experimentar Catalunya com a Altre, per comprendre la insignificança de la nació pròpia en el context global. Aquesta perspectiva es fa evident ja des del principi de l'obra, quan el senyor amic d'Emma diu que a Santa Rosa "la paraula Europa agafa un so gairebé exòtic" (2005, 43), i potser per aquest motiu Claud viu el viatge que fa amb Hilde per Europa com una experiència de la qual se sent lleugerament distanciat -els problemes del vell món queden molt lluny dels seus interessos- i en el qual s'embarca només perquè estima la noia. Ni tan sols el fet que l'itinerari Mittenwald/Dachau, Milo, París i Barcelona vagi desvetllant, com en una intriga policíaca, pistes sobre el misteri del seu origen, aconsegueix interessar-lo del tot. I això passa també perquè cada vegada es va preocupant més per un dolor als testicles, seqüela de la baralla amb Travis al principi de l'obra. El que al principi era un doloret es converteix en un mal molt seriós que podria acabar amb la seva vida sinó s'extirpa els genitals. Per aquest motiu, davant del drama d'haver de triar entre morir o viure sense poder tenir una relació amorosa normal amb Hilde (ni descendència), no s'interessa gaire per l'enigma dels seus orígens. En tot cas el desenvolupament de la història ens porta a saber que l'avi de Claud, Claudi, va ser un català republicà que va anar a parar Dachau i que en l'última carta a la seva dona -exiliada als Estats Units- li va enviar un *wolpertinger* per a la criatura que esperaven. En la carta Claudi diu que sap que morirà i que potser també desapareixerà tot allò que havia estimat, però es refugia en la idea que potser el fill que ha tingut serà feliç algun dia i que no tot haurà estat en va.

(...) no deixo de pensar en el futur del meu fill i en el futur dels fills del meu fill. Intenta que ells siguin feliços. Nosaltres no, però ells sí. El món d'on vinc, la música que tenen els noms de les coses al món d'on vinc, desapareixerà. El seu món... No sé quin serà, però en tindran un i, sigui quin sigui, no ha de desaparèixer (2005, 144).

El lector/espectador sap, però, que aquest fill seu, Joe Bennett -en realitat Josep Benet, picada d'ullet de l'autor- va ser un desgraciat, víctima d'una infància difícil i una vida molt dura que es converteix en la víctima simbòlica de les conseqüències de les desgràcies històriques i que el nét, Claud, morirà sense fills. En principi, doncs, el desig de Claudi abans de morir hauria resultat frustrat. Tanmateix hi ha una esperança que el sacrifici no hagi estat en va. Claud decideix representar la seva pròpia tragèdia en una pel·lícula que s'intueix que recollirà els seu drama personal, incloent-hi la recerca de la seva identitat, i per tant les històries del seu pare i del seu avi, i així no s'extingirà amb ell aquesta memòria. I encara hi ha un altre consol, la manera d'immortalitzar-los no serà un producte artístic elitista sinó un melodrama, una pel·lícula d'amor, desamor i sentiments de les que agraden a la gent 'normal' i que es farà al cine Rex de París, com les que entusiasmaven el seu avi:

(...) si estàs massa trista recorda quan passejàvem de bracet pel Boulevard Poissonnière, quan en lloc de sopar decidíem comprar un *croque-monsieur* i entràvem a veure les meravelloses pel·lícules americanes del cine Rex. Aquells dies van existir. La felicitat va existir. (2005, 144)

Per tant, la memòria es perpetuarà gràcies a l'obra de Claud i a més sota una forma que hauria fet estar orgullós a Claudi: una pel·lícula comercial americana.

Però a més a més el protagonista aconsegueix que un guia li tradueixi del català la carta del seu avi Claudi, a la Plaça Pedró de Barcelona, en la penúltima escena de l'obra. En aquest escenari el prec de l'avi perquè no desaparegui el seu món acaba d'adquirir sentit i transcendència, i a més connecta les diferents extincions de les quals es parla: la de la salamandra com a espècie, la dels jueus com a poble, la de Claud com a descendent d'una família que ha patit, i també la del poble català i la seva llengua. És per aquest motiu que el tema principal s'acaba definint com l'extinció en totes les seves formes i la memòria com a única

manera de preservar i no deixar que perdi el sentit tot allò que hi ha hagut abans que nosaltres.

Però tornant a la perspectiva que ofereix el punt de vista americà, Benet i Jornet l'aprofita per mostrar la insignificança i fragilitat de la llengua catalana, que li fa dir al protagonista:

Ah... Espera. També volia preguntar-te... No sé si em podràs respondre. És simplement, curiositat. Mentre volava cap aquí vaig llegir una guia sobre Barcelona. Per damunt. A la guia es fa referència a una llengua.... No ho sé, potser un dialecte... (*Decidit.*) Es parla alguna altra cosa que no sigui l'espanyol, aquí?/SENYOR: Com? Estava rumiant la teva història./ CLAUD: No t'ha agradat./ SENYOR: Esperaré que tinguis el guió més clar. Què em deies? Aquí alguna cosa que no sigui l'espanyol. Sí, el català./ CLAUD: Hi ha gent que el parla, de debò? O és com el gal·lès, per situar-me?/ SENYOR: El parlen de debò. (2005, 142)

El desconeixement que mostra sobre la realitat catalana acaba de refermar la sensació de la seva possible extinció i ens fa veure que, una vegada més, parlar de l'Altre és sovint una estratègia per reflexionar sobre la pròpia identitat. Per altra banda, les muntanyes de Santa Rosa i aquest Oest tan cinematogràfic esdevenen una terra potser sense història, sí, però també lliure de dolor i en tot cas una expressió del triomf de la natura bressoladora, mare de tots els éssers, que connecta així amb la vena mística que veiem que sovint desporten aquests paratges en els autors catalans.

V

“La penetració americana com a penetració cancerosa”¹⁰

Amèrica i la seva política exterior

La por europea envers el continent americà és un sentiment tan antic com la seva descoberta. Des del primer moment, si bé va generar esperança per les riqueses i oportunitats que podia oferir, també va provocar suspicàcies pels perills que podia amagar. Però concretament, el temor davant d'una possible expansió nord-americana va sorgir en el segle XVII, a partir de la proliferació de colònies de puritans britànics i holandesos a la costa nord-est dels Estats Units. Va succeir perquè aquesta gent tenien la intenció de crear una civilització superior a l'europea a partir de les ensenyances de les sagrades escriptures, i com que eren blancs cristians, des de la percepció racista del vell continent, suposaven una amenaça molt més inquietant que nacions riques i avançades però racialment diferents, com la Xina. Per aquest motiu, doncs, com s'explicava en el primer capítol, pensadors com l'Abbé Reynald, en el segle XVII, van proposar la teoria de la degeneració, segons la qual plantes, animals i fins i tot éssers humans, en ser traslladats a les Amèriques perdien gradualment les seves qualitats, teoria que clarament volia tranquil·litzar els europeus davant la temença de ser superats. Tot i així la declaració d'independència dels Estats Units, el 1776, va fer evident el potencial dels descendents d'aquests puritans. L'evolució d'aquest país el va portar a un gran creixement econòmic i a tenir més poder internacional, cosa que va culminar a la meitat del segle XX quan, després d'haver ajudat els aliats en les dues guerres mundials, es va convertir en la primera potència del planeta. D'aquesta manera els habitants del vell món van veure com es confirmaven els seus recels centenaris, i aquest rerefons cultural ha con-

¹⁰ Parcerisas, Francesc. *Poemes d'Airin*. “1 de juliol”. Barcelona: 1972; p. 248.

dicionat la manera de formular crítiques contra el paper dels Estats Units al món fins avui en dia.

S'ha de tenir en compte, per tant, que aquesta tradició crítica condiona la manera de veure la política exterior d'aquest país; però no es pot deixar de banda que les obres que s'analitzaran giren al voltant de qüestions polítiques i econòmiques en les quals ha tingut un paper objectivament molt agressiu. Dos dels apartats es centren en fets històrics puntuals, la guerra del Vietnam i les reaccions posteriors a l'atemptat de l'11 de setembre del 2000, però el tercer fa referència a l'imperialisme econòmic, tema que comprèn un període de temps més llarg i un procés més subtil. És curiós adonar-se, però, que tant la guerra del Vietnam com la reacció nord-americana post 11 que donen peu a criticar l'abús de poder de l'exèrcit estatunidenc marquen, de fet, dos moments de feblesa d'aquest país. Això es deu sens dubte al fet que, guanyin o perdin, els Estats Units han estat mestres a propagar imatges dels seus conflictes bèl·lics que els feien aparèixer com un exemple de poder ja que, com explica Paul Virilio, han comprès millor que ningú que "*War can never break free from the magical spectacle because its very purpose is to produce that spectacle: to fell the enemy is not so much to capture as to captivate him, to instil fear of death before he actually dies?*" (Virilio 1984, 5). Així doncs, d'una acció bèl·lica tan agressiva com l'atac atòmic a Hiroshima i a Nagasaki ressalta que sobretot va ser efectiva no tant pel sorprenent triomf mecànic i l'excel·lent suport tècnic sinó pel xoc moral que va causar.

By demonstrating that they would not recoil from civilian holocaust, the American triggered in the minds of the enemy that information explosion which Einstein, towards the end of his life, thought to be as formidable as the atomic blast itself. The principle of deterrence had already seen the light of day. (Virilio 1984, 6)

Per tant, les imatges bèl·liques han ajudat aquest país a espantar els enemics i a mantenir alta la moral de les seves tropes i ciutadans, alhora que generaven una sensació de força que potser no sempre era del tot certa. I probablement perquè el poder tècnic i militar en ambdues ocasions contrastava amb la poca consistència de les raons del govern per entrar en guerra. Això va posar en qüestió la legitimitat del seu ús de la força davant del

món i de la seva població, cosa que ha suscitat anàlisis crítiques i controvèrsies. Però hi ha un altre element de fons no menys important, la guerra freda i l'oposició entre la utopia socialista i la presumpta depredació capitalista. Aquesta dicotomia ja es dibuixa en part en el conte de Roig i de Moix, però també apareix de refiló en “L'ombra de l'eunuc” de Jaume Cabré (cp. 7 de la primera part) quan un militant d'un partit clandestí que participarà en atracaments i anirà a entrenar-se a Beirut diu “I la sensació que tot el que prové de la Unió Soviètica és bo, i nosaltres sense adonar-nos-en. Yankees go home” (p. 85) .Els següents, doncs, són escrits que, d'una manera clara mostren els aspectes més criticats dels Estats Units.

El Vietnam: moviments contraculturals i status quo

La guerra del Vietnam va durar nou anys com a conflicte armat, del 1964 al 1975, però molts més en l'imaginari col·lectiu. Això va succeir en part perquè va canviar la imatge dels Estats Units, que des de la Segona guerra mundial s'havien caracteritzat com a salvadors de determinats valors occidentals i en va desvelar la cara fosca. És per aquest motiu que “*when Americans refer to World War II, it is often called ‘The War’ with a sense of pride. Conversely, when the war is mentioned, preceded by the condemning qualification of Vietnam, scarring images come to mind*” (McAdams 2002, 193). Així doncs, com explica Franck McAdams:

The World War Two generation had been born in the sunrise of the twentieth century, tempered by a hard justifiable war, and was proud of its global defeat of fascism./But the times they were a-changing, as Bob Dylan sang. The Vietnam generation agreed. The World War Two generation did not, and they held on to their hard-earned, establishe believes- all the way to the White House. (2002, 198)

Aquest conflicte va dividir l'opinió del país en dos bàndols, un format pels adults, i l'altre per la nova generació que percebia el seu país com a perpetrador d'injustícies i actes atroços en nom del propi interès. Així va ser considerada “*a white man's war being fought by*

blacks, a rich man's war being fought by the poor, an old man's war being fought by the the young (McAdams 2002, 245).

Un altre motiu pel qual aquesta guerra s'ha gravat amb tanta força en l'imaginari col·lectiu és perquè va ser la primera retransmesa diàriament per televisió. Això va produir que els civils visquessin per primera vegada des de la seva llar la cruesa bèl·lica dia a dia, cosa que si bé mostrava la superioritat armamentística ianqui també denunciava la crueltat d'algunes de les seves accions (Hallin 1986, 4-5)¹¹. Es considera que aquesta major consciència dels efectes de la guerra és el que en part va suscitar les protestes pacifistes organitzades pel moviment *hippie* i per figures com Allan Ginsberg, Jack Kerouak, Bob Dylan o Joan Baez (Culbert 123, 2005). Així doncs, aquests artistes i la nova cultura juvenil que els acompanyava van passar a representar aquesta altra cara dels EUA que estava en contra del status quo i a favor d'un nou sistema de valors més lliure i pacífic.

De los beatniks surgieron los hippies, un movimiento cuyo epítome -con epifanía y muerte, aunque sin resurrección- puede fecharse en la Feria de la Música y las Artes de Woodstock, los días 15, 16 y 17 de agosto de 1969. Probablemente, en esa fecha eran dos millones los jóvenes que, en nombre del ideal de "Paz y Amor¹", abandonaron sus hogares, se volvieron rebeldes, pacifistas y, sobre todo, "musicómanos": desde ese momento, hicieron de la música un fenómeno habitual y cotidiano, un universo musicalizado. El joven músico, cantante y escritor Bob Dylan interpretó los sentimientos de esa época: la Guerra del Vietnam era la expresión entonces vigente del american way of life. El no a la guerra continuó con un no a los convencionalismos, a las normas, a la relación con los adultos ("No confíes en nadie mayor de treinta" o "Poder joven" eran las consignas). (Larraín Contador 1998, 138-139)

Totes aquestes reaccions van tenir una important repercussió en la literatura, el cinema i l'art de l'època; així que el conflicte es va acabar convertint en un tema molt rellevant i no és estrany que hi hagi força autors catalans que el cultivessin. Concretament el 1970 es va publicar una antologia en francès, a càrrec d'André Doms, anomenada *Les poètes catalans contre la guerre au Vietnam* que aplega un poema de cada un dels següents autors: Joan Colomines, Salvador Espriu, Francesc Vallverdú, Pere Quart, Joaquim Horta, Josep Gouzy, Carles Jordi Guardiola i Francesc Parcerisas, tots ells amb el tret comú de la denúncia del con-

¹¹ A la guerra de Corea ja hi havia càmeres de televisió però encara no s'havia establert l'emissió diària de noticiaris.

flicte. La idea de l'editor en publicar aquest recull és que, com que el poble català estava sota una dictadura i havia sofert una guerra devastadora els seus artistes tenien una especial sensibilitat per la desgràcia aliena, i que per això “*Les huit poètes ici présents souffrent de ce manque de liberté, de l'espèce d'étouffement qu'on leur impose. Eux aussi demandent l'autodétermination, réclament les droits fondamentaux de l'homme*” (1970, 3). I certament, la simpatia pel dolor aliè a partir de l'experiència del propi es percep ben clarament en el poema d'Espriu *Vietnam*: “Em toca de malviure/ en un país indigne,/ però la resta del món/ no és pas molt millor./ I puc alçar només/ unes fràgils paraules/ contra el desdeny dels senyors del poder.” (1973, 113). En general, però, el que fan evident aquestes peces és que aquest conflicte va representar la realització de les coses espantoses que passaven fora dels límits d'Occident, qüestió que en el passat no havia estat tan notòria per falta d'informació però que en canvi ara no es podia ignorar a causa del degoteig d'imatges que arribava constantment. Per aquest motiu Francesc Vallverdú escriu: “No oblidem el teu nom -Vietnam Vietnam-,/ perquè tothom pateix una mateixa fam./ No són pas ideals vagament evangèlics,/ colpint els nostres cors de bondat prou modèlics,/ sinó una certitud de vergonya total/pel futur que tu tens, punyit pel pitjor mal.” (1976, 206). I finalment en el recull també trobem una crítica a Occident en general i a les destrosses que ha ocasionat la seva política colonial al llarg dels segles, tal com ho denuncia Pere Quart: “Doncs sí./ El vostre enemic és l'home blanc,/ cristià civilitzat./ No en teniu d'altre./ És el vostre enemic en pau i en guerra” (1975, 322). Tanmateix, tot i que aquests poemes posen de manifest la importància d'aquesta guerra dins l'imaginari català no necessàriament creen una imatge dels Estats Units. Només al final del poema *Homes, Guerres, Deus* Pere Quart, després de referir-se a les desgràcies que tenen lloc al Vietnam i com els déus intenten trobar una persona bona a la terra, escriu “(Els tres beatniks somien sota un pont.)” (1976, 324), insinuant que malgrat els seus moviments de protesta no fan res real pel poble oprimit; i aquest és un dels pocs comentaris concrets sobre els EUA que hi ha al llibre. Però fora del context de l'antologia trobem, per exemple¹²,

¹² També Maria Àngels Anglada té un poema sobre el tema que es diu precisament *Vietnam*.

el poema de Joan Brossa “A un brot de joves” dins de *Poemes de revolta* on, tot i que està referint-se a manifestants anti-Vietnam no posa l'èmfasi a parlar del lloc del conflicte sinó a fer una crítica de Nord-amèrica. Crea una imatge del país i el presenta com a lloc on regna el dòlar i és fa callar la dissidència. A més, contràriament al que feia Pere Quart, parla dels estudiants seguidors dels *Beatnick* precisament com els únics que planten cara a les injustícies de la guerra: “sou esquinçalls d'un Estat/ sense altre pensament que el de la guerra./ Només un brot de joves rebut/ i l'abomina per humanitat:/ protesta en nom de l'Home i de la Terra” (1979, 103). Estableix una dualitat entre la percepció dels òrgans d'estat americans i la de la nova generació en contra de la guerra, que és un tema força comú entre les obres que s'analitzaran a continuació. Sens dubte Vietnam es va convertir en un símbol de la desgràcia aliena i de la culpabilitat occidental davant dels processos de colonització també per als autors catalans i va esdevenir un motiu comú a la literatura autòctona.

Tant se val tot... o no? (1967)

Aquest conte del traductor, editor i home de teatre Jordi Arbonès és, amb *Només un glop de sang* (1968), un dels dos únics títols que va escriure. En canvi, la seva activitat creadora es va centrar principalment en la traducció de l'anglès, idioma que va aprendre de manera pràcticament autodidacta durant els primers anys de la dictadura franquista. A propòsit del seu aprenentatge en una entrevista explicava:

Més o menys la cosa era així: en descobrir que, a Catalunya, m'ho havien estafat, al robar-me la meya cultura, la meya llengua, em va agafar tanta rabia que aleshores vaig decidir de no llegir més en castellà: i a la vegada, és clar, volia conèixer les obres d' altres llengües no en traduccions castellanes sinó els originals. Vaig fer un curs d'anglès per conèixer l'idioma des de la part de la gramàtica i després vaig anar per les meves a base de llegir, amb un diccionari a la butxaca. Després vaig comprar un diccionari d'argot, etcètera... (Tree 1994-1995, 33).

L'interès per aquest idioma el va acabar convertint en responsable de la traducció de grans clàssics de la literatura anglosaxona com *Història de dues ciutats* de Charles Dickens, *Ada i l'ardor* de Vladimir Nabokov o *Un tramvia anomenat desig* de Tennessee Williams. I així, amb el

el referent anglòfon tan present, és evident que també deuria rebre influències culturals dels Estats Units. El que fa palès el conte sobretot, però, és la seva preocupació la situació mundial del moment, el seus coneixements polítics i les seves lectures sobre el tema.

Tant se val tot... o no? va guanyar el premi Santamaria l'any 1967 sembla que bàsicament gràcies a l'entusiasme que va provocar en el novel·lista Joaquim Carbó. Ell explica que va conèixer a Arbonès aquell any "quan, com a jurat del premi Joan Santamaria, vaig llegir la narració *Tant se val tot... o no?* que ell hi va presentar" (Carbó 2003, www.barcelonareview.com). Tanmateix no va ser fins molt més endavant que va poder ajudar a publicar-la:

Tretze anys després _octubre de 1980_, vaig tenir ocasió d'intervenir en la publicació d'aquella narració en una insòlita aventura editorial que es va intentar a València, *El conte del diumenge*, que cada setmana publicava un opuscle amb una narració. Vaig ser jo mateix qui els el vaig proposar i qui es va encarregar de presentar-la. (...) D'aquella narració de l'Arbonès no se'n sabia res més si no fos que, pel març de 2002, la revista *Assaig de Teatre*, de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral de la Càtedra d'Història de les Arts Escèniques de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, la va recuperar amb una altra introducció meua que vaig titular "Una narració de Jordi Arbonès, l'única, potser?", una pregunta precipitada, ja que en regirar més vells papers, en vaig descobrir una altra, *Només un glop de sang*, datada el 1968.(Carbó 2003, www.barcelonareview.com).

El que li va agradar del conte va ser el seu estil compromès:

En aquells moments jo no era conscient que m'havia embarcat en el realisme social_ alguns en deien, també, social expressionisme, tot i que a mi, ara, amb la perspectiva del temps, em sembla un aspecte més del neorealisme, com ho estudia el professor Vicent Simbor, de la Universitat de València_, i aquell text em va cridar tant l'atenció, que estava disposat a jugar-me la pell perquè guanyés el premi (Carbó 2003, www.barcelonareview.com).

Sens dubte la narració entra dins dels paràmetres d'aquest corrent ja que vehicula un problema ètic que sorgeix d'una situació política a partir de les situacions quotidianes que viu un home. Planteja la situació d'un periodista a qui el seu cap li proposa pujar de categoria a canvi de suavitzar la seva posició política respecte el problema vietnamita però amb la contrapartida que, si refusa, perdrà la seva feina actual. La història és explicada a partir de diversos materials: el monòleg interior del protagonista Joan Pons; els diàlegs que manté durant el decurs d'una tarda amb el seu cap, el senyor Cervera, i els que intercanvia amb la seva dona i les seves filles quan torna a casa; un somni que Joan

té durant la nit següent; i les cites de Francesc Vallverdú, d'Einstein, Romain Roland, Josué de Castro i Bertrand Russell que posen èmfasi en la intenció política del text ja que fan referència a la destrucció que ocasionen les guerres en general o al conflicte en particular. Així de Vallverdú, per exemple, cita aquestes línies:

Som l'absurd animal que demana la pau/ ingerint alcohol en comfortable cau/ i es lleva l'endemà que no recorda res/ fora d'un maldecap que l'ha deixat espès./ Som l'absurd animal que creu comprendre-ho tot,/ i sovint no comprèn la vergonya d'un rot (1967: 10).

Aquests versos apunten cap a la intenció del conte de mostrar les bones intencions que tenen les persones però la falta d'esperit que tenen a l'hora de dur-les a terme o de romandre fidels als seus principis. A més, però, com apunta Carbó el text mostra “els dubtes i neguits de l'intel·lectual, la precarietat d'una professió i, sobretot, els paranys que el poder - l'amo, el director, el diner... -, teixeixen amb cants de sirena en forma d'afalac i xantatge a qualsevol professional de la ploma...” (Carbó 2003, www.barcelonareview.com).

Pel que fa la imatge dels Estats Units que en destil·la és molt negativa, sense cap tipus d'esclatxa, reflectint molt bé la posició dels intel·lectuals d'esquerres catalans que també s'ha vist en els textos de Maria Aurèlia Capmany en el segon capítol. Aquest punt de vista es percep ja a partir de la cita del periodista Bertrand Russell que fa a l'incipi abans de començar el conte:

Els mateixos americans ens han assabentat que vint milions de vietnamesos han estat aplegats a la força en camps de treball a la part meridional del país, per tal que hom en pogués tenir cura. Els mateixos americans ens han assabentat que prop de 1400 tones d'explosius cauen diàriament sobre el Vietnam del Nord, en el cel del qual efectuen una mitjana de 650 incursions setmanals, que el tonatge de bombes que hom ha llençat damunt d'aquest país desgraciat ja supera el d'aquelles que es llançaren durant la Segona Guerra Mundial i durant la guerra de Corea. Ningú no ignora que, a més a més, hom experimenta, tant al nord com al sud del paral·lel 17, tot una gamma d'armes noves, des de gasos paralitzadors a les capes de microbis, passant pel super-napalm, per les bombes de fragmentació, pels productes de desfoliació (1967: 10).

A partir d'aquesta font exposa els fets pels quals censura la intervenció ianqui i l'atrocitat de les seves estratègies de guerra i es justifica que més endavant el protagonista digui:

Penso que els americans són uns 'criminals de la pau' i que, si els pobles del món, que es consideren lliures i demòcrates i amants de la llibertat i totes aquestes coses, tinguessim una mica de dignitat haurien de protestar enèrgicament, unint criteris, i no haurien de parar fins aconseguir que els responsables d'aquesta guerra cruenta fossin jutjats per un tribunal internacional, com ho van ser els 'criminals de guerra' nazis (1967: 12).

Així insinua una similitud entre el comportament dels Estats Units amb el del Tercer Reich i responsabilitza Europa per no censurar-les amb més vehemència. De tota manera tampoc idealitza l'enemic per excel·lència dels Estats Units a l'època, la URSS, i el sistema socialista, cosa que mostra que la decepció amb la Revolució Russa ja havia tingut lloc. Per aquest motiu quan el cap de la redacció recorda a Joan Pons que el bàndol contrari als Estats Units també comet atrocitats ell replica:

Hem d'estar amb els uns o amb els altres, oi? ¿S'ha intentat de crear una tercera posició en aquest problema? El Vietnam s'ha convertit en un escaquer. D'un costat els bons i de l'altre el dolents. Però de fet, els viets o els vietcongs només fan el paper de peons. En aquesta partida s'hi juguen els interessos polítics, i econòmics (no l'oblidéssim aquest aspecte), dels Estats Units i les del 'camp del socialisme' (1967: 12).

I més endavant manifesta que "l'únic que té raó és el poble del Vietnam, dels dos Vietnams: el del nord i el del sud. perquè és l'única víctima en una contesa en la qual es debaten uns interessos aliens als seus" (1967: 15). Des dels seu punt de vista "només hi ha un valor a defensar: L'home. Quan en nom d'una idea, d'un credo polític, religió, o del que sigui, se sacrificuen éssers humans com si fossin insectes, no hi ha alternativa ni justificació; cal estar al costat de les víctimes" (1967:16). El text es converteix en una reflexió sobre la política mundial del moment però també, de manera més general, sobre la responsabilitat ètica dels intel·lectuals i aporta una proposta ideològica de base humanista. En definitiva el conte acaba essent marcadament ideològic cosa que provoca que la lectura que el fa interessant avui en dia sigui més com a testimoni d'una època que no literària. Així *Tant se val tot... o no?* genera una imatge de Nord-amèrica centrada

totalment en la seva política exterior i en l'aparell d'estat _no hi ha menció a cap ciutadà individual, als moviments contraculturals ni tampoc la seva cultura pop_ i les seves accions es comparen a les dels Nazis alemanys. Una visió negativa sense cap pal·liatiu que mostra com el conflicte vietnamès va generar una forta reacció de rebuig envers les accions bèl·liques d'aquest país i que va acabar amb la visió heroica de l'exèrcit nord-americà que havia generat la Segona Guerra Mundial.

Al poble del Vietnam, Wichita Corpus Sutra, Ho podeu llegir, Napalm i Cançó de recuperar les terres (1967-1972)

Els dos primers reculls de poesia de Francesc Parcerisas i el quart tenen poemes dedicats al conflicte vietnamita¹³. Això fa que, encara que aquest tema no sigui central en cap d'ells, es faci evident la continuïtat de pensament que comparteixen i la rellevància d'aquest conflicte en l'imaginari de joventut de l'autor. Segueixen un estil similar i tenen en comú una temàtica que gira al voltant de la preocupació per la vida moral i personal; una mena de crònica de l'adquisició de l'experiència que, tot i ser una lectura de la realitat des del punt de vista íntim, pot servir al lector. D'aquesta manera la reflexió sobre Vietnam, que considera una "dolorosa espina", forma part d'aquesta preocupació seva per la vida moral en tant que representa una de "les males passades del món" que li fan sentir "impotència política" (Valverdú, 1970, 8).

En aquests poemes la imatge dels Estats Units sorgeix a partir del contrast amb el país asiàtic que es perfila, com es veu en els versos següents, tenyit de malenconia: "Que tristes són les coses/ quan cau la pluja a mitja tarda,/ i quina paorosa tristor els homes/ perquè desfilen infants i dones esmorteïts/ sobre un fons, molt dolç, de siena pàl·lid", "Que tristes són les coses,/ i els homes,/ que trista la pluja desfullant els arbres,/ que resignada és la mort, a viure" (1991, 44, "Al poble del Vietnam"). Per parlar del paisatge adopta un to lèngüid que fa servir també per referir-se a un habitant del país, a "Ho podeu llegir":

¹³ Un a *Vint poemes civils* (1967), tres a *Homes que es banyen* (1970), i un a *Discurs sobre les matèries terrestres* (1972).

tenia fruits de por als ulls i un somriure/ prim per als amics que confien en el món,/ en els seus camps d'arròs inundats i en els palmers secs/ que cremen la nit que s'inicien les pluges, i tot ell/ premia, amb mots orientals i tràgics senyals de mort/ asprament encetada, el delit de veritat/ definitiva (1991, 90).

Aquests versos, intentant adoptar el punt de vista dels vietnamites, mostren un personatge desgraciat que intuïm savi i amable, valors que l'autor confereix a aquest poble en general, com també es veu a “Cançó de la recuperació de les terres”. En aquest poema de *Discurs sobre les matèries terrestres* fa una descripció extensa de la psicologia de la gent i del seu territori a partir del personatge de Thieu-Dai, un pobre home que recorda “la mort de cada veí; la mort de Sai-Van-Ko, el seu pare,/ que baixava inflat com un peix, tot surant, per les aigües del Mekong” (1991, 159) i que explica les pèrdues que ha sofert el seu poble: “Aque-lls camps foren sembrats per Sin-Tehn: els francesos li van cremar la primera collita./ No-han Pio, que vivia al camí, morí boig:/ hauria complert vint anys a la presó de Saigon.” (1991, 159). Aquí es veu la insinuació que es tracta d'un país destrossat per conflictes que vénen de lluny, ja des de la intervenció francesa, però sobretot Parcerisas vol remarcar que allò que s'ha perdut no són només coses materials, i així escriu “Les terres del delta són terres del poble,/ són com els homes; planes,/ fetes d'aigua i de selva”(1991, 159), per deixar clar que el sol i els seus habitants estan íntimament lligats, realçant l'espiritualitat que atribueix a aquesta gent. Això s'aprecia millor als versos de “L'atac”, on descriu una situació en la qual els nadius s'estan preparant per atacar els nord-americans però en lloc de parlar de l'imminent batalla destaca el moment meditatiu que comparteixen abans de l'acció:

ara s'han assegut sota els arbres, callats pel dolor de la terra,/ alguns miren la fertilitat rompuda dels camps i el cor amarg/ dels companys més vells, una vida de foc sense treva./ Aquesta és una terra durament defensada, només poden/ afegir foc al foc i guanyar-se la llibertat robada. (1991, 161)

Parcerisas suggereix que són reacis a exercir la violència i recalca que la seva acció és només una resposta “al foc” que els ha tret la llibertat. Per això es pot considerar que la suma dels poemes acaba caracteritzant els vietnamites com a “poble que espera la pau” (1991, 89), i com a gent molt connectada amb el seu territori que troba força en la reflexió que els dona la filosofia oriental per la qual notem que la veu poètica sent admiració. Parcerisas activa

així el motiu tradicional de la víctima històrica de l'ambició d'Occident, caracteritza aquesta gent de manera molt positiva i els presenta com a éssers purs i indefensos.

Com a conseqüència, els soldats americans que els assetgen són presentats amb trets negatius i se'ls designa de manera abstracta com el “terror que ve com una pluja”, com els “enemics que paguen amb dòlars” (“Al poble del Vietnam” 1991, 44) i també com la “mort *made in USA*” (“Wichita Vortex Sutra” 1991, 89). Tanmateix, els comentaris negatius envers l'exèrcit són molt menys freqüents que les acusacions punyents que reserva per als representants reals del poder estatunidenc: “A la gran pissarra el senyor (?) McNamara/ burxava amb punxó una taca negra/ que justifica la tranquil·litat del seu somni:/ ‘Hem anihilat els dipòsits de Haifong’” (1991, 89). Així, aquests versos de “Wichita...” que al·ludeixen a Robert McNamara, secretari de defensa de l'època, denuncien la indiferència dels governants per les atrocitats que duen a terme a distància i sense embrutar-se les mans. També es refereix a Lindon Johnson, un dels presidents que prengué part més activa en aquest conflicte, a “Ho podeu llegir”, a partir del comentari sobre les desgràcies que tenien lloc al Vietnam per culpa seva mentre ell (Johnson) “prepara/-ho podeu llegir- una recepció/ oficial a l'estat de Texas, USA.” (1991, 90). Finalment en el poema “Napalm” el poeta afirma que té molt clars al cap “els noms coneguts dels responsables” (1991, 92) de “l'incendi dels cossos, la sàdica mística flama, l'aroma cremada, devastat infern de la mort” (1991, 92). D'aquesta manera s'acabava de fer evident que assenyala els polítics ianquis com a responsables últims de les atrocitats que van tenir lloc durant aquesta guerra.

La conseqüència d'assenyalar com a causants de la situació les persones en el poder (i els qui els van votar) comporta implícitament assumir que hi ha una Nord-amèrica diferent que s'oposa al conflicte, fent entrar en joc el tòpic literari dels “innocents de les guerres”. Això es fa evident al poema “Napalm”, que comença amb una cita del famós article de Mervyn Jones titulat *Dirty Hands* (en el *New Statesman* el 27 de gener del 1967), al·legat contra la guerra que va convertir el seu autor en una icona del moviment contra a la guerra del

Vietnam. La cita reproduïx la primera línia del text que diu: “*I had in mind to begin this article with an exact description of the burning of a human being by Napalm*” (1991, 92) i el poema que hi ha a continuació descriu la crema a la qual Jones es refereix. Aquí Parcerisas mostra la seva admiració per aquest periodista emblemàtic i pel moviment que representa, enllaçant amb el seu article i sumant-se a la seva protesta. Un altre exemple que confirma aquesta idea el trobem a “*Wichita Corpus Sutra*”, homenatge al poema homòleg d’Alan Ginsberg, ja que és un manifest contra la guerra i un crit per aturar la violència. Quan Parcerisas escriu:

Aquests dies he rebut/ fins a la casa que tenim benigna sota/ la muntanya de Sant Pere Màrtir/ el poema *Wichita Vortex Sutra*, i no he/ volgut que quedessin trencades paraules/ d’aigua que duus i que jo vull,/ a la meua manera, amb l’aspra llengua mediterrània,/ perllongar en un petit crit com/ d’animal irraonablement ferit a ple sol. (1991, 88)

L’autor s’identifica amb el pensament d’aquest escriptor i alhora manifesta fascinació per la seva literatura i allò que representa. En certa manera potser s’està identificant amb la figura de l’intel·lectual “anti” oficialista que representa Ginsberg, que volgutament es mostra al marge del pensament corrent i explora d’altres vies. Però a més, deixa veure que existeixen uns Estats Units que estan en contra de les atrocitats de la guerra i pels quals sent admiració, tant per la seva ideologia com pels seus representants artístics, que han deixat petja en la seva poesia. Potser per això pot semblar que gran part del seu interès per Vietnam prové precisament de la inspiració en les lectures i la música dels moviments contraculturals nord-americans que s’hi oposaven. Aquest conflicte esdevé un símbol de les injustícies del món en el seu imaginari, precisament perquè la ideologia en contra li arribava a partir dels ídols nord-americans emblemàtics de la seva generació. Per tant, la visió dels Estats Units que es deriva dels seus poemes oscil·la entre la crítica ferotge al govern del país i l’admiració per la seva contracultura.

Before the Civil War (1974)

Aquest conte de Montserrat Roig (1946-1991), publicat a *Els Marges* l’any 1974, ofereix una perspectiva força diferent de la de Parcerisas sobre el tema del Vietnam i reflecteix

molt bé l'embrió de la personalitat literària de Roig, marcada pel fet de ser “dona, catalana i marxista” i també pel fet de voler fer “literatura d'observació” (Riera 1995, 9). El que pre-tén és retratar l'actitud dels intel·lectuals europeus de l'època envers els Estats Units i mos-trar-ne les contradiccions, cosa que recorda aspectes de la novel·la *Traduït de l'americà* de Maria Aurèlia Capmany. D'aquest tipus d'ideologia també se'n fa ressò la mateixa Roig en el seu conte “En Jordi Soteres reclama l'ajut de Maciste”, dins del volum *Molta roba i molt poc sabó* (1970), on el protagonista Jordi Soteres es diu a si mateix:

Que purs els soldats, a Corea! A les *Hazañas bélicas* trobàveu Nadals al front plens de d'amor i de fraternitat i alemanys i francesos o alemanys i anglesos que es comprenien, per sobre de races, fronteres, religions, etc., etc. Un americà rosset amb uns ulls blaus i transparents acaricia un infant ploramiques, un orfe acabat d'estrenar. Tothom era a la guerra per casualitat. Només els grocs són dolents; els grocs... uix, quin fàstic! Els coreans, petits i lleugers com serpetes, s'escolen per la jungla, s'esmunyen entre matolls. Els nipons-niquites, amb cara de moc i aquells ulls tan xics que t'esborronen de tanta traïció que hi duen, i els vietnamites violadors de dolces franceses, de tendres parisenques cantants de vieux-cafés... (1970, 141)

El protagonista parla irònicament del racisme que existeix contra els asiàtics d'una manera similar a la de Moix en el conte que trobem a continuació, referint-se a productes de la cultura popular -com els tebeos- que han contribuït a establir una determinada imatge dels occidentals i dels orientals, i també insinua la hipocresia nord-americana en les carícies del bell soldat i posa èmfasi en l'aspecte físic nord-americà, també com Moix.

“Before the war...” té lloc a la ciutat anglesa de Bristol en una festa a la qual assisteix la protagonista i on coincideix gent de països diferents. Aquest context estableix el rerefons en el qual tres nacionalitats entren en conflicte: la d'ella mateixa com a catalana, la d'un home americà anomenat Peter i la de Bishan, noi d'identitat confusa que representa el tercer món. Peter és el personatge que descriu primer, i ho fa en aquests termes:

(...) un home d'edat mitjana, prim, pell fina, ulls clars, cabell blanc, d'una blancor prematura. Tenia un cert posat d'home interessant, mig indolent, mig sardònic (...) vaig saber que era americà, que havia estat un gran arquitecte, llicenciat a Berkeley i que un bon dia havia decidit plegar veles i anar-se'n a Europa a no ser ningú. (1974, 82)

La seva professió liberal, el fet que hagués estudiat a Berkeley (nucli emblemàtic del moviment *hippie*) i que ho hagi deixat tot per canviar de país el fa identificable amb els corrents

contraculturals de l'època. Per aquest motiu, la protagonista queda molt decebuda quan no li segueix el joc en treure el tema de la política exterior dels EUA:

Jo vaig preguntar a l'americà que què en pensava d'allò del Vietnam i ell va fer un posat com si volgués dir, ja hi som, i jo, i Nixon què, i els negres què, i als europeus no ens agraden els americans, i ell cansat, la veu sense força, Anglaterra i França també hi tenen responsabilitat, a l'Àsia, i ningú no els acusa de res, i jo, però i les bombes que caigueren damunt de pobles, de pobles indefensos, i ell, però foren els del Vietnam del sud que ens cridaren per ajudar-los, que no, responia jo, això és absurd, no té sentit, i pensava que com que era que un arquitecte que se n'havia anat del seu país per vendre diaris a Anglaterra digués aquestes coses, i ell continuava, però ningú no acusa d'això als francesos, i ells ens són potser més culpables, i a mi els esquemes em trontollaven, però t'agrada Nixon o què?, li burxava, en Nixon?, sí, en Nixon, i ell vinga a riure, mai no penso en ell, però és un brètol, no?, se me'n fot, no té cap importància, Nixon no és ningú, dius que en Nixon no és ningú? Ningú. Ningú? Ningú. (1974, 82-83)

L'actitud d'ella és bel·ligerant i el seu discurs ple de clixés, cosa que fa entendre que Peter reaccioni amb desgana, relativitzi les crítiques als Estats Units i insinui que les opinions de la noia són maniqueïstes. El punt de vista d'aquest home recorda que els europeus van ser els primers a portar a terme una política expansionista i imperial de la qual és hereva la situació del món en l'actualitat, perspectiva que afegeix complexitat al tema del Vietnam i fa que es relativitzi la suposada maldat dels ianquis. Però tot i que Peter és capaç d'una visió del seu propi país matisada, és incapaç d'entendre la qüestió de Catalunya:

(...) el teu accent és diferent quan parles espanyol, diferent del que parlen els teus companys, i jo, és clar, perquè jo sóc de Barcelona i nosaltres parlem català, català?, sí, català, un dialecte? No, una llengua. I una altra vegada la meua sublim conferència, la llauna de *before the civil war...*, que és una manera d'explicar que aleshores les taronges eren més grosses i la gent estava contenta. Peter fa cara de no entendre res de res, com jo tampoc no l'entenc a ell, que ven diaris després de ser un arquitecte famós. (1974, 83)

Ell no comprèn el que la protagonista li diu perquè té prejudicis que li impedeixen captar el fet diferencial català i malgrat que ella intenti reivindicar la seva nacionalitat i la seva versió de la Guerra Civil, topa contra la seva mirada que la vol fer encaixar dins la seva concepció del món com a espanyola. Tanmateix, això no canvia en la protagonista la visió que té de si mateixa i del seu país, al contrari, està preparada per a la incomprensió del món, que li confirma la seva autoimatge de membre d'una minoria perseguida; el que li acaba trencant els esquemes és la percepció que en té Bishan, el noi indi, perquè no s'hauria pogut imaginar mai que algú la veiés com ho fa ell. Aquest personatge representa els segles de colonialisme europeu i els desastres que ha provocat en el tercer món, tal com explica la mateixa prota-

gonista: “pobre Bishan, indi nascut a Uganda, educat a l’anglesa, professor en una escola de Bristol, *se destruye poco a poco*, afegeix la Maria. (...) No et sents indi, ni vius a Uganda, no estes els anglesos” (1974, 83). Així, la manca d’una identitat clara i el fet d’haver adoptat en part la cultura dels seus colonitzadors fa que els sentiments d’aquest noi estiguin en conflicte i que tingui una gran ràbia a dins que explota d’aquesta manera:

De sobte en Bishan s’acosta, borratxo, i em vomita, tu, europea, em fas fàstic, no tens res per explicar-me, jo no vull que els meus fills, els fills que algun dia tindrè amb la Isabel, visquin al teu continent, que aprenguin res de tu. Et penses que ets molt intel·ligent, oi? Però no entens res de res perquè el teu món no té res a dir (...) Es fonen les meves paraules. Jo europea? Hauria de dir el de sempre? El meu sermó de *before the war*? L’indi sense pàtria em mira amb fúria, agressiu contra una pàtria estranya també per a mi. Els trets de la Isabel, impassibles, els seus ulls no miren enlloc. En Bishan em diu cada paraula, pronunciant-la amb èmfasi, amb la musicalitat britànica, no, no, no, no m’agrada el teu món, i els meus fills seran educats lluny del teu món, vella europea caduca. (1974, 85)

Aquestes paraules posen fi al conte amb l’insult colpidor de “vella europea caduca”, que manifesta com Bishan la percep. És aquesta imatge, doncs, el que fa que la noia es quedi sense paraules i es pregunta “Jo europea?” i que exclami que el vell continent és “una pàtria estranya també per mi”. Aquesta sorpresa, però, es contradiu amb el que, unes línies més amunt, havia dit sobre el fet que “als europeus no ens agraden els nord-americans”, ja que amb el pronom reflexiu mostrava clarament que s’inclouïa dins la primera categoria. De fet, veiem que la seva identitat varia segons amb què se la contraposi. Per una banda es considera europea davant dels Estats Units en tant que víctima de l’expansió comercial i ideològica que l’imperi americà ha dut a terme al vell continent i perquè es considera part de la seva tradició cultural humanista. Però no se’n sent davant d’un representant del tercer món ja que, com a catalana, no es veu formant part de cap entitat colonialitzadora o imperialista sinó al contrari, com a part d’un poble oprimat. El fet que Catalunya hagi sofert una guerra civil i un dictadura en fa una nació atacada i pobre, cosa que l’allunya dels països que típicament s’identifiquen amb Europa com França o Alemanya. Per aquest motiu dubta per un moment sobre si hauria de repetir el seu discurs sobre la Guerra Civil a Bishan, per reivindicar la seva identitat d’habitant d’un poble oprimat, però es queda sense paraules davant la vehemència generalitzadora i imprecisa d’ell, de la mateixa manera que Peter contestava

amb mala gana els seus atacs. Amb tot això l'autora aconsegueix il·lustrar que la identitat nacional d'un individu fluctua segons el context en el qual es trobi, i no només respecte a la manera com es percep a si mateix, sinó també segons les preconcepcions i els condicionaments culturals que tinguin les persones del seu voltant.

Mutter Vietnam (1976)

Aquest conte de Terenci Moix pertany a *La caiguda de l'imperi sodomita i altres històries herètiques*, obra que va escriure després d'haver rebut diversos premis en llengua catalana i haver causat impacte amb *El dia que va morir Marilyn*. Castellet descriu *La caiguda...* dient que és transgressor en l'aspecte eròtic i sexual, ple d'humor i experimental en la forma (1976, 10) i a més molt representatiu de la primera època de l'autor, perquè:

(...) ens farà descobrir la persistència de les virtuts i els defectes de l'autor, és a dir, el Moix imaginatiu i atrevit, preocupat i desigual, d'escriptura atabalada i barroca, preocupat per la tècnica narrativa (amb influències, ara més que del cinema, de l'òpera i dels muntatges de la TV), etc. Un Moix, finalment, divertit, eròtic sense traves i sense fre, capaç de parodiar-se a si mateix, amb un sentit lúdic de la cultura i amb unes ganes immenses de viure i de riure. (1976, 11)

Tots els elements que menciona es fan evidents en aquest text, però especialment la influència del cinema, ja que està estructurat en dos plans diferents que suggereixen la tècnica del muntatge. Per explicar la seva història Moix contraposa seqüències pertanyents a l'escapada d'un adolescent vietnamita –Txu- dels soldats nord-americans, amb seqüències d'uns joves barcelonins que van a una manifestació contra la intervenció americana al Vietnam. I de la comparació de les dues situacions sorgeix un comentari no només de la guerra sinó també del comportament dels nois i noies catalans de l'època.

La visió dels Estats Units, en aquest cas, es deriva principalment del comportament del seu exèrcit en el país asiàtic en contrast amb els nadius, i també de la comparació implícita amb el món dels catalanets compromesos. La imatge dels vietnamites sembla inspirada per les visions de la selva que transmetien els telediaris, però sobretot per l'orientalis-

me de la cultura popular ianqui i europea. Això es pot veure clarament, per exemple, en la presentació de Txu:

Ni tan sols tenia un nom que l'allunyés de la vulgaritat. Es deia, simplement, Txu. No res més. Txu, la Pearl S. Buck s'ha encarregat d'ensenyar-ho a les lectores de la petita burgesia, és un nom d'estar per casa. Se'n deuen dir molts milions de gent groga. No és heroic. (1976, 55)

Amb aquest comentari Moix assenyala els estereotips racistes que divulgava la literatura de consum de l'època i que es repeteixen, per exemple, en la pel·lícula *The King and I* (1955, Deborah Kerr i Yul Brinner), de la qual diu que explica:

La peripècia d'aquella institutriu modèlica que arribà a Siam i s'adonà que el rei era molt dolent i tractava els seus vassalls com si gossos fossin. Amatent, n'Anna li ensenyà polidesa anglesa, i amb tasses de te perfectament colonitzadores, que cal ser bo amb els habitants de Siam, el quals, ni que semblés mentida, també són humans. (1976, 67)

Es posa en evidència, per tant, l'actitud paternalista envers Orient que es va ensenyar a tenir a la gent de la seva generació i també la visió edulcorada del procés de colonització. Contraposa aquesta imatge suau i idealitzada a la veritat de la barbàrie a la qual Txu està sotmès i evidencia les mentides que amaga. Això es pot veure en aquest exemple:

Era un oriental com qualsevol altre i tenia disset anys i els representava. Permeteu-me que serveixi el tòpic de la molt honorable raça blanca: tots el orientals semblen iguals, tots tenen els mateixos ulls, no seriem capaços de reconèixer-ne un i distingir-lo de molts altres. I els marietes sofisticats, en cerca de comunicació, us diran que els orientals tenen la cosa poc desenvolupada. (1976, 55)

Però també la utilització volguda del tòpic denigrant racialment i sexual de Txu vol assenyalar els prejudicis que tant ell mateix, l'autor, com les persones del seu entorn tenen contra els asiàtics; d'aquesta manera converteix el seu registre políticament incorrecte en una estratègia de denúncia. Explicitant clarament i sense embuts aquest lloc comú negatiu capta l'atenció del lector i el fa adonar-se de la hipocresia de les seves creences.

La imatge del noi et contrasta molt amb la dels joves catalans que van a la manifestació suposadament a reivindicar els drets vietnamites. Moix els comença a definir a partir de la descripció d'un d'ells, Miquel Lluch, preparant-se per sortir:

(...) s'engiponà el gec beat i tancà pick-up. Baixà els esglaons de tres en tres. La fressa del carrer el rebé amb tot de testimonis de pau nacional. Respirà. Sort que el pare li havia deixat el cotxet, altrament la feina fóra seva per arribar a temps. S'havia de trobar amb en Jordi i la Maribel davant de la Pedrera, dues illes abans de l'indret de la manifestació. Els

arbres de la Granvia encara provocaven amb una verdor d'estiu. Un verd molt plàcid i beaurat ni que semblés anacrònic. (1976, 57)

Queda clar que aquest noi prové d'una família acomodada, que és modern i que s'interessa per estar a l'última; tot plegat, més la situació de tranquil·litat que troba fora de casa, fa que el lector el vegi com una persona privilegiada. A més els seus amics segurament provenen d'un entorn similar i la seva caracterització acaba d'arrodonir la imatge:

La Maribel portava un mocador vermell i en Jordi uns mitjons vermells, de procedència tanmateix ianqui. Ella per llegir-lo al tramvia, porta *La ciudad i los perros*. Ell *El empleo del tiempo* de Butor. El fet que tots dos llibres portin un mateix estil de coberta i la marca "Seix y Barral" no farà sinó refermar-nos en una idea que potser ja havíem filustringat: pertanyien, ell i ella a una mateixa generació de catalanets novells enxampats en les coordenades del nou ordre hispànic. (1976, 57)

Queden presentats, doncs, com a noiets de casa bona amb certes idees esquerranoses i culturals tot i que intuïm que de les lletres i de la política els n'interessen més els indicadors externs, com ho mostra la preocupació per vestir i per dur al damunt ben visibles les lectures adequades, que les idees de fons, i que tenir una actitud progressista forma part més de la seva idea de ser "moderns" que de les seves reflexions socials.

Tot i així, anar a una manifestació té encara un cert grau de risc de manera que arribava un punt en el qual la policia la interromp, cosa en principi molt perillosa (el conte va ser escrit el 1967, abans de la transició). La persecució d'assistents que se'n deriva, però, tot i que en principi hauria d'afegir valor al fet que els nois es decidissin a participar en la protesta, queda rebaixada quan es contraposa amb escenes de la fugida de Txu de l'exèrcit americà:

Els pretorians van tancant el cercle. La gent mudada s'acuita a desaparèixer per les cantonades, o dintre d'algun bar. Una senyora pona mormola: 'Ja hi tornem a ser, ja hi tornem a ser!'

La Maribel acuita el pas, tothom acuita el pas, algun crit contra els USA, algun xiscle de dolor.

Txu se'ls veu darrere, porten uniforme caqui disfressat amb bocins d'herbes i lianes, com el de Tyrone Power a *Guerrillero en Filipinas*. Txu panteja, corre, ja no pot córrer, probablement caurà, ara mateix, aquí, sense jocs. (1976, 64)

Però mentre que els amics catalans es salven molt fàcilment del destret entrant en un bar, el noieta asiàtic és travessat per una baioneta americana. D'aquesta manera Moix posa en evidència la poca importància de l'acció política del grup en comparació amb la lluita a vida o

mort que du a terme Txu, i per aquest motiu el jovent barceloní acaba apareixent frívol (1976, 61). De fet la mort del noi et explicada així, com de passada, tampoc té massa importància. També perquè queda tamisada pel vel de ficció de la pel·lícula de Power (*American Guerrilla in the Philippines*, 1942, director Fitz Lang) que fa que la seva mort ens arribi des del punt de vista americà de Hollywood, és a dir com la desaparició d'un extra que fa de dolent. Així Moix no juga la carta sentimental i no ens fa agafar pena pel noi et, que sempre és descrit de manera desagradable, sinó que es burla també del sentimentalisme edulcorat amb el qual es va posar de moda tractar les víctimes d'aquest conflicte.

D'aquesta manera, com dèiem, la imatge dels Estats Units pren forma indirectament per ser la nació contra la qual es manifesten els barcelonins però sobretot a partir de les figures dels soldats americans enemics del protagonista. Una de les primeres visions d'aquests nois l'ofereix aquest exemple:

Quan féu deu anys Txu ja havia matat el seu primer americà; i aquell dia, a casa, li van donar més arròs. Els germans eren morts i també el pare; els oncles patien presó en qual-sevol indret dels de no tornar-ne. La mare havia patit turment en un campament d'aquells nois rossos i esportius: oberta de cames la feren sagnar davant de tota la tropa, que s'ho miraven un xic compadits i comentaven que aquella nit, al cinema del campament, feien una pel·lícula de Doris Day. (1976, 56)

D'entrada veiem que mentre que per Txu matar és un acte quotidià habitual (no coneix un altre estil de vida), però de vital importància perquè en depèn la seva supervivència immediata, pels soldats l'assassinat d'asiàtics és un acte sense transcendència al que atorguen la mateixa importància que veure o no veure una pel·lícula de Doris Day. Aquesta impressió d'indiferència és reforçada per comentaris com el següent:

Una bomba de les que hom fabrica a Illinois pot cremar un poblet de cop, sense escarrassar-s'hi gaire. Cau de pet, i els pilots de l'avió fan una bona riallada: potser no tenen après que la guerra és un esport? Hom llança una bomba en terra estrangera com hom pot llançar el disc o la pilota a l'estadi de la Universitat. Les universitats americanes són enormes, pintades amb colors molt endolcits per tal de no engrescar passions. Universitats d'un poble molt pacífic. (1976, 58)

Aquest paràgraf genera la idea que s'ensenya als combatents nord-americans, que la guerra és un esport pel fet que la seva superioritat militar els protegeix i fa que estiguin en condicions molt superiors que els seus enemics. Aquests nois hi arriben de manera inconscient i

despreocupada, cosa que es deu també a la força de la seva cultura popular que actua rentant-los el cervell: “Els americans tenen baionetes de mena més acreditada: en campanyes especials de la Terra de Promissió, han ensenyat als *boys* a clavar la baioneta amb alegria, cantant el *That’s entertainment?*” (1976, 62). Aquí entra en joc també la idea de Paul Virilio sobre el fet que, a causa del cinema, els éssers humans s’han acostumat a la imatge de la mort, a trobar-la un espectacle entretingut i a no deixar-se impressionar per ella. I és que des de la visió aterridora del tren abraonant-se sobre l’audiència creada pels germans Lumière, que feia fugir la gent dels cinemes, l’espectador s’ha anat educant per controlar el seu sistema nerviós i romandre impassible davant de segons quins estímuls (1989, 40), cosa que va començar a ajudar a entrenar els soldats de l’època -i es fa de manera molt més sofisticada ara- perquè tinguessin un sentiment d’irrealitat davant dels espectacles de destrucció. Per altra banda Moix també al·ludeix al fet que els mitjans de comunicació els proporcionen un discurs emparador que justifica les seves accions i els dóna suport psicològic per restar indiferents al dolor d’altri:

L’Oncle Sam desenvolupa els seus herois a la mesura dels interessos nacionals. Tota una nació serà l’atlètic Batman, alífer, com hom sap. Els soldats seran Robin, l’ajudant asexual que protegeix la raça santa. Ja fa temps que Flash Gordon canvià de dibuixant. Si Alex Raymond arriba a veure el que cal fer per veure el seu heroi trasplantat des del planeta Míng cap a tantes guerres foranes... (1976, 59)

S’identifiquen amb personatges dels tebeos, creuen que com ells són els bons de la història i per tant assumeixen sense més consideracions ni dilemes que guanyaran i que els seus enemics són dolents i mereixen morir. És clar que també es mostren alguns moments de por quan es troben cara a cara amb l’enemic asiàtic, tanmateix l’autor els presenta com si el rentat de cervell d’aquests xicots inconscients fos actiu fins minuts abans de trobar-se davant del rival, empesos sempre per la força d’aquest món de fantasia en què creuen.

Però a part de la inconsciència davant les atrocitats que cometem, Moix també dóna molta importància a l’aspecte físic d’aquests combatents, i precisament la seva bellesa és un dels elements que els diferencia més dels nadius contra els quals lluiten: “Amb l’única mà que té lliure aixeca el fusell i engega un tret. Ben bé a l’atzar. Un jove ros cau per terra, s’hi

recargola. Un rostre bell, que potser hauria triomfat al cinema. I el rostre de Txu, brut i violent, es converteix en el símbol de tota la malignitat del món” (1976, 67). La llejor del vietnamita contrasta amb la perfecció dels ianquis, cosa que corrobora la idea que Txu representa la Maldat, com en les pel·lícules nord-americanes, en les quals l'enemic exòtic no té personalitat i la seva aparença repulsiva és l'indicador de la seva maldat interior. Així es posa en evidència el típic clixé d'art occidental tradicional, segons el qual pell pàl·lida, rossor i bellesa equivalen a bondat mentre que pell fosca i trets exòtics desagradables, pel gust “blanc”, equivalen a perversitat. També ens adonem que el físic resplendent d'aquests ianquis forma part del món eròtic *camp* de Moix, al qual feia referència Castellet, i que indica el desig que sent per aquestes imatges idealitzades. D'aquesta manera la visió de l'exèrcit americà es converteix en una fantasia sàdica i excitant, cosa gens sorprenent en el context de l'obra d'aquest autor, on el món ianqui és representat com un paradís llunyà on tothom té un físic imponent i la gent viu immersa en el glamur *hollywoodià* més exagerat. Tanmateix, en aquest cas el somni americà es torna inquietant i els seus protagonistes ja no són merament déus distants i indiferents, sinó també agents de destrucció perillosos. Aquesta nació apareix meravellosa i cruel, com quan a *El dia que morí Marilyn* Amàlia s'adona després de la guerra que a les estrelles de cinema que havien estat les seves amigues no els importa gens la penúria que ha passat. Aquest conflicte asiàtic es converteix així en un altre dels elements que confirmen al Moix adult que la seva nació somiada amaga un component pervers que rau, en gran mesura, en la necessitat de mantenir-se poderosa a costa d'enfonsar els altres.

Tanmateix la crítica verdadera no recau en els atractius i cruels soldats ianquis que romanen llunyans i irreal, sinó en la caracterització del jovent català burgès. La seva protesta contra la guerra és vista com una acció superficial ideològicament i el lector intueix que en realitat és més probable que el seu bagatge cultural els faci percebre el conflicte asiàtic des del prisma de les pel·lícules de Hollywood que presenta Moix. Tot i així, també hi ha el component de la moda antiamericana que predominava a l'època i que s'ha anat veient il·lustrada, tant per Maria Aurèlia Capmany com per Montserrat Roig, i que devia pesar en

la seva mobilització anti-Vietnam. Així, enduts per la moda ideològica del moment afecten una preocupació pels vietnamites que és difícil que sigui superior a l'interès que tenen per projectar la imatge adequada de progressisme. Es tracta dels futurs representants del status quo, que Moix ridiculitza sense pietat.

La ressaca de l'11 S: por i violència

Trenta anys després de la guerra del Vietnam l'atemptat a les torres bessones de Manhattan va tornar a impressionar l'imaginari col·lectiu. Aquesta vegada l'impacte el va causar el fet que una ciutat com Nova York, centre simbòlic de l'imperi ianqui, pogués ser atacada sense que ni el seu poderós exèrcit ni el seu eficientíssim servei d'intel·ligència hi poguessin fer res. L'èxit d'aquesta terrible acció contra civils innocents va desfer el mite d'unes quantes dècades del poder absolut dels Estats Units, cosa que va tenir repercussions simbòliques tan importants com l'afer del Vietnam. Però a més, que el succés fos captat per les càmeres en directe davant dels ulls horroritzats i alhora fascinats del món, li va afegir una força i una permanència en la retina del públic mundial inigualable fins al moment.

Aquest episodi tan desgraciat de la història nord-americana va inaugurar, doncs, el nou mil·lenni i en certa manera va començar a fer trontollar l'hegemonia d'aquesta nació, que des de la Segona guerra mundial no havia fet més que expandir-se. Les conseqüències d'això s'han traduït en una gran por col·lectiva a Occident respecte al perill que representa el terrorisme islàmic i en una guerra, declarada pel president Bush, per derrocar el règim talibà, per trobar Osama Bin Laden i els responsables d'Al Qaeda. Així doncs:

(...) in the aftermath of the attacks the Bush Administration unquestionably generated an Orwellian litany of naming—"coalition of the willing," "extraordinary rendition," "War on Terror," "enhanced interrogation," "regime change," "preemptive war," "homeland security"—that has reshaped America's political discussion during the 2000s and widened the divide between Red and Blue states, not to mention the divide between the US and other nations. (Duvall and Marzec 2011, 381)

Aquesta reacció de revenja va convertir-se en una política d'odi que ha estat molt criticada, tant per l'esquerra estatunidenca com per la d'altres països, i és aquest clima el que reflecteixen les obres catalanes més que no l'atemptat en concret (a part dels articles periodístics que va escriure Quim Monzó quan va anar a Nova York a fer-ne el reportatge, que sí que s'ocupen del moment històric concret). Això es deu potser al fet que aquest és un episodi molt delicat a partir del qual és fàcil caure en el sentimentalisme pels milers de víctimes innocents, per la impossibilitat de parlar d'aquell terror sinó es va viure i pel fet que partint d'aquest punt és difícil fer una crítica dels Estats Units. De fet Duvall i Marzec expliquen com, de moment, les respostes artístiques i literàries nord-americanes a l'11S han estat durament criticades:

The examples of censorship of artistic responses with which we opened this introduction are clearly symptomatic of the conservative response to the occasion. Without a doubt the policing custodians of culture were transforming the status of 9/11 as an event of historical singularity (if you believe Baudrillard's thesis) into a commodity that could only be discussed and claimed by a select few—the few that subscribed to American exceptionalism and innocence. Nations around the planet have had to face terrorism for decades, and the blindness to this fact only emphasized how Americans in general had yet to face up to what Zizek borrowing from the film *The Matrix*, termed in the title of his famous essay on 9/11 the "desert of the real." (Duvall and Marzec, 2011, 394)

A escala internacional també va irritar bastant que els mitjans estatunidencs plantegessin el tema com si fos el pitjor desastre mundial, quan massacres terribles passen i passen a molts llocs del planeta cada dia. Ara bé, és innegable que "*it was the first time America became a site in an 'international battlefield', that the towers had a symbolic dimension, and that the whole world was watching*" (DeRosa 2011, 613) i que per tant l'atemptat va remoure el convenciment occidental que les fronteres americanes eren inatacables i va provocar un corrent d'angoixa basat en la idea de "si no estan segurs els Estats Units, qui ho està?".

La pell en flames (2005)

Aquesta obra de teatre de Guillem Clua, la segona després d'*Invisibles* (2002), s'inspira en la fotografia que va fer el periodista Kim It d'una noieta vietnamita que corria amb

l'esquena cremant-se pel Napalm (1972) i la que va fer Steve McCurry (1984) d'una nena afgana d'enormes ulls verds (Barba 2006, 25). De la primera l'autor adopta el motiu de la pell en flames i de la segona la mirada melancòlica i la història del fotògraf que vint anys després intenta retrobar la dona de la imatge. Utilitza, doncs, el referent de la guerra del Vietnam dels anys setanta i el de l'Afganistan del 2005; fa referència als dos conflictes bèl·lics que més han marcat les últimes dècades de la política exterior nord-americana i estableix un pont entre tots dos. Respecte a la imatge vietnamita Francesc Foguet fa una reflexió que, de fet, es podria aplicar a totes dues:

(...) és una icona històrica molt potent, esborronadora, que permet de denunciar la hipocresia de la societat occidental de l'espectacle, disposada a contemplar cada dia, com un fet quotidià, la barbàrie a la pantalla del televisor o a les planes de la premsa. La fotografia de la nena vietnamita és un document de la barbàrie, però també qüestiona la deontologia dels professionals de la mirada, dels qui estan al servei de la informació. És lícit fotografiar l'horror? Observar-lo impassiblement? Tot s'hi val? Pot convertir-se una imatge gràfica en una «arma» política, símbol de pau o de venjança, en un objecte per a la manipulació d'interessos diplomàtics, econòmics, bèl·lics o geoestratègics? Tant en temps de guerra com en temps de pau, tot es mesura en termes de negoci? (271, 2005)

Aquestes idees que apunta Foguet són la base crítica de l'obra i, per intentar evitar identificacions específiques i per tractar els problemes de manera seriosa, Clua evita identificar-los amb una guerra o país concrets. De fet, haver triat dos referents tan distants en el temps contribueix a la seva intenció de parlar de la guerra en general. Per aquest motiu, a partir de l'estrena de l'obra a la Sala Villarroel el juny de 2005 va declarar que amb aquesta peça volia escriure sobre temes personals i analitzar els efectes dels conflictes bèl·lics sobre els individus i les seves vides, però no els d'un episodi concret:

‘Com a periodista, parlo de temes quotidians, d'històries que apareixen als diaris i afecten com l'individu es relaciona amb el seu entorn.’ No creu haver escrit una obra sobre la guerra. ‘Crido que les guerres no solucionen res i ho faig a través de personatges ficats en una contesa però que viuen petites històries personals’. Defensa que a la seva obra es parla, sobretot, de sentiments i assegura que no és una història de periodistes, encara que un dels seus protagonistes ho sigui. (Monedero 2005, 44)

Tot i així, a causa del tipus de situació i el moment en el qual va ser escrita, va ser impossible que no se l'associés amb la situació a l'Afganistan. Per això la directora, Carme Portaceli, en una declaració a la premsa va afirmar que quedava “ben clar” que Clua es referia als Estats Units encara que no s'explicités (Monedero 2005, 44).

Inevitablement, doncs, l'argument d'aquesta peça fa pensar en el conflicte en aquest país de l'Orient Mitjà perquè:

Presenta dues línies que es desenvolupen simultàniament a l'habitació d'un hotel d'un país que gestiona amb mà de ferro una difícil postguerra, on Occident ajuda a consolidar un simulacre de democràcia que quan cal tanca diaris (us sona?). D'una banda, un fotògraf (Manel Barceló) que fa anys es va fer cèlebre amb la instantània d'una nena saltant per l'aire amb l'esquena en flames per l'efecte del napalm, torna al lloc dels fets per rebre un homenatge, i una periodista (Rosana Pastor) l'entrevista i el colla sobre la famosa foto. Alhora, l'escena és ocupada també per una altra de paral·lela, se suposa que en una acció precedent de poca estona: un metge delegat de l'ONU (Manel Sans) que rep els favors sexuals d'una altra noia del país (Gabriela Flores), que a canvi espera un futur per a la seva filla malalta. (Massip, 2005, 44)

Tot i així, també se li pot trobar un referent menys concret, el de l'obra de teatre *Blasted* de la britànica Sarah Kane, encara que la proposta no és ni de bon tros tan radical. Així, l'habitació d'hotel en un lloc poc determinat, el personatge del periodista, la dona d'una condició social inferior, els abusos sexuals i la guerra i la violència amenaçant a fora són qüestions que ambdues peces tenen en comú, i que confirmen l'argument de Clua de no estar-se referint a cap lloc ni temps concrets.

El referent nord-americà, però, és molt evident i la nació apareix caracteritzada com la més poderosa del primer món, que brinda el seu ajut a un país en procés de reconstrucció tot i que de fet aquesta contribució és un regal enverinat que en realitat amaga:

(...) el paternalisme que Occident exerceix damunt la resta del món per tal de silenciar amb cinisme hipòcrita els remordiments de culpabilitat que li puguen a les galtes després d'haver participat en devastadors conflictes bèl·lics amb la finalitat última de treure'n benefici. (Massip 2005, 44)

I això es veu en la relació entre el senyor Brown, membre ianqui de les nacions Unides, i Ida, nadiua del lloc, ja que Brown simula ajudar la seva filla malalta però a canvi l'obliga a mantenir relacions sexuals humiliants amb ell. Aquesta doble moral es percep molt bé en la ironia d'aquest diàleg: "IDA: Per què fa tot això per mi?/ BROWN: Per això serveixen les Nacions Unides, no? Per garantir la democràcia, escriure plans de pau i ajudar els més desfavorits./ IDA: Parlo seriosament." (2005,43). De fet, la maldat extrema de Brown va ser criticada negativament i Doria va comentar que "*el discurso humanitarista se queda en la superficie y el segundo plano, la explotación de la miseria tercermundista por los heraldos de la Paz institucionalizada*

en la ONU, cultiva el trazo grueso: el personaje de Brown acaba resultando un monigote grotesco.” (Doria 2005,1). Això podria fer pensar que la visió que presenta Clua de Nord-amèrica és negativa sense pal·liatius, però hi ha elements de l’obra que la matisen.

D’entrada els Estats Units vistos des de la misèria del país de l’Orient Mitjà són percebuts com una terra d’oportunitats meravellosa i inabastable. Per exemple Hanna, la periodista, s’hi refereix amb expressions com “paradís terrenal”, “bressol de la democràcia” o “terra de les oportunitats” i s’imagina que allà, per obligació, tothom ha de ser feliç. Per aquest motiu diu al fotògraf “Les coses aquí no són com al seu país senyor Salomon.” (2005, 10). Tanmateix, quan acusa al fotògraf de ser un desagratit per no haver sabut aprofitar les magnífiques possibilitats que li oferia el seu lloc de naixement, ell li respon: “Jo també vaig ser una víctima. Occident no t’immunitza de la desgràcia, de la mort, d’un món podrit... El meu món.” (2005, 86). D’aquesta manera Clua introdueix la idea que fins i tot en un país meravellós és possible la tristesa perquè, per una banda, viure feliç depèn de les circumstàncies personals i, per l’altra, la misèria d’una meitat del planeta inevitablement afecta i trasbalsa l’altra meitat, com és el cas de Salomon, a qui les vivències patides durant la guerra han perseguit tota la vida. D’aquesta manera se’ns presenta un nord-americà capaç d’un penediment sincer i d’una bona acció desinteressada, cosa que mostra que també hi ha bones persones en aquest país, capaces de reflexionar sobre les atrocitats que comet el seu govern i de resultar-ne afectades. Tot plegat matisa la mala imatge d’aquesta nació, suggerint que hi ha esperança en els seus individus.

Per tant, si bé la visió de l’acció nord-americana a l’Afganistan és molt criticada i mostra la immensa hipocresia d’aquest estat en la seva actitud amb els més febles, per altra banda Clua suavitza aquesta impressió a partir del tòpic de la bondat que es pot trobar a nivell individual en els seus ciutadans. La qual cosa, si bé no exculpa la nació sí que difumina una visió totalment negativa dels EUA. El que és evident, però, és que malgrat que Clua parteix d’una perspectiva que sembla política, en realitat la solució que presenta es limita a l’àmbit personal i dels sentiments, com de fet ell mateix ja havia defensat, i per tant la reso-

lució dels problemes dels personatges acaba essent sentimental.

Arbusht (2006)

Aquesta peça teatral de Paco Zarzoso -director, actor, escriptor i cofundador de la Companyia Hongaresa, juntament amb Lluïsa Cunillé i l'actriu Lola López- es va estrenar a Barcelona durant el Festival Grec del 2006. Zarzoso sempre ha estat defensor del teatre de text i en alguna ocasió s'ha manifestat sobre la dificultat dels autors per estrenar. En una entrevista del 2008, deia:

‘Hará diez años’, recuerda, ‘se habló mucho sobre la vuelta del teatro de texto, pero creo que aquello fue un espejismo. El trabajo del autor ha regresado a las catacumbas. La palabra no tiene más importancia hoy que el diseño de iluminación o la coreografía, en parte debido a los directores *showman* que ocupan los teatros públicos. Además, importamos demasiados títulos de éxito garantizado, y se ha puesto de moda hacer adaptaciones de novelas y de películas. (J.V. 2008, IV)

Així la programació *ArtBusht*, que va ser una iniciativa dins del marc del projecte d'autoria teatral del teatre Lliure, com *Bales i ombres* de Pau Miró, hauria estat una manera de donar suport a l'autor i al text modern en general, del director d'aquest teatre, Àlex Rigola. Va ser el mateix Rigola qui va proposar a Zarzoso el tema de la peça i potser per aquest motiu, pel fet de ser un encàrrec, té un enfocament tan circumstancial. En tot cas, però, presentar una qüestió candent políticament s'adiu amb la manera d'entendre l'escriptura d'aquest autor que creu que “*el teatro tiene que emocionar, porque es espejo de la condición humana; tiene que atreverse a dar un puñetazo en la mesa y a ser la conciencia crítica de su época, y tiene que entretener*” (J.V 2008, IV), cosa que en definitiva intenta fer a *Arbusht*. A més vol ser poèticament interessant, també d'acord amb els principis teatrals que manifesta en aquestes ratlles:

‘Es posible que en España haya florecido un teatro excesivamente formal, que muchos acudiéramos a Beckett y a Pinter para construir nuestro oficio, y que eso le quitara corazón y metafísica a nuestra obra, pero luego cada uno ha desarrollado un universo propio. Fue una manera de huir de la tradición realista. El peligro ahora está en que el realismo vuelve no a través de sus dramaturgos mejores, sino de la televisión. Por mimesis, en los escenarios empieza a verse un hipernaturalismo con hedor televisivo. El teatro que más me interesa es otro: el de La Zaranda, Angélica Lidell, Mayorga y Cunillé, porque tienen cada uno un universo poético singular y le devuelven a la palabra todo su valor. (J.V 2008, IV)

En el seu moment tant l'obra com el muntatge van rebre força bones crítiques. Per

exemple Antonio José Navarro va dir que l'espectacle estava "perfectament acoblat. Fins i tot la posada en escena, a càrrec d'Àlex Rigola -que, per una vegada, no cau en excessos gratuïts ni modernitats-, aconsegueix donar-li el to just al text i es limita a dirigir (bé) els seus actors", i pel que fa el text deia que "Arbusht té els ingredients de la bona comèdia, però es tracta d'una comicitat gèlida, terrible. A qualsevol espectador sensible se li congelarà el somriure quan comprovi que tot el que passa és real, estremidorament real." (1, 2006). També Francesc Massip es va afegir als elogis dient que "Paco Zarzoso s'aboca a la sàtira política amb resultats molt destacables, de la mà d'una lluminosa direcció d'Àlex Rigola (2006). I per la seva part Santiago Fondevila va aportar un punt suau de crítica dient que "en conjunto, la obra es recomendable aunque no levantará pasiones en quienes cuestionan al amo del mundo ni molestará en demasía a los servicios secretos encargados de denunciar el antiamericanismo" (2006). Finalment, qui es va distingir realment de la resta va ser Marcos Ordóñez, que va fer una anàlisi molt diferent de l'obra:

Al teatre polític li demanem que ens "informi" *dramàticament*, que ens faci reflexionar sense clavar-nos un sermó, i que no ens doni respostes còmodes per portar-nos a casa sinó un bon grapat de preguntes, fresques i furioses. És a dir, al contrari d'*Arbusht*, el text de Paco Zarzoso que Àlex Rigola va presentar al Lliure aquest estiu. No és estrany que *Arbusht* hagi passat més inadvertida que un pet en un jacuzzi: és el principal risc de predicar a convençuts o, pitjor, de proclamar les quatre trivialitats que se li acudirien a un nen de sis anys a l'hora d'escriure una redacció sobre Bush. (2006, 83)

Perquè el text es basa en els tòpics més coneguts de la biografia de Bush que va popularitzar la variada filmografia i bibliografia en contra del president, com els documentals *Le monde selon George Bush* de William Karel (2004) i *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore (2004), o l'obra de Webster Griffin Tarpley i Anton Chaitkin *George Bush: The Unauthorized Biography*. L'acció se situa en uns lavabos on s'està el protagonista i on va rebent visites de diferents personatges, que acaben dibuixant la seva història fins a l'11S, i també la seva psicologia. Zarzoso mostra en primer lloc la necessitat de George d'agradar el seu progenitor, que veiem que és l'origen dels seus problemes: "Perquè m'heu abandonat pare?/ Què he dit?/ Què he fet/ Potser t'he deixat en ridícul davant del cercle dels poderosos?" (2006, 3); en segon lloc presenta el tema del seu alcoholisme i la consegüent salvació cristiana, encarnada

en el personatge del reverend, que diu: “dóna’m aquesta ampolla/ i jo a canvi et donaré a meva bíblia/ és un procés molt més senzill del que et penses/ ja que el mateix que busques en aquesta ampolla/ ho busquem jo/ i tots els cristians de bona voluntat/a la Bíblia” (2006, 11); en tercer lloc fa referència a la poca habilitat de George per als negocis i a les corrupteles que el van salvar de la ruïna gràcies al seu cognom, a les quals es refereix irònicament el personatge del Petrolier dient: “una empresa americana/ per molt gran o molt petita que sigui/ mai no pot anar a la ruïna/ les empreses són de naturalesa/ incorruptible ok George?” (2006, 17); i finalment suggereix que el seu llançament a la política va ser propiciat per aquests mateixos contactes i interessos corruptes:

Petrolier.- el truc de màgia/ que m’acabes de fer/ té el preu/ de 25.000 milions de dòlars per recolzar la teva campanya/ quan et presentis a les presidencials/ George. -Abans hauré de ser governador/ de Texas/ per ser President dels EUA/ abans he de ser governador de Texas/ Petrolier.- Ok George Ok/ A part de mag/ ets un gran estadista/ vull que a partir d’ara a la nit/ els teus somnis es divideixin/ entre el govern de Texas/ i les presidencials. (2006, 27)

Així, l’evolució del protagonista des de pobre diable alcohòlic aclaparat per la figura del seu pare fins a president titella dels Estats Units culmina l’11 de setembre del 2000, perquè inicia una nova etapa de la seva vida. Aquest moment està representat a l’última part de l’obra, en la qual Zarzoso presenta Bush, el seu vicepresident i secretari esperant que s’enfonsin les torres sense cap tipus d’esverament i fent comentaris com el següent: “Secretari.- Imagina’t què deu ser Nova York/ en aquest moment/ hi ha molta carn a la graella/ poques vegades a la història d’aquest país/ hi ha hagut tanta carn a la graella/ d’un sol cop” (2006, 31). D’aquesta manera, quan finalment s’enfonsa la primera torre el vicesecretari diu “Què us havia dit?/ tard o d’hora havia de caure/només calia tenir paciència/“ i el secretari respon “la paciència és la clau de l’èxit” (2006, 33). Veiem que no és només que aquests dirigents no estiguin preocupats pels milers de morts sinó que desitgen que es produeixi l’atemptat, i això és així -segons l’autor- perquè gràcies a aquest esdeveniment podran prosperar políticament. Per això el vicepresident diu “tot el món espera/ que tu (George) i la teva administració/ actuem/ per salvar-los dels bàrbars/ no entens que tot el món/ està espe-

rant que sonin/ a l'horitzó les cornetes i anem a salvar-los?" (2006, 38-39). En definitiva, Zarzoso ens recorda que l'afer va donar ales al govern de Bush per fer-se passar per representant del bé i dels valors occidentals cristians mentre convertia l'Islam en bàrbars sanguinaris, i que la por que van generar els va proporcionar carta blanca davant dels seus votants per atacar un grapat de països sense verdadera justificació. Però més que en l'aspecte polític l'autor posa el focus en la qüestió personal i en el fet que George, fins en aquell moment un personatge perdut, confús i amb una gran complex d'inseguretat, aconsegueix trobar el seu lloc gràcies a l'atemptat: "ja no em calen màscares/ per disfressar-me en aquest món/ Sé de sobres quin és el meu paper/ al Teatre Principal del Món/ Déu gràcies per haver-me escollit/ com a protagonista" (2006, 40). En aquest sentit l'obra fracassa en la seva intenció política perquè el protagonista queda presentat com un individu tan desgraciat, tan poc intel·ligent i tan insegur que acaba fent pena: "el meu cor és un ranxo texà/ enmig del desert/ enmig de l'infern/ El meu cor és un ranxo texà/ enmig de l'hivern" (2006, 7). Per aquest motiu Marcos Ordóñez va dir, en la seva crítica demolidora:

Després de veure, durant una hora i mitja, el Bush del Lliure, parlant com *L'escurçó negre* i fent avionets de paper mentre cremen les Torres Bessones, el que més ve de gust és que et convidi a una barbacoa al seu ranxo per donar-li uns copets a l'espatlla i dir-li: "L'entenc, amic meu. Zarzoso i Rigola m'han obert els ulls. Vostè només és un borratxo innocent manipulat pels poderosos". Bush (o *Arbush*) és un blanc fàcil, facilíssim. L'interessant (i difícil) hauria estat una peça sobre la senyora Condolezza Rice, sobre Negroponte, o sobre Kissinger, premi Nobel de la Pau pel seu brillant disseny (i execució, sobretot execució) de l'Operació Còndor (2006, 83)

Ara bé, s'ha de reconèixer que aquesta peça ajuda al proòsit d'aquesta tesi perquè es basa en els llocs comuns més freqüents i més arrelats en l'imaginari col·lectiu sobre Bush i els Estats Units del moment. Aquest president és presentat com un titella sense voluntat que respon als interessos del capital, el país esdevé literalment un urinari de corrupció, Washington un niu d'escurçons i Texas i els seus ranxos la terra mítica de qualsevol americà de pura raça. Però s'ha de tenir en compte que aquests motius són simplificacions destil·lades

de la crítica dels mateixos nord-americans envers el seu país i que, per tant, Zarzoso s'està fent eco de l'opinió d'una part d'aquesta societat.

Gust de Cendra (2008)

Aquesta peça, també de Guillem Clua, se situa una vegada més en un escenari on té lloc un conflicte molt important a escala mundial, Israel, i tracta els problemes d'aquesta zona. A més, però, com tota la seva producció teatral, és un text que presenta:

(...) una forma dramàtica abastable o popular, adreçada a un públic ampli, que ha sabut incorporar aquelles troballes del drama contemporani que, un cop superat l'estadi de l'experimentació, aporten una rendibilitat receptiva (emotiva) contrastada (aspectes, per exemple, vinculats a la mencionada fragmentació o a l'estudi del punt de vista.) Aquest «figuratiu», curiosament, per més representacional i il·lusionista que sigui, ha estat valorat per bona part de la crítica com a «reconquesta de la realitat» (potser d'un cert realisme) davant les abstraccions i els excessos de les formes dislocades del drama contemporani. (Batlle, 2011, 43)

Efectivament, Clua juga molt amb l'element sentimental tot i que el rerefons d'actualitat i el fet que alguns dels problemes dels personatges provinguin de la situació política en la qual es troben ho puguin fer oblidar. Sobre aquest punt Guerra i Ribó es va queixar que, malgrat la qualitat del text, el problema d'Israel sigui un simple decorat de l'acció:

Clua converteix el conflicte araboisraelià en rerefons d'una història d'amor i d'odi, de recerca i de creixement personal, tot defugint-ne una lectura bel·licista. Així, doncs, qualsevol lector les expectatives del qual siguin copsar-ne el posicionament moral o l'enfocament del conflicte d'actualitat quedarà decebut. (2009, 214)

En aquesta ocasió la imatge dels Estats Units apareix a partir de tres personatges ianquis que estan de vacances al país i de les seves interaccions amb dos palestins. Per aquest motiu, arran de la seva publicació Francesc Foguet va comentar:

La dramaturgia catalana més recent ha començat a bandejar les vaguetats dels formalismes relativistes i, amb desigual fortuna, a endinsar-se en les problemàtiques que sacsegen un planeta globalitzat. No deixa de fer estrany que els textos d'aquest tros de terra tractin sobre els conflictes més devastadors que passen a l'altre cap de món i que, actualitzats, podem llegir al diari. Bon senyal? De l'abstracció evanescent de l'escriptura cosmopolita dels noranta, anys de desideologització galopant, passem a la concreció temàtica mundialitzada

d'aquesta primeria del segle XXI. Entremig, les experiències dramaturgiques han servit per afinar l'eina, disposar de tècnica i crear un coixí que deu fer possible que Guillem Clua (Barcelona, 1973) escrigui *Gust de cendra*, un text que podria signar un dramaturg britànic, èmul del David Hare de *Viadolorosa*. (2008, 5)

Cal dir que aquesta “concreció temàtica mundialitzada” a la qual es refereix Foguet, a part de reflectir els interessos de l'autor també es deu al fet que l'obra va ser escrita a Nova York i que va ser pensada per a un públic internacional. Així, la metròpolis ianqui s'hi fa present a partir de comentaris dels personatges i referències a llocs concrets que l'autor no podria utilitzar si no hi hagués viscut, tal com explica Carles Batlle:

Guillem Clua (*Invisibles*, XXX Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 2002; *La pell en flames*, XXXII Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 2004) va començar a redactar *El gust de les cendres* arran d'un convit per part de la Red de Teatros Alternativos per participar en la seva trobada estival al parador de Magalia (província d'Àvila). És per això que la redacció inicial de l'obra fou en llengua castellana. Després de Magalia, Clua va fer una llarga estada a Nova York, on va seguir treballant el text, que va canviar substancialment a partir dels resultats de la lectura d'Àvila. Una segona versió, acabada el mes d'agost de 2006, va ser traduïda per D. J. Sanders a l'anglès arran de l'interès del Hot City Theatre de St. Louis. Al mes d'octubre, després de noves revisions directament en anglès, se'n va fer una lectura a Nova York. Actualment, sembla que diversos teatres americans n'han previst l'estrena. (2007, 160-161)

Per tant, sembla que aquest text és fruit del les inquietuds polítiques de Clua i alhora de la influència de l'estada a la Gran Poma. A partir d'aquestes premisses sorgeix el següent argument:

Gust de cendra entrecrua dues trames que, situades a Terra Santa, ens mostren les dues cares d'una mateixa realitat. D'una banda, la dels turistes nord-americans que viatgen a Jerusalem per trobar alguna solució miraculosa als seus problemes individuals. De l'altra, la dels aborígens palestins que, expulsats de les seves cases pels israelians, s'espavilen com poden enmig del sagnant conflicte que enfronta els dos pobles. La mirada ignorant dels turistes dels EUA (Carl, Anna, Tobit), incapaços de mesurar el món aliè amb altres paràmetres que no siguin els seus, contrasta amb la dels dos personatges palestins (Fawziyah i Yassir), que no tan sols han de patir la prepotència dels ianquis de visita turística, sinó també les mesures draconianes del govern israelià. (Foguet 2008, 5)

Potser d'entrada aquest resum podria fer pensar que el conflicte es presenta de manera pamfletària, però el fet que no apareguin personatges israelians podria inclinar la balança cap a la perspectiva palestina, però el desenvolupament dels personatges i que l'autor evita fer comentaris polítics conjura aquest perill. I sobretot, com ja s'ha vist en la peça anterior de Clua, perquè el seu enfocament habitual és personal i no polític. Per tant, és des d'aqu-

esta frontera entre els conflictes individuals i allò que afecta a la societat, que llença aquest missatge a partir de les paraules d'un dels personatges a l'inici de l'obra:

En la pitjor situació, en la desolació més absoluta, sempre hi neix alguna cosa. Si t'acostes a aquell desert, pots trobar-hi arbres. Es tracta d'una espècie estranya, d'una persistència insòlita. Els seus troncs s'aferren a la terra estèril i un cop l'any, com per art de màgia, les seves branques floreixen i donen fruit. Són fruits esponjosos, petits i compactes com albercocs. Més d'un els ha collit pensant que acabarien amb la seva set (somriu), però s'ha quedat amb les ganes. Si n'obres un, no trobaràs una polpa tendra i humida. Estan plens de cendra. (2008, 16)

Aquesta nota d'esperança que vol oferir *Gust de cendra* es pot aplicar tant a la situació que està vivint Israel com als laberints emocionals en els quals es troben els personatges, i per aquest motiu és aquest fragment el que dona títol a la peça.

A partir d'aquesta situació la visió de Nord-amèrica es vehicula per mitjà de tres turistes. D'aquests personatges, qui d'entrada representa millor l'estereotip del país és Carl, un ciutadà de Nova York que viatja amb la seva esposa, Anna, i que busca una cura per a la seva psoriasi al mar Mort. La seva actitud es fa evident des de la primera escena, en el monòleg següent:

Els ho intenten. Semblar americans. Tots ho intenten. T'hi has fixat? Aquí a Europa i a Hong Kong. Tots es moren per menjar-se una hamburguesa i vestir *Abercrombie & Fitch*. Ho intenten, però saps què, ho fan malament. El problema de la resta del món no és que vulgui assemblar-se als Estats Units. Això està de puta mare. El problema és que ho fan malament. Vés a qualsevol ciutat d'Europa i trobaràs un Starbucks. Collonut. Però demana un frappuccino gran i a veure què et donen./ TÒBIT: Un Frapuccino gran?/ CARL: No. Error. Et donen un Frapuccino mitjà. Jo en pago un de gran i em donen un puto Frapuccino mitjà. Però no és com la cambrera aquesta, que és incompetent i no sap fer un gintònic, no, el problema és que a Europa no saben què és gran. Ells creuen que les coses mitjanes són grans, quan no ho són. Amèrica es pot sentir orgullosa de moltes coses. De la democràcia, de ser el bressol dels drets humans i tota aquesta merda, però el millor, saps què és? Jo t'ho dic. El millor és que si tens collons de demanar una cosa gran et donen una cosa gran" (2008, 26).

Carl utilitza el lloc comú segons el qual a Amèrica tot és gran per fatxendejar, per establir la superioritat del seu país i mostrar el seu menyspreu per les altres cultures. L'estirabot assenyalava la provincianitat característica que s'atribueix als nord-americans ignorants, a la qual cosa replica la seva esposa: "És precisament per actituds com aquesta que la resta del món detesta el nostre país" (2008, 33). Però tot i que Anna és molt ben intencionada, també acaba essent la típica turista que no sap res de la història i mitologia del país. Per tant, més

que l'interès per conèixer el lloc, el que porta aquesta parella a Israel és, per una banda recuperar la salut d'ell, per l'altra compartir una experiència que els ajudi a reconnectar i la voluntat de trobar el miracle que els ajudi a concebre un fill. Malgrat tot aquest bagatge, a mesura que avança l'obra el matrimoni evoluciona ideològicament; Carl, gràcies a l'amistat que estableix amb Fawziyah, la cambrera de l'hotel a qui havia criticat, que li assenyala que els problemes del seu país són molt més importants i urgents que els seus conflictes interns; i Anna, per l'afer que viu amb Tobit, el tercer personatge nord-americà, que li explica històries de la Bíblia i li fa captar una mica de l'essència de Jerusalem. Tobit és molt diferent del altres dos i coneix molt a fons la història i la mitologia del país que visita. Es tracta d'un intel·lectual d'origen catòlic que manifesta una gran sensibilitat envers la cultura del lloc però que, com a exalcohòlic, també sembla que hi busca alguna cosa més, ja sigui distreure's, trobar l'estabilitat personal o omplir el buit que ha deixat en la seva existència la manca d'amor romàntic. Queda clar que també ell, com Anna i Carl, té l'esperança de trobar a Terra Santa alguna cosa que l'ajudi. La imatge dels Estats Units que es deriva d'aquests tres personatges, doncs, és la que genera el matrimoni, que el nord-americà mitjà té una actitud prepotent i arrogant davant d'altres països, que té poca cultura i que desitja trobar les mateixes comoditats i costums de què disposa a casa; però també la que suscita Tobit: que hi ha una minoria instruída i liberal que marca la diferència. Així com passava en l'obra anterior, Clua matisa la imatge negativa del país a través d'un personatge sensible i amb una vessant artística. Es tracta de la idea de l'americà mitjà, vulgar i prepotent, contraposada a la dels intel·lectuals neuròtics que apareixen a les pel·lícules de Woody Allen, un altre estereotip, doncs, però ara positiu.

Una característica que és comuna a tots tres personatges -no només perquè són nord-americans sinó perquè són turistes del primer món- és que tenen problemes i neurosis que els fan capficar i que els costi connectar de debò amb la realitat que els envolta. Aquestes qüestions, però, són molt primes al costat de les que preocupen als personatges pales-

tins, Fawziyah, una noia de 25 anys, i Yasir un nen de 12. Ella és la cambrera de l'hotel on s'estan els americans, un lloc que odia perquè s'erigeix, precisament, damunt de les runes de la casa d'on va ser expulsada la seva família pels israelians. A més, per treballar-hi ha de fer tres hores d'anar i tres de tornar cada dia en autobús perquè té prohibit viure a Jerusalem. Per la seva banda, Yazir és orfe de pare i mare, està necessitat d'afecte i per sobreviure ha de buscar-se la vida robant petites coses i venent refrescos als turistes. Tots dos viuen una situació difícil que contrasta amb la dels nord-americans, que se'ls miren amb indiferència, i això genera un gran rancor en Fawziyah, que es fa evident en una conversa que manté amb Carl:

Ahir hi va haver un atemptat a Jerusalem. Van morir quatre persones. Aquest matí Israel ha llançat un míssil sobre un poble que està a només quinze kilòmetres d'aquí. Han mort deu persones. I vostè vol trucar no sé exactament qui per denunciar que uns marrecs li han espatllat el cotxe (...) Així és com funcionen vostès, és clar./Carl: Nosaltres qui?/Fawziyah: Els americans. Els anglesos. Els francesos. Els d'on sigui. Tots vénen aquí i segueixen comportant-se com si encara fossin a casa seva (2008, 91).

La mort i la violència són molt presents en les seves vides, i això s'acaba de veure a partir de les referències a Kamil, germà gran de Yasir i expromès de Fawziyah, que no surt mai a escena però de qui es parla molt, i que està ficat en grups radicals palestins. Però a més no és per culpa dels nord-americans sinó de tot el món occidental. Quan Fawziyah pregunta a Yasir si voldria anar a viure a un altre país el nen contesta "El Khamil diu que són els altres els que han de marxar del meu./ *Fawziyah no respon*/ El Khamil diu que com que no volen anar-se'n els hem de fer fora i que no pararem fins aconseguir-ho" (2008, 42). D'aquesta manera es veu clara la situació humiliant en la qual viuen i com de difícil és resistir-se a participar-hi amb accions armades, tal com intenta la noia.

El malestar que s'intueix que hi ha al carrer també és un indicatiu que en la nova situació mundial existeix un altre tipus de violència política que no és només la que es pot trobar al front de batalla. El primer exemple es posa de manifest quan es veu a Fawziyah amagant un paquet amb molta cura i cautela dins de l'hotel. Aquesta acció porta de seguida els espectadors/lectors a pensar que es tracta d'un explosiu dedicat a fer volar l'edifici pels aires, cosa

que revela la nova obsessió d'Occident pel terrorisme islàmic. Un altre el trobem quan Yassir, després de saber que Anna i Tobit són de Nova York, diu “Ah, Nova York. Frank Sinatra. World Trade Center. Gran desgràcia” (2008, 72), cosa que indica que una ciutat coneguda pel cinema ara també ho és per haver sofert l'atac més fotogràfic de la història, vist també gairebé com un espectacle. I finalment encara en se'n veu un altre en el següent comentari de Carl: “I què ha passat? Que ha explotat una puta bomba i no ens han deixat passar. Passa això a París? No, no passa. I a Venècia? Tampoc. A Venècia no hi ha gòndoles bomba, però la senyora es va entestar a passar una setmana a Jerusalem” (2008,18), paraules que acaben de confirmar la identificació del terrorisme i les bombes amb el món àrab. D'aquesta manera en adonem que en el rerefons de la història hi ha una situació mundial en la qual l'enemic d'Occident i especialment dels Estats Units és el terrorisme islàmic, els atacs del qual, a diferència dels dels adversaris anteriors, no es limiten a succeir en el front sinó que poden arribar al cor mateix de la societat nord-americana. I així l'obra de Clua ens mostra l'arrogància del turista ianqui, però alhora la inquietud latent quan sent que la seva superioritat comença a ser atacada.

Orgull (Històries del Paradís, 2011)

Aquest conte de Xavi Sarrià – cantant del grup de rock català Obrint Pas – pertany al llibre *Històries del paradís*, del qual s'ha parlat en el capítol anterior a propòsit del conte “Avorriment”. *Orgull* es una obra que vol reflexionar sobre la situació política mundial i resulta interessant perquè posa damunt de la taula estereotips molt populars respecte als Estats Units i la seva participació al conflicte d'Afganistan.

El text és un monòleg en primera persona d'un soldat d'elit americà que es dirigeix a una periodista que l'entrevista per a la televisió. Comença parlant en general de la vida del combatent per fer propaganda del seu exèrcit i de la seva nació, però acaba explicant l'atac

a un poble afganès on ell i el seu equip van capturar vint-i-set suposats terroristes causant tota mena de danys col·laterals. Tanmateix, Sarrià vol evitar que s'interpreti aquesta acció com la sortida aïllada d'un recluta inestable que ha embogit, i, molt al contrari, vol fer d'aquest personatge una representació del soldat ianqui típic. Per això li fa afirmar que ell i els seus homes són “les Forces especials, el bo i millor de l'exèrcit, l'orgull d'Amèrica” (2005, 116) i deixa clar al lector que està davant d'un bon exemple d'allò que els Estats Units valora en un militar. Com a conseqüència, quan el protagonista declara “No tinc ideologia, obeïsc ordres. Estic al servei del meu país i de seu president, el comandant en cap. No pense més enllà d'això. No ho qüestionaré i recriminaré els que ho facen” (2005, 115) la idea és mostrar que el soldat ideal ianqui (o potser el soldat ideal a seques) és un autòmat sense cervell. Per aconseguir aquest nivell d'automatisme que renti el cap als reclutes Sarrià ens vol fer veure que l'exèrcit crea un sistema de valors fàcil d'assimilar per donar als seus membres una motivació clara que confereixi sentit al seu esforç. Així, el protagonista diu: “Lluitem per la democràcia. I li puc ben assegurar que ho continuarem fent. Estarem el temps que faça falta en aquest país” (2005, 115), i també “Nosaltres estem aquí per a protegir el nostre país, el nostre estil de vida, el nostre Déu” (2005, 115). “Déu, Nació i democràcia” són els tres conceptes que ajuden aquests nois a justificar les atrocitats que cometem, malgrat no tinguin res a veure amb les motivacions reals de la guerra en la qual participen. Però ell no es qüestiona gens la legitimitat o veracitat d'aquests motius perquè la disciplina que els ensenyen no ho permet i, per tant, quan li toca atacar el poble pensa que “No vam tenir més remei” (2005, 116). De fet, el lector té la impressió que aquest home se sent com un instrument sense voluntat que executa allò que se li mana, i per això diu:

Els vam haver d'esclafar. La nostra aviació va atacar de nit i nosaltres de dia. Primer ho vam fer amb llançacoets autoguiats i després amb la cavalleria. Com en els vells temps però ara amb Hammers, Land Rovers i motos de gran cilindrada. Allò sí que era digne de filmar. Va ser tot un espectacle. Vam fer miques aquell poble. Una carnisseria. (2005, 116)

El sentiment d'obligatorietat de la construcció gramatical “vam haver” forma part d'un mecanisme de protecció psicològica, ja que pensar que no tenen elecció i que han de fer una cosa sense discutir-la els fa sentir totalment lliures de responsabilitat. És la crítica característica de l'estructura piramidal de l'exèrcit, que exigeix obediència absoluta, i que recorda moltes pel·lícules de Hollywood. Sense anar més lluny, per exemple, fa pensar en *A few good men* (1992, dirigida per Rob Reiner) el famós film protagonitzat per Tom Cruise, Demi Moore i Jack Nicholson, en el qual es debat precisament si els militars de base són realment responsables del que fan quan se'ls ha ordenat una acció, encara que no sigui legítima. La conclusió a la qual s'arriba és que no, no només perquè el seu entrenament els programa el cervell d'aquesta manera sinó perquè si decidissin fer altrament serien expulsats del cos i la seva actitud seria considerada deshonorable i indigna; per tant, no tenen opció.

Una altra estratègia similar a la d'evitar la responsabilitat personal és mirar el resultat de les seves accions com si fossin un espectacle, ja que això els evita adonar-se que és real.

Paul Virilio explica així aquest fenomen:

V. Bush noticed that young people in their twenties, without suspecting a thing, were becoming involved in veritable military training camps simply through their passion for cars and motorcycles, mechanics and wireless, and if that came, such training could very rapidly be converted into aptitude for building the complex apparatus of war. Cinemas, too, were training camps which bonded people together in the face of death agony, teaching them to master the fear of what they did not know (1989, 40).

No és estrany, doncs, que aquests soldats percebin la guerra com una pel·lícula o fins i tot un joc d'ordinador, i hagin après a no impressionar-se amb aquest tipus d'imatges sinó a apreciar-les com una mena de figuració separada del real.

Aquestes idees que utilitza Sarrià són molt presents en el cinema, la literatura i l'art en general de la segona meitat del segle XX, de manera que s'han convertit en tòpics que ell, de manera esquemàtica, utilitza en aquest monòleg. Per aquest motiu la imatge que genera de Nord-amèrica és claríssima: Un país amb una força armada molt poderosa i ben entrenada que no dubta ni un moment a acatar les ordres del govern, que només mira per perpetuar els seus interessos econòmics. Reflecteix una opinió molt estesa a Europa, ex-

tremament negativa respecte a la política de resposta que es va produir després de l'11S i que va convertir la guerra de l'Afganistan en un conflicte molt impopular. Tot això, però, embolcallat amb referències fílmiques que recorden les pel·lícules nord-americanes que critiquen el seu propi exèrcit i que suggereix que l'origen d'aquesta crítica es troba precisament als EUA.

L'imperi econòmic ianqui

Aquest títol fa referència a la verdadera força dels Estats Units, la seva capacitat de vendre i fer necessaris els seus productes i estil de vida, més que el seu exèrcit i servei d'intel·ligència, que com s'ha vist no sempre han estat gaire efectius. De fet, doncs, la seva omnipotència militar ha estat un mite, molt ben fonamentat, però el que sí que és innegable és l'enorme poder econòmic del qual han fet gala durant dècades i a partir del qual han aconseguit dirigir una bona part dels afers mundials.

Encara que la idea de Nord-amèrica com a força política i econòmica dominant prengué embranzida després de la Segona guerra mundial, s'origina en un concepte previ, el de país representant del capitalisme per excel·lència, que va néixer en part a causa del boom econòmic que va experimentar després de la primera, per una banda, i en el seu intent d'aturar la Revolució Soviètica, per l'altra. A partir d'aquell moment, a ulls del planeta, els Estats Units i l'URSS van passar a representar dos pols oposats de l'escenari polític, i així Nord-amèrica es va confirmar com a màxima enemiga del comunisme i defensora de les lleis del lliure mercat. En els textos catalans veurem que totes dues imatges es combinen constantment perquè la visió de país representant del capitalisme és la que engendra més endavant la d'imperi econòmic i, a més, òbviament, estan relacionades per l'èmfasi en l'obtenció de diners, que és motiu de crítiques freqüents entre els intel·lectuals d'esquerra.

La vedellada de Míster Bigmoney (1975)

Aquest és un relat en clau de ciència-ficció escrit per Pere Verdaguer i Juanola (1929), gran defensor de la cultura catalana a la Catalunya Nord i escriptor de diverses novel·les i contes d'aquest gènere. Sobre la ciència-ficció ha declarat que, malgrat que s'associï amb la fantasia, ell la utilitza per parlar de fets vertaders:

Totes les novel·les que faig són com tu dius: a partir d'una realitat molt autèntica es produeix un desplaçament, a vegades imperceptible, que provoca el canvi de món (...) Jo crec que aquest tipus de literatura és necessari al nostre temps perquè, com que de canvis n'hi ha l'un darrere l'altre, la gent s'ha de preparar per al canvi encara que sigui artificialment, per mitjà de la literatura. (Nadal 1995, 40)

Considera, doncs, que “és la literatura adaptada a la nostra societat tecnològica” (Nadal 1995, 40) i que a causa d'això s'ha “desenvolupat en els països més avançats tecnològicament, als EUA, a Anglaterra, Rússia, al Japó...” (Nadal 1995, 40). Per aquest motiu els Estats Units i la seva influència literària, pel fet de ser un dels principals abanderats de la modernitat, tenen una presència clara en la seva obra en general i en aquest conte.

Tornant a *La vedellada...*, Verdaguer hi explica la història d'un home que, com indica el seu nom – Bigmoney- és un americà immensament ric que té de tot però que s'avorreix molt. Tant és així que decideix comprar uns terrenys a Polònius, planeta recentment descobert per la NASA, per anar-lo a explorar. Allà troba un paradís fabulós amb uns habitants que són uns vedells dotats d'una cua “enorme, gran com la meitat del cos, i amb una pelussera de fils de seda, llargs, rossos com fils d'or” (1995, 129), que els serveix per comunicar-se entre ells i on es concentra tota la seva intel·ligència. Aquests éssers han arribat a una civilització perfecta i harmoniosa, sense guerres ni enveges, on tots viuen feliçment en pau:

(...) L'observació mostrava, nogensmenys, que els vedells dominaven tots els continents de Polònius de qui sap els mil·lenaris ençà. Havien arreglat la fauna i la flora segons llur comoditat, reduint a zero els cicles biològics inútils suprimint a zero la raça de tots els animals que no eren bons per menjar. Sense problemes de governament, de censos, ni d'impostos, tot el que havien deixat de natura treballava per a ells i bé es podien passar el temps remugant a l'ombra llurs teories que després s'explicaven els uns als altres a cops de cua, mètode directe i personal d'ensenyament. Sense televisió ni diaris, cadascú conservava la seva idiosincràtica vedellaritat, i sense cap exageració assegurem que els homes de la terra

tenim instints gregaris i formem ramats molt més fàcilment que aquells bovins polonencs. (1995, 132)

Però Bigmoney, enlloc de voler fer amistat amb aquests éssers fantàstics i prendre'n exemple veu en les seves cues un objecte bell d'entreteniment i una oportunitat de negoci. D'aquesta manera decideix tallar-les als seus propietaris i exportar-les:

A l'amo, el que li agradava encara més que la carn era la cua. Aquella cua formava, en un vas d'aigua, un ram magnífic. Els pèls se'n conservaven vius indefinidament i continuaven llurs composicions plàstiques a la manera de les escultures dinàmiques de filferro de Calder, prova que l'esperit, que bufa on vol, pot tenir existència separada. Quan se la posava sota els peus els pèls li feien unes pessigolles voluptuoses i míster Bigmoney s'hi complaïa hores enteres. Amb poc temps cadascun dels savis i dels servents del milionari tingueren la seva. I al primer viatge que feren a la terra se n'emportaren un parell de dotzenes que vengueren a preu d'or a alguns potentats, sense esbombar-ho, com si es tractés d'opi o marihuana. Immediatament tots els esnobs i milionaris volgueren la seva cua de vedell. (1995, 132-133)

Aquestes extremitats tenen un gran èxit a la Terra, les ven a milions i milions i encara es fa més immensament ric. Tanmateix, sense saber per què, un bon dia una rere l'altra es van tornant un simple grapat de pelatge de burro, no només les pengen dels vedells sinó també les que ja els han tallat, les venudes: però per encara més escarment, al magnat i als seus colons els en surt una, cosa que, a part d'enfonsar el negoci, humilia profundament Bigmoney. Així, aquesta mena de rei Midas que tot negoci que emprèn el cobreix d'or acaba convertit en ase, les accions que havia tret en borsa sobre el planeta cauen dràsticament, els vedells les compren totes, el recuperen i, quan ja tornen a ser amos de si mateixos, comencen a generar de nou cues tan boniques com les d'abans.

La vedellada..., doncs, és una crítica de l'imperialisme occidental que no respecta les cultures autòctones i se centra especialment en l'exemple nord-americà, ja que l'amaneix referint-se a episodis no gens afalagadors de la història d'aquest país. Al·ludeix al conflicte cubà quan explica que una de les propietats de Bigmoney era una "illa deserta del mar de les Antilles" on "rodaven els castristes" (1995,127); també menciona el Vietnam quan explica com, després del primer saqueig, els polonencs "feien desaparèixer llurs cementiris en deu minuts, com el Vietcong els seus vilatges amenaçats" (1995, 135); i finalment es refereix a l'extermini de nadius nord-americans: "Per tot Polònius s'organitzaren unes caceres terribles, molt més acarnissades que les dels scalps a les quals es lliuraven els indis

sioux” (1995, 134). Aquests comentaris dits de passada fan evident que aquesta història de conquesta i esclavització, en principi imaginària, es fa ressò de fets reals, i a més a més indica quins de concrets li han servit d’inspiració.

Per altra banda també critica la cobdícia humana i l’afany capitalista, exagerant-ne totes les circumstàncies i servint-se de l’exemple ianqui, a partir del personatge del magnat, inspirat en els nou rics del petroli però amb les seves característiques dutes a l’extrem. Aquest individu no només posseeix un ranxo a Texas, com seria típic, sinó que el que té simula un *western* de Hollywood; i no únicament posseeix una gruta antiatòmica a Colorado, sinó que la que té és “d’inspiració prehistòrica decorada per un deixeble de Gaudí” (1995, 127). Aquestes hipèrboles situen el lector en el context d’un futur distòpic en el qual la societat és similar a l’actual però amb tot allò que té de negatiu exacerbat. També per aquest motiu no tan sols parla d’una Terra on la natura està en perill, com succeeix en l’actualitat, sinó que presenta un futur on no queda ni un pam de sol sense explotar i on els últims quilòmetres de bosc lliure han estat comprats per un magnat dels xiclets que vol comercialitzar-ne l’olor fresca. Finalment, també assenyala que l’exploració espacial ja no es considera un mitjà d’investigació científica, com se suposa que és avui en dia, sinó que esdevé un instrument d’expansió immobiliària.

En definitiva Verdguer utilitza l’exemple americà com a instrument per exemplificar determinats comportaments de la raça humana i criticar-los, ja que sembla considerar aquesta nació com el màxim exponent de l’explotació dels pobles i de l’afany d’enriquiment. D’aquesta manera juga amb els tòpics d’esquerres de l’època i els potencia amb un registre satíric.

Whisky amb napalm (1976)

Aquesta novel·la del conegut guionista del tebeo *Capitán Trueno*, Víctor Mora, presenta els Estats Units com a principal aliat econòmic i polític de la dictadura existent en una illa del Carib inventada, que s'anomena Felícia. Aquest element imaginari, afegit a la trama d'intriga política, situa el text dins del gènere de la ficció política, lluny del realisme social amb el qual s'acostuma a identificar a l'autor a causa de la seva trilogia *Els plàtans de Barcelona* (1972), *París flashback* (1978) i *El tramvia blau* (1985). Sigui el gènere que sigui, però, Mora considera que tota la seva producció “está fuertemente influenciada por el siglo XIX francés y por los americanos de la generación de Dos Passos” (Valls 1978, 25), cosa que es pot detectar en el realisme i versemblança de *Whisky amb napalm*. Però aquesta tècnica no és solament una tria d'estil sinó que connecta amb la seva posició ètica de produir una literatura “de servei”. Per això afirma Rendé que l'escriptor:

(...) ha volgut que el conjunt de la seva obra constituís un testimoni crític i fidel de l'època que a ell mateix li ha tocat de viure i fins i tot de protagonitzar en la part que li'n pertoca com a ciutadà que sap que té els peus sobre les llambordes i que sap que el pa que es menja l'han fet uns homes que s'han llevat a les dues de la matinada. A qualsevol dels seus llibres, s'hi nota la fascinació que el compromís humà ha exercit sobre la força i la claredat de la seva creació. Un escriptor realista? Doncs sí, un escriptor realista, però sobretot un escriptor vivissecador de la realitat en el màxim possible de caires, és a dir que hi ha percaçat un verisme objectivador i n'ha bandejat el pamflet. (1993, 4)

En el cas de *Whisky amb napalm* aquesta voluntat de compromís es mostra, encara que el seu context sigui fictici, en el fet que proporciona: “una imatge certa dels ambients, dels tics, de les preocupacions, de les pors que han omplert els nostres anys recents.” (Benet i Jornet, 1977, 127). I això és així perquè reflecteix una situació veritable: un món encara sota els efectes de la guerra freda en el qual els conflictes del Vietnam i de Cuba són molt presents i també l'amenaça de les noves armes d'aquell moment, com la bomba atòmica o el napalm.

La novel·la tracta sobre una república llatinoamericana governada despòticament pel dictador militar General Ribaldo, àlies “El Salvador”, que rep ajut de Nord-amèrica a canvi de mantenir el comunisme a ratlla i de poder comprar i explotar tota la seva producció de remolatxa, un producte molt apreciat. Concretament, però, l'argument gira al voltant d'una operació d'alt secret, anomenada “Whisky amb napalm”, que dirigeix Ribaldo mateix, per acabar amb la resistència de certs grups al seu govern. Es tracta de la guerrilla capitanejada

per Risco, un líder misteriós i fonedís, i dels dissidents del règim que es troben entre les classes dirigents, organitzats per Carícia, una noia jove, bonica i rica.

En aquesta dictadura imaginària els Estats Units són un enorme poder a l'ombra sempre present sota la forma de personatges secundaris nord-americans que recorden el pes que el país té a l'illa. N'és un exemple l'esposa de ministre d'afers estrangers de Felícia, que Mora descriu així:

La senyora López, nord-americana sanota i una mica barroera, amb un bust increïble, feia un *apple pie*, un pastí de poma a l'estil granja de Minnesota, que duia de bòlit tot el cos diplomàtic. Inclòs l'ambaixador de Flàtvia, l'únic país socialista acreditat a l'illa (...) A més a més de fer tan bé *l'apple pie*, Jenny Thurmond de López era filla de P-B. Thurmond, un dels accionistes més importants de l'USA Steel Corporation. I aquell senyor tenia repartits pels consells d'administració de les seves diverses empreses tres o quatre senadors. (1977, 25)

Un altre secundari similar és l'ambaixador ianqui a Felícia:

Amb el seu somriure, el seu cos fort i esvelt d'esportista i els cabells tallats estil crew cut, semblava molt més jove del que era. Tots sabien que malgrat l'aire despreocupat i fins i tot inconscient que tenia, i un tarannà propi de la idea que es fan els lliberals ianquis i altres ingenus dels diplomàtics nord-americans, Bill Travers era molt eficient. Entre d'altres coses, treballava amb delit per evitar que a la premsa feliciana s'infiltrés cap fotografia o cap text desfavorable als Estats Units. Per atacar al periodista que donés la mostra més lleu d'antiamericanisme, Travers disposava d'un arsenal on hi havia des de la tournée de conferències pels Estats Units tot pagat i, a més, deu mil dòlars a la simple i pura denúncia a la Seguranal. (1977, 81)

Ambdós són llops amb pell d'ovella, que sedueixen però que tenen un poder que els fa enormement perillosos, cosa que suggereix que la forma d'actuar dels Estats Units és la de mantenir una bona imatge davant del món però actuant de sota mà per conservar el poder .

D'aquesta manera l'autor introdueix el tema de com Nord-amèrica té cura de no perdre la bona imatge però permet que d'altres facin feina bruta en benefici seu. En tenim un exemple en el passatge en què un militar felicià es queixa de les ordres que se li han donat d'atacar civils; el seu cap li replica: "Teniu, Suárez... Per què us penseu que no deixa que hi hagi cap ianqui, al campament? Perquè hauria d'haver-hi un comandant. I quin comandant ianqui suportaria aquesta manera de treballar?" (1978, 19). I això també es veu quan el ministre d'afers estrangers de Felícia llegeix un pla per acabar amb la Guerra del Vietnam,

pensat per Ribaldo, a un magnat de Texas amic íntim del president dels EUA, i aquest li respon:

La veritat, Oli (això que els ianquis li diguessin Oli feia estremir imperceptiblement les parpelles del diplomàtic!), la veritat Oli és que jo personalment, l'aprovo, aquest pla. I el meu amic no deixaria d'aprovar-lo, també. Molt confidencialment us diré que, fa dos anys, el Pentàgon ja en va segregat un de molt semblant... Encara que potser més moderat... Però no podem Oli, no podem. Penseu que nosaltres no som com vosaltres, que teniu la sort a Felícia, de no haver de donar comptes a ningú. Tenim les mans lligades, Oli! Les mans lligades! (1977, 101)

I així, quan el ministre fa l'informe de la resposta del magnat, Ribaldo s'exclama:

I té raó! És el drama dels Estats Units! No comprenc com la gent del Pentàgon no pren les coses en mà d'una vegada. Els Estats Units estan arribant a un punt on la defensa dels seus interessos... i la dels nostres, ai las! Ja no els permet mantenir la farsa de règim democràtic... El que necessiten és un bon directori militar, els Estats Units! (1977, 101)

A més d'aquesta crítica als EUA el llibre “és tenyit d'una amarguesa fosca, que denuncia els sentiments de l'autor respecte al context polític que existia a l'Estat espanyol quan escrivia, i que traspassa els límits amables habituals en els millors productes de consum” (Benet Jornet 1977, 126). Mora ataca directament la dictadura franquista, cosa evident en els discursos d'El Salvador, burles manifesta de la retòrica del règim i la seva lògica perversa:

Ara El Salvador deia, una vegada més a la seva vida, que en tota la societat ben estructurada han de conviure el capital i el treball, però perquè aquesta convivència sigui possible i no vagi en detriment del treballador (com passa a les societats burgeses, gangrenades pel liberalisme econòmic i polític on l'obrer, lligat a la gleva manufacturera, com deia Carlyle, només té obligacions i ni tan sols gaudeix del dret que tenien els serfs a la protecció del seu senyor, aquestes societats on és molt lògic que l'obrer recorri al dret de vaga, per exemple, per defensar-se...), perquè aquesta convivència sigui possible i l'obrer no en surti perjudicat, cal un grup d'homes que arbitrin els conflictes. Un grup d'homes que estiguin per damunt de tota sospita d'interessos bastards, de tot sospita de fer politikeig amb fins personals. Un grup d'homes que sàpiga exigir del treballador que treballi, però també del patró que pagui com s'escau; perquè ha de comprendre, aquest patró, que en explotar el treballador perjudica la pàtria. ‘Qui són aquests homes incorruptibles? Són el destacament d'abnegats amb uniforme que, com diu Spengler, salva sempre els homes en els moments greus de la seva història!’. (1978, 47)

Però l'autor no es limita solament a mostrar la dinàmica d'aquest tipus de govern sinó que es vol assegurar que deixa ben clara la seva opinió fent sortir a la novel·la el seu alter ego per donar veu a la seva visió política. Es tracta del personatge Constant C. “de 42 anys, nat a Barcelona (Espanya), de professió guionista de còmics” (1978,164), que “va participar en

un congrés organitzat pels roigs de l'illa sobre els problemes del món contemporani i va pronunciar un parlament" (1978,164), a partir del qual explícita les idees de l'autor:

De cara a una perspectiva que no vacil·laré a dir que pot ser apocalíptica, em sembla que, com a primera providència, cal posar l'accent al màxim sobre la necessitat, arreu del món, de reclamar aquesta autèntica democràcia. Mentre no es pugui acabar amb les formes tradicionals de l'autoritat –cosa que cal reconèixer que potser pertany a un nivell de consciència col·lectiva i de prosperitat econòmica més elevat que l'assolit fins ara per la humanitat-, s'ha de trobar mecanismes que permetin, per part de les masses, el màxim control efectiu possible de les minories dirigents. Als llocs on aquest control sigui obstaculitzat i els qui vulguin exercir-lo siguin perseguits amb la violència pròpia dels grups feixistes o feixitzants (o de governs amb tendències majoritàries però funcionant, inconseqüentment, amb encarcaments dogmàtics, és a dir de forma antidualèctica i contrarevolucionària) caldrà que les masses passin, com ja passen molts arreu del món, a l'ofensiva, per tal d'establir poders democràtics que comptin amb les dades de la nova situació. (1978, 170)

Per tant, la seva reivindicació d'una verdadera democràcia s'oposa a la falsa democràcia que considera que existeix als Estats Units, alhora que condemna la dictadura que existia a l'Espanya de l'època. No s'ha d'oblidar, però, que en última instància la dictadura felicianiana està finançada i promoguda pels EUA i aleshores la imatge que proposa Mora de Nord-amèrica és la de país hipòcrita que, gràcies al seu poder econòmic, pot aprofitar-se que d'altres governs s'encarregaran de la part més bruta de la guerra; i també els acusa de no dir la veritat sinó de fer una pantomima per mantenir els seus ciutadans distrets. I així, encara que tingui fama de ser el país de les llibertats, els equipara pràcticament a un règim dictatorial, en la mesura que són dictadura dels interessos del capital, i no gaire millor que Felícia o Espanya mateix.

El Canvi. Des de l'Eixample (1998)

Aquest volum de Miquel Bauçà (1940-2004) no recorre a escenaris de ficció per parlar de l'imperialisme econòmic nord-americà, com hem vist que ho feien els anteriors, i tampoc, a diferència dels altres, no presenta la colonització ianqui com un fet negatiu. Molt al contrari, vol fer evident la seva admiració per aquest país del qual ja des de la dedicatòria en diu: "A la meua ànima i a Amèrica –espill fefaent d'aquesta- úniques mestres". Així, *El Can-*

vi (premi Serra d'Or), és l'única obra d'aquest capítol que adopta una perspectiva entusiasta davant la idea d'un possible domini planetari estatunidenc.

Provenint de Bauçà, però, aquest punt de vista sobta menys del que ho faria en un altre autor perquè des dels seus inicis literaris sempre va jugar a desconcertar el seu públic. Perquè aquest poeta i narrador mallorquí establert a Barcelona ja va sorprendre amb el seu primer poemari *Una bella història* (1962), que va guanyar el premi Joan Salvat-Papasseit, cosa que el convertí en un autor de culte i li va assegurar uns lectors fidels a les seves creacions següents, tant de novel·la com de poesia. I és que, si bé aquest guardó pretenia promoure el realisme històric, el llibre en denunciava els pressupòsits. Tot i que Bauçà partia d'una visió del món marxista en la qual la burgesia i l'Església manipulen els obrers, acabava reflectint una visió de l'existència de l'home en societat tan pessimista que no podia entrar dins del moviment:

És això últim que plasmava Bauçà, i ho feia presentant-ho com quelcom insuportable, alienador, fastigós. La vida tal com l'entem no val la pena de ser viscuda: els contactes amb els altres homes condicionats per la falsedat de la impostura social ('Amics'), l'individu mai pot ser tal perquè viu constantment alienat pels condicionants que li imposen els altres ('Ricard era un noi') i, en definitiva, tot el que puguem fer (moviments, pensaments etc.) no és res més que quelcom mecànic, tediós, que només serveix per omplir el temps d'avorriment que ens separa de la mort. (Marrugat 2007, 20)

Per aquest motiu, com continua explicant Jordi Marrugat, Joaquim Molas va veure en *Un bella història* una llibre perillós, ja que creia que la revolta de l'escriptor no podia ser "el resultat d'una malaltia moral" sinó el "d'un programa d'acció". I, efectivament, l'obra no ofereix les solucions constructives que qualsevol programa polític malda per oferir. Contràriament:

(...) el poeta mallorquí encarna fins les últimes conseqüències la idea que la societat contemporània és quelcom absolutament desintegrat en què cadascú es mou per una lògica que xoca amb la del veí i, per això, aposta no per una lluita col·lectiva, sinó per llegar visions del món alternatives als seus lectors. Això és el que ell pot aportar com a escriptor: noves mirades individuals a l'entorn, noves lògiques de coneixement, que enriqueiran els individus i els faran sortir del propi clos ampliant la perspectiva. (Marrugat 2007, 21)

I precisament *El Canvi* transmet aquesta mirada única i terrible en forma de diccionari, a partir de les entrades del qual vehicula pensaments, poemes i aforismes. Aquesta organ-

ització dels materials el relaciona amb el fragmentarisme del pensament postmodern i també, a causa del sabor dietarístic que desprèn, amb la literatura del jo de la tradició catalana: “la quotidianitat categoritzada de Josep Pla, el verí dialèctic desemascarador i reflexiu de Joan Fuster, el risc experimental prop dels límits de l’escriptura de J. V. Foix.” (Antich 1999, 11). Però a més, les glosses tenen una qualitat provocadora que sembla destinada a “remoure, impunement i sense manies, els solcs de l’hortet de la literatura catalana, tan adosat, tan polit i tan avorrit” (Alzamora 1998, 75).

Aquests materials aparentment tan dispars s’acaben estructurant al voltant d’El Canvi, una teoria que crea Bauçà per explicar el món d’avui, de la qual diu: “El canvi no és cap sistema ni cap recepta és: El Canvi. Per tant, no és una cosa que es pugui preveure com serà, cap a on tirarà” (1998, 74). El lector, però, pot deduir en què consisteix a partir dels efectes que es descriuen al llarg del llibre, com ara que el temps ha quedat congelat: “Hem esdevingut immortals i atemporals perquè la ignorància era el que creava la noció de temps (...). L’esplín d’avui és atabalat però intranscendent. Aquesta manca de transcendència porta estabilitat perquè no produeix revolucions ni explosions en el sentit clàssic” (Bauçà 1998, 73-74). Per tant, segons Bauçà, la gent en l’actualitat, a diferència d’abans, viu en un etern present que consisteix a no reflexionar sobre el passat o el futur, on no hi ha guerres ni daltabaixos ni tampoc el pensament i les ideologies que els produeixen. I en part a conseqüència d’això, tot i que també hi intervenen d’altres elements, la raça humana s’ha convertit en una cosa nova: “Per a mi, el gran canvi s’ha produït i ha estat descobrir la sobirana fredor dels humans, talment els protozous eucariòtics. Si hi posem atenció, veurem que tots els llibres i documents de l’antigor deien tot el contrari: que en un humà tot era foc, fuga i passió” (Bauçà 1998, 77). Els homes, per tant, ja no són com eren, éssers dolents i bons, racionals i passionals, sinó que han esdevingut una altra cosa molt més àtona que no és capaç de l’alegria humana però tampoc de les seves penes. Bauçà també creu que uns importants actors d’El Canvi són la tecnologia i els mitjans de comunicació com la televisió i l’internet, grans benefactors de la humanitat perquè faciliten que les persones no s’hagin de moure de

casa i pugin evitar el contacte amb els altres estalviant la violència i brutícia que creu que se'n deriva (1998, 74-75). Finalment, un altre indicador del nou estat de coses és que, a diferència de l'antigor en què es motivava el desenvolupament de la intel·ligència, en l'actualitat la gent intenta estalviar-la per tal de guanyar en lleugeresa i capacitat de no preocupar-se pel destí fatal de la humanitat (la mort i la desaparició), tot i que té el petit inconvenient d'una generalitzada pèrdua de refinament mental (1998, 72-73).

La consideració del conjunt de les característiques d'aquesta nova societat, doncs, suggereix la idea d'un món molt semblant al de "la fi de la història" d'Alexandre Kojève (*An Introduction to Hegel* 1947), en el qual hi ha pau i prosperitat però els individus gairebé no es relacionen entre si i la seva ocupació principals és matar el temps per no pensar en la inutilitat de la vida. És, en definitiva, un lloc on hi ha menys dolor però en el qual s'ha perdut la grandesa humana. De manera que el lector no pot considerar aquest Canvi sinó com una distòpia; malgrat tot, però, Bauçà afirma: "Estic satisfet dels canvis que s'han produït: sembla que tot s'hagi realitzat només per satisfer-me; en tot cas, no n'hi ha ni un que no el trobi beneficiós i plaent segons els meus gustos i exigències" (1998, 77). Sense immutar-se ni flaquejar un instant, ell defensa la nova realitat com la millor de les evolucions que podria haver sofert la raça humana i per això el lector dubta constantment al llarg de tot el volum sobre si realment creu en els beneficis del que explica o si, en realitat, està fent un exercici cínic de nihilisme. En qualsevol cas, tot i que pretén escriure sobre la realitat que l'envolta - encara que sigui des del seu punt de vista peculiar-, en moltes ocasions i sense avisar acaba creant una fantasia futurista que fa pensar que, finalment, potser no tot ho escriu seriosament. Jordi Marrugat apunta que aquest llibre és una reacció a un món en crisi, i a la crisi de les ideologies després del desencís dels anys vuitanta:

Bauçà evita de totes totes l'ús del terme societat. Parla del "Carrer Marsala", de veïnat, de "tribu", de "comunes", de raça..., perquè no troba un principi organitzador de la vida col·lectiva, ans el contrari, la troba desmembrada, compartint poc més que l'alienació, l'espai del carrer i una llengua que difícilment permet la comunicació entre els individus. (2007, 25)

De fet, com explica Munar i Ribot, Bauçà considera que tots els mals de l'home provenen de l'organització en grup, que és el que fa tornar malvats els individus:

(...) deixa clar manta vegades —tal com ho fa Rousseau, tot i ser un «parisenc»— que la vida en societat i l'organització política tenen poc a veure, o no gens, amb el fet de ser o no humans: «[...] // No existeix una comuna, // no com un ramat de llops, // "natural" com les formigues. // [...]» (Bauçà 2002, 150). Bauçà va més enllà i està convençut que l'estat *de naturalesa* no és una abstracció filosòfica, com podrien pensar els contractualistes. *L'estat de naturalesa* existí i queda demostrat en els somnis, que són la manifestació d'un passat ontològicament lliure. (Bauçà, 2002, 12). (59, 2010)

Així, l'únic motiu pel qual les persones van juntes és que el seu cos és força inútil, no tenen urpes per atacar, ni pelatges espessos que les aïllin del fred, ni poden volar. És únicament per tal de sobreviure que es necessiten les unes a les altres:

Si als paràgrafs anteriors hem dit que els humans havien hagut de suplir les mancances del seu cos natural creant un cos social, ara hem d'afegir a aquesta tesi que, davant la impossibilitat d'adaptar-se amb facilitat a l'entorn, l'humà, a conseqüència de la vida comunal, decidí adaptar l'entorn a les seves necessitats, i no a l'inrevés, com fan la resta d'animals. En aquesta inversió de les bases de la selecció natural trobam l'origen de la tecnologia. Els enginyers, habilitats i eines que recorren la història humana, des dels bifacials del paleolític a la manipulació genètica d'avui, han estat la manera d'adaptar-nos a les exigències naturals per garantir la supervivència de l'espècie. (Munar i Ribot 62, 2010)

El poeta considera que gràcies als avenços tècnics els humans podran transcendir les limitacions del seu cos i alliberar-se de la càrrega de la vida en comú: “La tecnologia esdevé, així, l'instrument redemptor de la humanitat. Un cop superada la necessitat de sers animals socials, els homes entraran definitivament en un món de llibertat. És el que Bauçà anomena «El Canvi» o, en el poema següent, el «Tecnocosmos»” (Munar i Ribot 64, 2010). És precisament perquè valora tant la tecnologia que Bauçà admira els Estats Units, ja que considera que en són els abanderats i per això tenen un paper tan important en el Canvi.

A més, dins del marc d'aquesta suposada nova era, els Estats Units apareixen com a país que ha conquerit tot el món. És per l'omnipresència de la cultura nord-americana que considera que els EUA són molt més propers a Catalunya que no cap estat europeu; per això afirma: “París és més *dépaysant* que NY: des de l'Eixample, París queda molt més enfora que NY, molt més enfora” (1998, 135) i també diu que “actualment, podem distingir en-

tre tot el món que parasita sobre Amèrica i Amèrica que parasita sobre tot el món” (1998, 173). És a dir, considera que aquest procés de colonització cultural i econòmica ja s’ha produït i per això pensa que “tothom té dret a ser americà, encara que no resideixi a Oklahoma” (1998,173). Seguint aquest raonament, en una carta a Mr. Ted Turner, director de la CNN, arriba a explicitar que “ja que el món és americà moral i materialment, tots els humans haurien de tenir el dret a votar els candidats de la presidència” (1998, 538). D’aquesta manera, com que els catalans –com la resta del planeta- són ianquis, un dels temes fonamentals del llibre és Catalunya i la seva relació amb Nord-amèrica::

Aquí hom parla molt d’Amèrica, de Catalunya i de mi. Cal avisar que Amèrica no és Amèrica, Catalunya no és Catalunya, i jo no sóc jo. Dic això perquè cal prestar atenció a una il·lusió molt humana consistent a creure conèixer una cosa o bé pels productes d’aquesta cosa o bé pel caràcter d’aquesta cosa. Són els dos camins segurs per a no entendre res. Cal per tant evitar cap individu de la cosa que hom vol conèixer. Aquest és el coneixement vulgar i inútil. (1998, 54)

Aquest avís vol donar la clau al lector perquè no es prengui les seves afirmacions massa literalment i per advertir que, de fet, no li interessa el país real sinó, com s’anirà veient, el que representa i simbolitza dins del seu pensament. Per aquesta raó no vol visitar-lo de cap manera i diu: “Jo mai no hi aniré. Seria com profanar el més sagrat. Si hagués de tornar a fugir perseguit pels nostres enemics, m’instal·laria al Sàhara, ja sé el lloc” (1998, 29). I és que creu que el coneixement de l’anècdota, és a dir, de la cosa i de l’individu concrets, pot distorsionar el coneixement profund i abstracte que es pot obtenir des de l’observació a distància.

Per tant, el fet que Nord-amèrica hagi conquerit tot el món no és una cosa que consideri negativa, a causa de la gran admiració que sent per aquest país. Les raons d’aquesta parcialitat, però, són en un principi sorprenents: “Allò que ens atreu realment d’Amèrica no és pas el poder: és la netedat que traspuen els objectes que inventen, executen i usen: des d’un gratacel a una cort de vaques. Dit altrament: el missatge és la netedat” (1998, 29). Està utilitzant l’adjectiu “netedat” com a oposat a “brutor”, que dins del seu pensament vol dir “cosa innecessària”, “supèrflua” o “inútil”, i també com a sinònim del seu concepte de mal.

La “brutor” també es troba per exemple en la tragèdia de la condició de l'ésser humà, de ser essencialment estult però alhora prou intel·ligent com per adonar-se de l'absurd de la vida, i també en la violència que es deriva del contacte entre persones ja que considera que només porta a una extrema infelicitat. Contràriament, la idea de “netedat” fa referència a les coses que funcionen, a allò que és necessari i útil, a la distància entre individus perquè genera pau, i a l'activitat generada per una necessitat verdadera. De manera que els americans són “nets” en la mesura que són bons inventors de coses que Bauçà considera extremament útils. L'exemple més clar de creació ianqui que aprecia és, sens dubte, la cadena de televisió CNN, ja que li permet tenir coneixement del món a distància sense exposar-se a “l'estultícia del veïnat” i sense haver de rebre i/o exercir la violència que implica la relació amb els altres. També se sent molt agraït als EUA pel regal que van suposar per a ell l'Internet i la tecnologia, perquè aconseguen una major asèpsia alhora de fer les coses que considera fonamentals per a la seva tranquil·litat espiritual: “És evident que ha estat la tecnologia qui ha aconseguit pràcticament l'eradicació efectiva de la maldat. I això no s'hagués produït si els americans no haguessin democratitzat i desdivinitzat la tecnologia” (1998, 143):

Els Estats Units són els fundadors de la tecnologia moderna pensada per fer canviar els homes, no per facilitar-los l'existència, sinó per manipular-los, repastar-los, deshumanitzar-los. Amèrica, en definitiva, és, per Bauçà, el desenvolupament tecnològic en grau màxim I, per tant, la porta d'entrada al cel, a la llibertat, al silenci... Allò que hom deia/ 'just naixem, que comencem/ a morir-nos' serà una dada/ palpitant. Això farà/ acostar-nos més encara/ al model americà,/ a sacralitzar la Tècnica,/ que ens ha de redimir/ de l'infern de l'estultícia (Bauçà, 2005, 11). (Munar i Ribot 2010, 65)

Per tots aquests motius considera que “el valor d'Amèrica no rau en el seu poder o desenvolupament: està en el fet que és un fet metafísic de tal magnitud que és per fina força observable” (1998, 29). Un altre motiu pel qual creu que aquesta nació és abanderada de la lluita contra la perversitat és per l'activitat constant a què es dediquen els seus habitants, que els porta a l'oblit de l'absurd de l'univers, que és “la manera més efectiva de lluitar con-

tra el mal” (1998, 129). Però més enllà de tot això, sent fascinació per aquest país perquè dins del seu sistema de pensament té la categoria de símbol:

La meravella dels americans és que poden provar, provar i tornar a provar. Ho saben i n'estan orgullosos. Ara: abans de tenir el capital suficient, els americans ja tenien la mentalitat, l'instint de gosar canviar. Això és el que és metafísic. La riquesa per si sola no explica el fet. Els nostres enemics foren molt i molt rics un dia i no van canviar res. No és que en fessin un mal ús: És que no sabien que tenint el que tenien podien fer provatures. No ho sabien, ve-t'ho aquí. (1998, 461-462)

En principi aquest nivell tan alt d'activitat, les provatures constants, li de semblen poc espirituals:

L'espiritualitat és també no passar a l'execució de res que no sigui estrictament necessari, a no 'actualitzar' sinó l'imprescindible i, si és possible, no fer res. Aquesta 'experiència' l'han viscut molts i molts dels nostres ancestres. La praxi occeix allò imaginat. La població té la capacitat d'endurar per fina força l'acció i només l'acció. (1998, 228)

Bauçà considera que si bé els humans necessitem l'acció per abaltir-nos i oblidar el Mal, per altra banda el moviment continu és poc espiritual i per tant també ho haurien de ser els Estats Units. Tanmateix: “quan l'acció pren una determinada magnitud esdevé espiritual. Amèrica en conjunt és el cas. Amèrica no és això o allò. D'aquí la meva passió americana. Per això, com he dit, no seria capaç d'anar-hi. És menys perillós llegir Thomas Mann, per exemple” (1998, 228). La capacitat de producció, moviment, canvi i provatura dels americans és tan enorme que es converteix en categoria i deixa de ser el “delejar” ridícul i sense sentit del qual és víctima el seu veïnat, per convertir-se en quelcom profund i beneficiós per a tothom.

Però aquesta idea dels EUA que s'ha estat comentant només s'acaba de dibuixar i pren tot el seu sentit en contraposició al que ell anomena la tribu catalana. Això és així perquè nord-americans i catalans representen pols oposats d'una mateixa cosa. La imatge que elabora sobre Catalunya gira entorn de la manca d'un estat propi, tal com es fa evident en el comentari següent:

Com sap tothom els catalans rebutgem el concepte d'Estat, talment com hom rebutja el pare. No tant perquè els que ens tenen emmanillats en tenen un, d'Estat i a través d'això es pensen que ens sotmeten, com per un rebuig profund, que jo relaciono amb l'instint d'estalvi.

Això no té res de lleig. Cada tribu té els seus objectius nacionals: els parisencs per exemple tenen el de ser escriptors, cosa que no preocupa el més mínim als anglesos,

que tenen altres objectius: guanyar els campionats internacionals de cricket o de futbol és molt més nacional per a ells. Els catalans, jo diria que tenim l'objectiu —ocult, no dit evidentment— de no voler tenir un Estat propi. Planerament: no ens agrada la idea. (1998, 69)

Però tot i que aquestes paraules indiquin que vol mostrar-se tolerant davant d'aquesta característica catalana, l'actitud dels seus conciutadans l'irrita fortament perquè creu que és necessari tenir una institució que protegeixi la seva llengua d'escriptor:

(...) tenir una pàtria —amb la seva forma visible d'un estat— és obligatori per tal que no defugim sistemàticament les responsabilitats profundes de la nostra tribu i defendre'ns de nosaltres mateixos de viure perennement en un estat d'objecta murriosa. Si no, la tribalitat es manifesta en forma d'una vaga sentimentalitat lletja i obscena, que és la cosa que cal suprimir. Un Estat produeix corrupció i altres inconveniències, però són pitjor les que produeix el fet de no tenir-ne.

Un apàtrida és bell; quatre-cents mil concentrats, cohabitant, una beneïda fastigosa. Una tribu ha de tenir una pàtria, si més no per gomboldar els poetes i poetesses que apareixen en el seu si, concretament per respectar-los llur llenguatge i perquè coneixen millor les normes de llur tribalitat (trivialitat)... Que sigui precisament el contrari és només una expressió del Mal. (1998, 83)

Així, la manca d'estat i la desprotecció a què l'aboca prova la naturalesa malvada de l'univers i de l'absurd que el domina. Amb aquesta afirmació manifesta que ni tan sols ell pot evitar implicar-se mínimament en la societat; de manera que, si bé escriu “per ampliar la mirada de l'individu lector”, també ho fa “per col·laborar en la construcció d'una pàtria” (Marrugat 2007, 25). Aquesta situació li fa odiar Espanya i França perquè considera que són les culpables actives de la situació, deixant a part l'aquiescència passiva dels catalans. Per aquest motiu es refereix als habitants de la resta de l'Estat com “els que ens tenen emmanillats” o com “els nostres enemics” i als habitants de França com “els parisencs” per recalcar-ne el caràcter centralista. Un exemple d'aquest menyspreu el trobem a partir de l'entrada de diccionari dedicada als francesos:

No són odiosos tret de dos detalls: 1. perquè ens van furar Perpinyà. 2. perquè els nostres enemics, fins avui, han cregut i cregut servilment tot el que els han dit de fer i pensar. Entre d'altres ordres que van rebre, cal assenyalar la de convertir-nos en ‘província’. Així érem doblement província seva: directa i, a través dels nostres enemics per procuració. I convertir-se en província és molt pitjor que baixar de categoria al futbol. És l'abominació. (1998, 408)

Queda clar, doncs, que Bauçà desitja la independència de Catalunya; ara bé, està convençut que és impossible perquè “no fer res és realment un altre aspecte, igualment cabdal, de la cultura catalana” (1998, 60), malgrat que li pesi. Per tant, el fet de no voler un estat forma

part del caràcter nacional autòcton, cosa vinculada a la característica catalana per excel·lència de buscar l'estalvi. No es tracta, però, d'un estalvi avar sinó d'un de metafísic que reflecteix la voluntat del poble de ser tan espiritual com es pugui a partir de la immobilitat, el no-fer i el no-posseir:

Els catalans no som míseres. Som estalviadors metafísics o metafísicament estalviadors, que és molt diferent de ser garrepes. El fet que ho siguem també en la quotidianitat visible no vol dir res: és mera aparença de l'instint pregon, és com obeir un manament. (1998, 85).

Així, si els catalans queden definits com a epítom de la inacció i de l'estalvi, els americans són tot el contrari, la producció, la provatura constant i el moviment. Ambdós pobles, però, comparteixen qualitats com l'espiritualitat, la "metafísicitat" i la netedat. Els catalans són nets i espirituals perquè saben que fer realitat una cosa mata la perfecció de la idea que se'n tenia i per tant trien no fer res; els americans en són perquè, contràriament, eleven l'acció a categoria abstracta a base d'intentar una vegada i una altra inventar la millor i més eficient manera de fer les coses. Ambdues opcions són lícites tot i que oposades, però l'americana "Ens agradi o no ens agradi, és la sortida més plausible, globalment. Ara: Amèrica no es pot reproduir com un guisat amb una recepta. Malgrat pensem tenir una explicació de les causes del fenomen, és incomprendible." (1998, 506). Per tant, dins del seu ideari, Catalunya i Amèrica representen dues maneres molt diferents, però igualment respectables, d'enfrontar-se a l'absurditat de l'existència; la catalana és la inacció absoluta i l'americana és l'acció absoluta. I encara que veu que la yanqui resulta molt més productiva i beneficiosa, també avisa que no és copiable pels altres pobles perquè per això caldria tenir el seu caràcter nacional.

En definitiva, des del context de la teoria del Canvi, la imatge que ens dona Bauçà dels Estats Units és la d'una potència que ha conquerit tot el món aportant regals a la humanitat, com la netedat i la comoditat de la tecnologia. És un país que representa la capacitat de dignificar l'acció i de millorar la humanitat (potser canviant-ne els cossos mortals per màquines), servint de contrast a la inactivitat que caracteritza el habitants de Catalunya. Tot

i així, és clar que no ens hauríem de prendre aquestes afirmacions al peu de la lletra ja que, com escriu Bauçà en aquest llibre “cal avisar que Amèrica no és Amèrica, Catalunya, no és Catalunya, i jo no sóc jo” (1998, 54). S’ha de tenir en compte, doncs, que malgrat que sembli estar parlant del món que l’envolta aquesta obra és una construcció literària, que com a tal està manipulada i és fictícia, i per tant la imatge dels Estats Units que vehicula no pretén ser real o realista sinó que serveix a les idees que vol comunicar. Potser per aquest motiu, perquè els Estats Units per ell són una idea i no un país real, escriu aquesta frase: “Sempre he estat a Nova York. Sempre hi sóc, no puc tornar-ne”. (1998, 481)

Conclusions

És gairebé un axioma dir que la literatura catalana ha rebut un fort impacte de la cultura nord-americana i que el continua rebent. Des d'aquesta premissa he volgut realitzar un esforç de valoració i descripció d'aquesta influència en l'àmbit concret de la literatura i des de l'enfocament imagològic. Però no he intentat establir què deu a autors, obres o gèneres específics, atès que la imatge dels americans pot estar mediatitzada per gran varietat de vies artístiques i extraartístiques (la publicitat, la televisió, els mitjans de comunicació, etc.) i per artistes que no són americans, sinó inferir quines particularitats té la seva elaboració en el nostre territori en concret i en les lletres catalanes. El referent europeu, és clar, s'ha volgut tenir en compte en tota la investigació i per això el primer capítol estableix els conceptes clau en la percepció d'Amèrica que s'han repetit al llarg de la història del pensament occidental, i les introduccions als apartats posteriors situen cada un dels àmbits temàtics en aquest marc més ampli. A més la perspectiva imagològica també reforça la voluntat europeista, ja que és un enfocament molt habitual i sòlidament establert més enllà dels Pirineus, encara que no s'hagi utilitzat gaire en l'àmbit nacional.

Un dels objectius principals d'aquesta metodologia és fixar uns àmbits temàtics comprensibles i per això he hagut de prescindir de contextualitzar cada text i cada autor de manera minuciosa, així com d'oferir-ne una visió completa; així he afavorit, en canvi, la representació clara de la idea dels Estats Units a través de les obres catalanes i els diferents moments històrics. Una altra conseqüència d'aquesta voluntat de nitidesa és que, a mesura que es va descabdellant l'anàlisi cal anar fer contínuament un exercici de recapitulació. Per aquest motiu les conclusions que se'n poden extreure ja s'han anat exposant en les argumentacions de cada capítol. Així doncs, per no repetir-me excessivament no tornaré a fer un resum d'allò que ja s'ha explicat sinó que recolliré les idees que travessen la tesi i que superen els camps conceptuals que estableix la inevitable rigidesa de la disposició en capítols.

Una d'aquestes nocions transversals és que la imatge de Nord-amèrica ha canviat al llarg de les generacions i dels moments en què cada autor n'ha parlat. Així, per alguns dels que van ser infants en la primera postguerra la cultura popular nord-americana va ser una via per escapar de la realitat del anys del franquisme més dur. Però textos de finals dels seixanta i primers setanta ens fan adonar del ressentiment envers aquest país, pel fet que els aliats no rescatessin l'Estat espanyol de la dictadura, a causa de les polítiques pactistes i conciliadores dels EUA amb el règim i també per la imatge de Nord-amèrica lligada al poder militar que, els perdedors de la guerra i els pacifistes del moment, miraven amb pre-vençió. Els autors d'aquestes obres, a causa de les seves idees polítiques, també condemnen els Estats Units perquè representen la injustícia capitalista; però la situació evoluciona i a la meitat de la dècada Biel Mesquida a *Nina* i Monzó a *L'udol del griso al caire de les clavegueres* comencen a mostrar el declivi d'aquesta ideologia de base marxista i la desil·lusió respecte a l'alternativa que suposava a l'estil de vida nord-americà. Aquest desencant desemboca en una visió de la societat freda i americanitzada, que és al mateix temps l'indret de realització professional en un moment en què l'art també ha esdevingut mercaderia (per això l'arribista no emigra a París, sinó a Nova York) tal com ho reflecteix la novel·la *Benzina* del mateix Monzó a principis dels vuitanta. Una visió que té eco a inicis dels noranta en obres com *Després de la pluja* de Sergi Belbel o *Indian Summer* de Rodolf Sirera. És en aquestes dècades dels vuitanta i noranta que els autors abandonen els plantejaments històrics i polítics per tractar temes d'altra índole, com els experiments formals *Paisatges de Hopper* i *Louise* de Jordi Coca, la ciència ficció de Bellvé Tolrà, o els viatges existencials de Sirera, Joana Escobedo i Jaume Vallcorba. En canvi a finals dels noranta ressurgeixen aquesta mena de plantejaments, tot i que des d'una òptica molt més internacional, i trobem, per exemple, *El Canvi* de Miquel Bauçà, que aporta la visió d'un futur americanitzat i de final de la història, que mostra els efectes d'un món globalitzat. Aquesta impressió queda confirmada pels escrits posteriors a l'11S, ja en el segle XXI, com les dues obres de Guillem Clua (*Marburg* i *La pell en flames*), el poemari *Absalom* d'Hilari de Cara, els contes *Orgull* i *Avorriment* de Xavi Sarrià i

l'obra *ArtBusht* de Paco Zarzoso, que, a més a més, denunciïen els punts dèbils i les clivelles en el poder dels Estats Units, que van fer evidents els atemptats contra les torres bessones i les reaccions posteriors. Però en aquesta última època també trobem obres sense referències polítiques, fruit d'uns temps més descreguts respecte a determinades utopies col·lectives, crònicament desencisades, en les quals hi ha una tendència generalitzada a centrar-se en qüestions de caràcter personal. Dins d'aquesta categoria entren *Dormir amb Winona Ryder* i *Els jugadors de Whist*, que, per altra banda, presenten una Nord-amèrica molt propera gràcies a "la xarxa" però que, alhora, precisament per la interposició d'internet apareix com a menys real i com un lloc on resulta més fàcil perdre's en l'obsessió dels autors pels seus personatges. Aquesta perspectiva generacional ens permet adonar-nos del canvi de visió a través de les dècades, des d'una Nord-amèrica clàssicament glamurosa i amb molt poder després de la Segona guerra mundial, a una nació en ple segle XXI que malgrat la seva força està sota l'amenaça del terrorisme islàmic, i amb un espai físic que comença a perdre rellevància per la difuminació de les fronteres que suposa internet.

Una altra de les qüestions que s'ha repetit més és que en parlar de l'Altre sempre hi ha latent una idea de la pròpia identitat. Així doncs, en cada obra s'entreu una percepció determinada de Catalunya, d'Espanya o d'Europa, que s'ha intentat subratllar però que, en ser implícita, no és fàcil de fer evident. En moltíssimes ocasions els Estats Units signifiquen una via per fugir d'una realitat catalana opressiva i escarransida, com ja s'ha mencionat anteriorment i com és el cas de totes les obres que es tracten en el segon capítol (però no solament), com si referir-se a les icones nord-americanes, brillants i atractives, servís per fugir d'allò que envolta l'autor o bé per ridiculitzar la societat d'origen. Així, la selva hollywoodenca de *Tartan dels micos* de Moix fa burla la moral reprimida de la societat catalana de l'època, *l'ensanche*, i se'n riu dels seus costums petit burgesos, mentre que *l'Udol del griso...* de Monzó mostra una joventut catalana "insatisfeta" (estat d'ànim que també és un calc ianqui) que, encara que condemna allò que representen els Estats Units també enveja el seu nivell de vida i el grau de llibertat individual que suposa per als seus habitants.

També és clar que hi ha diferències entre el que cada autor considera el seu lloc d'origen. Així, per exemple, *Bogart & Bogart* parteix del referent de Xàtiva i critica la corrupció, mentre que la contraposició dels afores luxosos de Nova York dels qual parla Isabel-Clara Simó és la petita ciutat d'Alcoi, vista com un lloc humil i casolà, o Espanya en general, que es perfila com un país molt més pobre que els EUA. Per altra banda, en el cas d'obres com *Els jugadors de Whist* de Vicent Pagès i *Dormir amb Winona Ryder* d'Edgar Cantero no es pot dir que l'entorn dels protagonistes sigui criticat; la Figueres de Pagès és elegíaca i la Barcelona de Cantero és un indret per on Winona es mou amb comoditat i ple de personatges interessants: tanmateix els EUA representen una fugida de la quotidianitat que és molt benvinguda. Des d'un altre punt de vista *La jungla sentimental* (1975), *Nina* (1977) *Després de la pluja* (1993), *El pont de Brooklyn* (1995), *Absalom* (2006) i *Indian Summer* (1987) mostren “La Ciutat” americana com una realitat molt més estimulante que la pròpia i on passen més coses, encara que siguin dolentes; i en contrast amb l'urbs ianqui la capital catalana s'intueix menys cosmopolita i menys fascinant. En una línia similar però de manera més general, a *Postals*, *Amic e amat*, *New York*, *Nabokov & bicicletes* i a *Viatge a Califòrnia* el EUA són el lloc on esperen els problemes que els personatges han deixat enrere en el seu dia a dia habitual, per tant si els EUA esdevenen l'aventura i el desconegut, el lloc d'origen representa el que és familiar, a vegades amable, d'altres problemàtic o més avorrit. A l'altre costat del panorama hi ha les obres de l'últim capítol, en les quals semblaria que Catalunya és amenaçada pel poder ianqui i per tant es pot deduir que és un indret millor però alhora més feble. I per últim també es repeteix una qüestió que s'evidencia especialment bé en l'obra teatral *Salamandra* i en el poemari *Nova York*, i és que viatjar a aquest país proporciona una visió distanciada de Catalunya i els seus problemes que fa que aquesta nació es vegi més petita i insignificant. En el cas Blai Bonet això reforça la seva creença en el cosmopolitisme i la necessitat de superar el nacionalisme, i en el de Benet i Jornet reforça l'amor per aquesta petita nació “en vies d'extinció”.

Per altra banda, cal destacar també que aquest estudi acaba per dibuixar dos eixos al voltant dels quals s'ha construït la imatge d'Amèrica. Un d'ells és el temporal, que comprèn el temps històric -guerres, conflictes econòmics i decisions polítiques- i el temps mític -les ficcions cinematogràfiques, televisives, pictòriques, literàries...- i l'altre és el geogràfic, que es refereix a La Ciutat però també als paisatges i les regions d'aquest país que, en certa manera, s'ha definit per la conquesta de territoris. D'entrada semblaria que el segon capítol (la reelaboració nostrada dels mites de la cultura popular ianqui) i l'últim (l'agressió política, econòmica i militar) formen l'eix temporal i que el tercer (la ciutat moderna) i el quart (el pintoresquisme de les regions) formen el geogràfic, però tot i que és evident que s'hi relacionen estretament el cert és que aquestes són qüestions de fons que travessen tota l'anàlisi.

Així doncs, el binomi ciutat/camp juga amb el contrast entre el batec de la contemporaneïtat i la novetat excitant que porta l'urbs americana com a centre del món actual i la pau i l'atemporalitat que proporcionen la majestuositat del paisatge nord-americà. En ambdós casos poden sorgir elements de crítica, en el de la metròpolis com a reacció a la falsedat de les relacions personals en el seu ambient despïetat, i en el cas de les regions pel que fa als problemes socials de determinades zones deprimides del país; però la majoria de les vegades la problemàtica estatunidenca exemplifica, de manera exacerbada, coses que preocupen als autors de la societat catalana i sobre les quals volen advertir. Per altra banda aquest eix porta a la utilització, en clau americana, del motiu del viatge. Concretament el del viatge existencial en el qual l'exploració, tant de la ciutat com del paisatge natural, esdevé un pretext perquè el personatge principal es pugui analitzar a si mateix o es pugui posar a prova. En aquest context el decorat americà adquireix una connotació sentimental, pintoresca, mítica i sovint esnob i dóna peu al sorgiment d'altres temes com la cerca de la llibertat, del triomf i l'aventura, que són clàssics del pensament europeu a l'hora d'imaginar Amèrica, com s'ha vist en el primer capítol.

L'altre binomi, temps mític/temps històric, contraposa la visió més idealitzada d'aquest país i la més negativa. El seguiment del primer concepte permet veure l'evolució dels

somnis col·lectius que provenen dels EUA al llarg de les dècades (des del glamur al *grounge*) i els canals que els han popularitzat: el cinema, la televisió, el rock, els mestres literaris del misteri com Poe i Lovecraft i les pintures de Hopper, entre d'altres. Però dins del món de somni que representen les ficcions americanes els autors gairebé sempre deixen entreveure el desencís que comporta despertar-ne i la distància abismal que existeix entre la nació imaginada i la real. Per altra banda, les obres que aporten el punt de vista històric permeten exemplificar amb força claredat l'evolució de la percepció de les actuacions polítiques dels Estats Units des de la segona meitat del segle XX fins a la primera dècada del XXI. Malgrat tot, s'ha vist que en aquestes imatges negatives ressonen les objeccions de la part més crítica del poble ianqui al seu propi govern, reflectides en els seus productes culturals. Cal recordar, per exemple, que la crítica més ferotge de Francesc Parcerisas a la guerra del Vietnam estava inspirada en el poema de Ginsberg *Witchita Corpus Sutra*, o que el conte *Orgull* de Xavi Sarrià feia referència a escenes del cinema ianqui més comercial, per mencionar un parell d'exemples de generacions diferents. Aquestes inspiracions denoten una vegada més el gust dels autors catalans per les ficcions nord-americanes encara que sembli que se'n vulguin sostreure. En el fons hi ha la idea que es tracta de la millor de les cultures possibles perquè admet l'autocrítica, mentre que en el cas de la catalana, per exemple, la crítica pot acabar generant l'autoodi, tan sovint combatut. Així, fins i tot les crítiques més severes, en estar inspirades per fonts d'allà, revelen l'admiració per aquesta cultura alhora que el reconeixement per una societat fonamentada en el dret d'opinió. Queda clar, per tant, que l'estira-i-arrotonsa entre admiració i blasme és present en totes les visions d'aquesta nació en la literatura catalana.

Aquest sentiment contradictori i dual és a la base de totes les obres que s'han analitzat, ho mostrin de manera explícita o no. És evident que molt més enllà d'això s'han desgranat una bona quantitat d'imatges diferents (tantes com textos s'han tractat), que expliquen moltes coses sobre la història dels Estats Units, de Catalunya i de les seves cultures respectives. A més els àmbits imagològics que s'han categoritzat (que corresponen als capí-

tols que analitzen el corpus català) dibuixen quatre camps conceptuals clars que ajuden visualitzar les idees principals que governen la literatura catalana en parlar d'aquest país. Ara bé, a l'arrel d'aquesta pluralitat i complexitat hi ha una tensió amor/odi que és comú a cada un dels autors i a cada un dels textos presents en aquestes pàgines. Odi, pel fet que aquest país, des del seu poder, no ha dubtat a utilitzar la coerció política, econòmica i militar per obtenir els seus fins; i amor, o enamorament, perquè aquesta nació ha estat mestra en l'art de la seducció a través dels seus desenvolupats mitjans de comunicació i els seus productes, que tothom vol tenir i copiar. Són dos extrems poderosos que allunyen de la indiferència, esperonen la curiositat, generen fascinació i provoquen ressentiment perquè hom acaba seduït per allò que ideològicament voldria menysprear.

De tota manera, la investigació que obre aquesta tesi no acaba aquí sinó que apunta a d'altres línies d'estudi. La més evident és potser la que porta a indagar en la imatge d'Amèrica anterior als anys seixanta del segle XX que, tot i que n'he insinuat algunes línies en el primer capítol, segurament és un tema de molta més complexitat, que acabaria de completar el mapa presentat en aquestes pàgines. Una altra és l'anàlisi de les obres que parlen dels Estats Units des d'una perspectiva testimonial, periodística o assagística, com els articles de Monzó des de Nova York després de l'11S, el llibre de Roser Caminals *La seducció americana*, els escrits de Pla sobre Amèrica del Nord o el llibre de viatges de Moix Terenci *als USA*, per esmentar-ne només uns quants. He deixat fora aquestes obres perquè no volen situar-se en l'àmbit de la ficció sinó que són un intent de relatar la realitat, cosa que fa que el punt de partida sigui molt diferent. Així, caldria veure si en aquests textos els autors són capaços de desempallegar-se de la influència dels mites per parlar del que veuen, o no; si hi deixen aparèixer prejudicis, i si és així quins i de quina manera. També seria interessant, encara que tindria a veure més amb els estudis de recepció que amb els de la imagologia, analitzar la influència dels gèneres i autors nord-americans en la literatura d'aquí. Però aquesta seria una tasca immensa per la quantitat enorme de d'influències i referències que entren en joc i caldria delimitar força els autors i les obres per fer-la més accessible. Per altra banda,

també es pot mirar l'altra cara de la moneda d'aquesta tesi i intentar determinar quina és la recepció de la imatge de Catalunya als Estats Units a partir de les traduccions i les ressenyes que se n'hagin pogut fer allà. De fet, hi ha més material del que podria semblar d'entrada, no cal dir-ho quan parlem d'èxits de vendes com *La pell freda* de Sánchez Pinyol, o d'autors molt coneguts com Quim Monzó, traduït per Mary Ann Newman, però també n'hi ha en el camp del teatre, amb les traduccions de Marion Peter Holt o la important tasca de difusió d'un llibre com *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona* de Sharon Feldman, a més de la publicitat (dins del públic minoritari de poesia) que pot haver donat una traducció premiada (Robert Fagles Award) com la que va fer Lawrence Venutti del llibre d'Ernest Ferrés *Edward Hopper*. Finalment, també es podria fer un estudi comparatiu entre la imatge dels Estats Units que sorgeix de la literatura catalana i la d'altres literatures europees (se'n podrien triar dues, com la francesa i l'italiana, sobre les quals ja hi hagi diversos estudis per tal de facilitar la feina) per veure en què s'assemblen i en què difereixen i així prendre consciència de fins a quin punt els processos històrics nacionals i les respectives tradicions literàries fan adoptar matisos diversos a una imatge que en principi és força compartida. En definitiva, estudiar la relació entre la literatura catalana i els Estats Units és rellevant perquè els EUA han estat durant molts anys (i en certa manera encara ho són) la major potència del planeta i han creat tots els mites moderns, perquè ens permet veure la nostra posició davant d'aquests mites i ens ajuda a comprendre millor la nostra pròpia cultura i com ens imaginem en el context global.

Corpus

- Arbonès, Jordi. "Tant Se Val Tot ... o no?". *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. 29, 30 i 31 (2001-2002, Desembre-Març): 229.
- Banegas, Montse. *Una dona incòmoda*. Barcelona: Proa, 2008.
- Bauçà, Miquel. *El Canvi: des de l'Eixample*. 83 Vol. Barcelona: Empúries, 1998.
- Baulenas, Lluís-Anton. *El pont de Brooklyn*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- . *Trist com quan la lluna no hi és*. Alzira: Bromera, 1995.
- Belbel, Sergi. *Després de La Pluja*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Bellver Torlà, Carles. *El llibre dels tòpics: contes de Miskatonic i altres*. Valencia: Brosquil, 2002.
- Benet i Jornet. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005.
- Bonet, Blai. *Nova York*. Barcelona: Columna, 1991.
- Cabré, Toni. *Viatge a Califòrnia*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- Cantero, Edgar. *Dormir amb Winona Ryder*. 467 Vol. Barcelona: Proa, 2007. A Tot Vent.
- Capmany, Maria Aurèlia. *El jaqué de la democràcia*. Barcelona: La Magrana, 1987.
- . *Traduït De l'Americà*. Barcelona: Alberti, 1959.
- Clua, Guillem. *Marburg*. Barcelona: Proa, 2010.
- Clua, Guillem. *Gust De Cendra*. Tarragona: Arola, 2008.
- Coca, Jordi. *Louise: Un conte sobre la felicitat*. Barcelona: Destino, 1993.
- . *Paisatges de Hopper*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- Cucarella, Toni. *Bogart & Bogart*. Barcelona: Columna, 1993.
- De Cara, Hilari. *Absalom*. Pollença: El Gall Editor, 2006. Trucs i Baldufes .
- Escobedo, Joana. *Amic, Amat*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

- Farrés Junyent, Ernest. *Edward Hopper: Cinquanta poemes sobre la seva obra pictòrica*. Barcelona: Viena, 2006.
- Gimferrer, Pere. *Dietari Complet*. 2-3 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1995. Obra Catalana Completa.
- Gegori, Àngels. *Nova York, Nabokov i bicicletes*. Alzira: Bromera poesia, 2010.
- Miró, Pau. *Bales i Ombres*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, 2006.
- Moix, Terenci. *El dia que va morir Marilyn*. 7ª ed. 60 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1981. El Balanci.
- . "Mutter Vietnam." *Assassinar amb l'amor i altres contes dels anys seixanta*. El cangur ed. 2 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- . *Tartan dels micos contra l'estreta de l'ensanche*. Barcelona: Edicions 62, 1974.
- Mesquida, Biel. "Nina" dins de *Self Service*. Barcelona: Iniciativas editoriales, 1977. Ucronia .
- Monzó, Quim. *L'udol de griso al caire de les clavegueres*. Barcelona: Edicions 62: 1976. El Balanci.
- . *Benzina*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1983.
- Mora, Víctor. *Whisky amb napalm*. 22 Vol. Barcelona: Laia, 1976. Les Eines .
- Pagès, Vicenç. *Els Jugadors de Whist*. 353 Vol. Barcelona: Empúries, 2009.
- Parcerisas, Francesc. "La balada de John Smith". *Triomf del present: Obra poètica 1965-1983*. 24 Vol. Barcelona: Columna, 1991.
- . "Al poble del Vietnam, Wichita Corpus Sutra, Ho podeu llegir, Napalm i Cançó de recuperar les terres". *Triomf del present: Obra poètica 1965-1983*. 24 Vol. Barcelona: Columna, 1991.

- . *Anarem a veure. Triomf del present: Obra poètica 1965-1983*. 24 Vol. Barcelona: Columna, 1991.
- Roig, Montserrat. "Before the Civil War". *Els Marges*. 2 (1974, Setembre): 81.
- Riera, Carme. *Amb ulls americans: Segons l'experiència barcelonina de George Mac Gregor*. 513 Vol. Barcelona: Proa, 2009. A tot vent.
- Sarrià, Xavi. "Avorriment" *Històries del paradís*. Alzira: Bromera, 2008.
- . "Orgull". *Històries del paradís*. Alzira: Bromera, 2008.
- Simó, Isabel-Clara. *Alcoi-Nova York*. Barcelona: Edicions 62, 1991. El Cangur .
- Sirera, Rodolf. *Indian Summer*. Alzira: Bromera, 1989. Bromera.
- Teixidor, Jordi. *Dispara, Flanagan*. 2a ed. 33 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1983. El Galliner.
- . *La Jungla Sentimental*. 2a ed. 29 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1982. El Galliner.
- Verdaguer, Pere. "La Vedellada de Mister Bigmoney." *Futurs Imperfectes: Antologia De Contes De Ciència- Ficcio*. Editat per Munné-Jordà. Barcelona: Edicions 62, 1997. 127.
- Zarzoso, Paco. *Arbusbt = [Arbusbto]*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, 2006.
- Vallcorba Plana, Jaume. *Postals*. Barcelona: Edicions 62, 1981.

Bibliografia

- Abrams, Sam. "Edward Hopper. Cinquanta poemes sobre la seva obra pictòrica." *Avui*: 15. 12/10/2006. ---. "Hilari De Cara torna amb un llibre de l'any." *El Mundo (ed Catalunya) Tendències*: 4. 30/06/2006.
- Alfonso, Eduardo. *La Atlántida y América*. Madrid: Cultura Clásica y Moderna, 1957.
- Aliaga, Xavier. "Jo no he escrit pensant en el públic d'obrint pas". *País, Quadern*: 3. 04/12/2008.
- Aliaga-Buchenau, Ana-Isabel. "Frederick Gerstäcker Writes, 'Let's Go to America': German Immigration and Colonial Fantasies in the Nineteenth Century" *Postscript XXII* (2005): 43.
- Allen, J. M. *Atlantis: The Andes Solution. The Discovery of South America as the Legendary Continent of Atlantis*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- Alonso i Català, Manel. *En el Mar de Les Antilles*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1998.
- Alonso, Manel. "Oliva, Barcelona, New York." *Els papers de can perla*. 8/10/2010. Recuperat 4/10/2011 de <http://manelalonso.blogspot.com.es/search?q=Oliva,+Barcelona,+New+York>.
- Alonso, Vicent. "Vint-i-Dos Contes." *El País (València), Quadern*: 3. 01/12/2008.
- Alpera, Lluís. "Dossier: homenatge a Isabel-Clara Simó." *L'Aiguadolç*. 25 (1999): 8.
- Alzamora, Sebastià. "Tria personal. Miquel Bauçà. El Canvi." *Serra d'Or*. 467 (1998): 75.
- Alzamora, Sebastià. "Els Morts Agraïts." *Avui*: 21. 08/09/2007.
- Andrés Estellés, Vicent. *Oratori del nostre temps*. València: Eliseu Climent, 1978.
- Andrew Lee, E. "Gothic Domesticity in Eugene O'Neill's *Desire Under the Elms*." *Eugene O'Neill Review* 33.1 (2012): 71.
- Antich, Xavier. "L'Alquímia Dels Mots." *Caràcters*. 7 (1999): 11.

- Aritzeta, Margarida. "Jume Fuster. El compromís amb la literatura." *Serra d'or portantveu del "Chor Montserratí*. 461 (1998): 14.
- Armengol, Joaquim. "Marburg o la fi del món." *El Punt*: 31. 29/05/2010.
- Arranz Márquez, Luis. "Introducción." *Diario de a Bordo*. Madrid: Historia 16, 1991. 7.
- Austin, Mary. "Regionalism in American Fiction." *The English Journal* 21 (1932): 97.
- Bacon, Francis. "The New Atlantis". *Three Early Modern Utopias*. Ed. Susan Bruce. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Badiou, Maryse. "Lluís Anton Baulenas dramaturg, o el personatge a la recerca de la seva Persona." *Pausa*. 9/10 (1991): 62.
- Ballbona, Anna. "Aprendre i desaprendre." *Avui*, sec. Cultura: 15. 17/02/2011.
- Ballester, Josep. *Tatuatge*. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- Barba, David. "The Next (Catalan) Generation." *La Vanguardia, Culturas*: 25. 08/03/2006.
- . "Pau Miró: el teatro como juego." *La Vanguardia, Culturas*, sec. En directo: 24. 25/01/2006 2006.
- Barella, Julia. "Prólogo." *Poemas 1962-1969*. Pere Gimferrer. Madrid: Visor, 2000.
- Barrena, Begoña. "Global y disperso." *El País*, sec. Cultura: 49. 01/6/2010.
- . "Pólvora mullada." *El Periódico*, sec. Teatre. En Cartell: 22. 3, 4, 5/02/2006.
- . "Sin desperdicio." *El País*, sec. Espectáculos: 41. 04/02/2006.
- Barranco, Justo. "El TNC indaga en los miedos actuales con el virus 'Marburg'." *La Vanguardia*, sec. Cultura: 35. 18/05/2010.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- Batlle, Carles. "Més sobre el drama relatiu (I i II)". *Serra d'Or*. 489 (2000): 54.
- Batlle, Carles. "Gust De Cendres." *Pausa*. 27 (2007): 159.

- . "Pròleg." *Després de la pluja* de Sergi Belbel. Barcelona: Edicions 62, 2001.
- . "La 'reconquesta del real' en la dramaturgia catalana contemporània." *Pausa*. 33 (2011): 27.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Bernard Grasset, 1986.
- Beller, M., and Cristina Naupert. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, 2003. Bibliotheca Philologica.
- Beller, M. "Perception, Image, Imagology." *Imagology*. Eds. Hugo Dyserink i M. Beller. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.
- . "Imagologia". *Dizionario degli studi culturali*. Studi culturali. Recuperat 10/10/2015 de <http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/imagologia.html>.
- Bellver Torlà, Carles. "Presentació de l'autor". *La vista cansada*. Carles Bellver Torlà. 2010. Recuperat 5/10/2015 de www.carlesbellver.com.
- Benach, Joan-Anton. "Daramtúrgia de las neurosis urbanas." *La Vanguardia*: 36. 230/10/1993.
- . "El gran viage de Àlex Casanovas." *La Vanguardia*: 54. 08/07/2007.
- . "Los incordiantes fantasmas de Daniel/Sirera." *La Vanguardia*: 50. 17/01/1991.
- . "Una irremediable tristeza." *La Vanguardia*: 59. 16/04/2000.
- . "Viajes a Marburg." *La Vanguardia*: 41. 21/05/2010.
- . "Un western muy familiar." *La Vanguardia*, sec. Cultura: 37. 28/01/2006.
- . "Un espejo intermitente." *La Vanguardia*, sec. Culturas: 50. 15/10/2005---. "Viajes a Marburg." *La Vanguardia*, sec. Cultura: 41. 21/05/2010 2010.
- Benet i Jornet. "Montserrat Roig, una ruta decisiva." *Serra d'Or* 2011. 619-620 (2011): 38/550.
- . "Pròleg." *Viatge a Califòrnia* de Toni Cabré. Barcelona: Edicions 62, 1998.

- . "Wiskey amb Napalm; Víctor Mora." *Els Marges*. 10 (1977): 126.
- Benjamin, Walter. *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. trad: José Francisco Ivars. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Berkeley, George, i Alexander Campbell Fraser. *The Works of George Berkeley. Including His Posthumous Works*. Oxford: Clarendon press, 1871.
- Bombí-Vilaseca, Francesc. "Sempre escric històries de supervivents." *Anni Cultura* 14/04/2005: 2.
- Bonada, Lluís. "Una novel·la de cine negre." *El Temps* 14/02/1994: 85.
- . "Rescat d'un llibre únic, el de Coca sobre Hopper." *El Temps* 27/01/2009 2009: 86.
- Bonilla, Juan. *El tiempo es un sueño pop*. Barcelona: RBA Libros, 2012.
- Bordes, Jordi. "Guillem Clua reflexiona sobre la por a la malaltia, al TNC." *El Punt*: 30. 18/05/2010.
- Bosch, Aurora, and Maria Fernanda Rincón. "Dreams in a Dictatorship: Hollywood and Franco's Spain, 1939-1956." *Here, There, and Everywhere: The Foreign Politics of American Popular Culture*. Eds. Wagnleitner, Reinhold; May, Elain Tayler ed. Hanover, NH: University Press of New England, 2000. 356.
- Bou, Enric. "Francesc Parcerisas." *Història de la Literatura catalana. Part moderna*. Ed. Joaquim Molas. Ariel S.A., 1988. 382.
- . "La literatura actual." *Història de la Literatura catalana*. Ed. Joaquim Molas. Barcelona: Ariel, 1988. 355.
- . "Mirada i Compromís. La poesia de Francesc Parcerisas." *L'escriptor del mes*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 1994.
- . "Pere Gimferrer una poètica en acció." *Àlbum Pere Gimferrer*. Brown University. Recuperat 5/10/2015 de <https://sites.google.com/a/unive.it/albumgimferrer/home>.

- Branchadell, Albert. "¿Qué pensaría un norteamericano de nosotros?" *La Vanguardia, Culturas*: 14. 16/09/2009.
- Brecht, Bertolt. *Jungle of Cities: And Other Plays*. New York: Grove Press: Distributed by Random House, 1966.
- Brecht, Bertolt. *Teatre complet*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998. Clàssics.
- . *A la jungla de les ciutats*. Trad. Joan Fontcuberta i Gel. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998.
- Broch, Àlex, Segura, Isabel, Solà, A. *Cuba en la literatura catalana*. Barcelona: Insòlit, 2002.
- Broch, Àlex i Lluïsa Julià. "Jordi Coca: una trajectòria oberta." Barcelona: Abadia de Montserrat, 2011.
- Broch, Àlex. "L'Altra cara del dau." *Avui*, sec. Cultura: 20. 14/01/1981.
- . *Forma i idea en la literatura contemporània: estudis crítics sobre autors catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- . "El límit de la felicitat." *Avui*, sec. Cultura: 27. 20/03/1994.
- . *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- . "Louise. Un conte sobre la felicitat. Jordi Coca." *Catalan Writing* Setembre.12 (1994): 63.
- Brossa, Joan. *Antologia de poemes de revolta: (1943-1978)*. 53 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1979.
Els llibres de l'escorpi. Poesia.
- Cabrera, Carles. "Jordi Coca, sense rucs a la llengua." *Lluc* Abril-Juny. 868 (2009): 15.
- Calafat, Francesc. "Identitat i viatge: un mateix anhel." *El País*, València ed., sec. Cultura. Quadern: 3. 17/02/2011.
- Camacho Grau, Joan J. "Lovecraft!" *Avui Cultura*: IX. 15/05/2003.
- Caminals, Roser. *La seducció americana*. 53 Vol. Barcelona: Edicions 62, 2009.

- Capdevila, Carles. *Nova York a La Catalana*. Barcelona: La Campana, 1996.
- Capellà, Llorenç. *Jack Pistoles*. 72 Vol. Barcelona: Laia, 1981. Les Eines .
- Carbó, Ferran, i Vicent Simbor Roig. *Literatura Actual Al País Valencià 1973-1992*. València etc.: Institut Universitari de Filologia Valenciana etc., 1993.
- Carbó, Joaquim. "Jordi Arbonès i Montull a la universitat." *Barcelona Review*. num 37, juliol - agost 2003. Recuperat 5/10/2015 de http://www.barcelonareview.com/37/c_jc.htm.
- . "Una narració de Joan Arbonès, l'única potser?" *Assaig de Teatre*. 29 (desembre 2001-març 2002): 229.
- Casacuberta, Margarida i Marina Gustà. *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- Casanovas, Jordi. *Una història catalana*. 94 Vol. Tarragona: Arola, 2011. Textos a part. Teatre Contemporani.
- Castellanos, Jordi. *Salamandra de Josep M. Benet i Jornet*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 2005.
- Castellet, J. M. *Nueve Novísimos*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- . "Pròleg." *La caiguda de l'Imperi Sodomita i altres històries herètiques* de Terenci Moix. Barcelona: Aymà, S.A. Editora, 1976. 7.
- Castillo, David. "Entrevista a Jordi Coca." *Avui*, sec. Cultura: 9. 13/04/1995.
- . "Miralls de la consciència." *El Temps* 11/09/1995: 61.
- . "Versos de Nova York." *Avui Cultura*: III. 17/09/1991 1991.
- Ceaser, James W. *Reconstructing America: The Symbol of America in Modern Thought*. New Heaven: Yale University Press, 1997.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Romans*. Paris: Gallimard, 1974.

- Certau, Michel de. "Marches Dans La Ville." *L'Invention Du Quotidien*. Ed. Luce Girard. Bus-sière a Sain-Armand (Cher): Gallimard, 1990. 139.
- Charlon, Anne. "Un pont entre les consciències. Les ficcions d'Isabel-Clara Simó." *L'Aiguadolç*.25 (1999): 19.
- Chew III, William L. "Introduction." *Images of America through the European Looking-Glass*. Ed. William L. Chew III. Brussels: Vub University Press, 1977. 11.
- Choza, Jacinto, Marta C. Betancur, and Gustavo Muñoz. *La idea de América en los pensadores occidentales*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009. ...
- Clapés, Antoni. "Record d'un traductor." *Avui*, sec. Diàleg: 18. 09/06/2003.
- Clarke, Graham. "A 'Sublime and Atrocious' Spectacle: New York and the Iconography of Manhattan Island." *The American City: Literary and Culture Perspectives*. Ed. Graham Clarke. London: Vision, 1988. 223.
- Close, Glen S. "The *Novela Negra* in a Transatlantic Literary Economy." *Revista Iberoamericana*. 21 (2006): 115.
- Coca, Jordi. "Introducció." *Quatre variacions sobre la mort de Maurice Maeterlink*. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de barcelona, 1984. 5. Biblioteca Teatral.
- . "Una nota per a Miquel Bauçà." *Reduccions*. 32 (1986): 76.
- Colom, Cristòfor. *Los Cuatro Viajes Del Almirante i Su Testamento*. Editat per Ignacio B. Anzoátegui, 3^a ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1958.
- . *Cartas de relación de la conquista de América, textos originales de las cartas de Colón*. Editat per Julio Le Riverend. Mexic: Editorial Nueva España, 1945.
- Colomines, Joan. "Francesc Parcerisas. Vint poemes civils." *Serra d'Or* XV. 160 (Gener 1969): 49.
- Conforti, Joseph A. *Imagining New England*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

- Conron, John. *The American Landscape*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Corbella, Ferran J. "La trista lluna de Marilyn." *Avui Cultura*: VI. 10/04/1997.
- Cornford, Francis Macdonald, and Plató. *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970.
- Cort, A. 'Indian Summer', de Rodolf Sirera: l'amor, la solitud, la comunicació i la generositat. *Avui Cultura*; 6. 2/06/1990.
- Culbert, David. "American Television Coverage of the Vietnam War: The Loan Execution Footage, the TET Offensive (1968) and the Contextualisation of Visual Images." *War and the Media :Reportage and Propaganda: 1900-2003*. Eds. Mark Connely and David Welch. London; New York: I.B. Taurus, 2005. 120.
- Cutillas, Abel. *La mort de Miquel Bauçà*. Juneda: Fonoll, 2009.
- Dasca, Maria. "Una 'erosió sentimental'. Els jugadors de whist." *Revista de Catalunya*. 270 (2011): 105.
- . *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Dean, John. "Deliberate Differences: Using Cross- Cultural Studies to Understand the European-American Relationship." *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*. Editat per Rob Kroes, Doeko Bosscher F.J., i Robert W. Rydell. VU University Press ed. Amsterdam: , 1993. 219.
- DeRosa, Aaron. "Analyzing Literature After 9/11." *Modern Fiction Studies* 57.3 (2011): 607.
- Derrida, Jacques. *Apories: Mourir, s'Attendre aux "limites de la vérité"*. Paris: Galilée, 1996.
- Desmond, William. *Desire, Dialectic and Otherness*. New Heaven and London: Yale University Press, 1987.
- Dierikx, Marc. "The Enchantment of the Looking Glass: The Spread of the Televised American Image and the Rise of Dutch Tourism to the United States, 1945-1980." *Im-*

- ages of America through the European Looking-Glass*. Editat per William L. Chew III. Brussels: Vub University Press, 1997. 167.
- Doria, Sergi. "Crítica de teatro 'La pell en flames': Fuegos fatuos." *ABC Cataluña*. 01/07/2005 2005.
- Duhamel, Georges. *Scènes de la vie future*. Paris: Mercvre de France, 1930.
- Durand, Gilbert. *L'Imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.
- Duvall, John N., i Robert P. Marzec. "Narrating 9/11." *Modern Fiction Studies* 57.3 (2011): 381
- Egea, Octavi. *Nova York era la seva ciutat*. Barcelona: Pòrtic, 1998.
- Eisner, Cornelia. "La recepció de l'obra *Després de la pluja* de Sergi Belbel a Alemanya." *Zeitschrift für Katalanistik*.23 (2010): 217.
- Elliott, John Huxtable. *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America, 1492-1830*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Ellis, Richard. *Imagining Atlantis*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.
- Espinosa, Albert. "Emocions mesurades." *El Periódico*: 61. 06/06/2010.
- Espriu, Salvador. *Obres Completes: anys d'aprenentatge*. Poesia I Vol. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- Esteve Guillé, Anna. "El *Dietari* de Gimferrer: Los límites de la escritura." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 20 (2013): 140.
- Esteve i Borràs, Josep Manuel. "Gimferrer fotograma a fotograma." *L'Aiguadolç*.12-13 (1990): 129.
- Eyles, Allen. *The Western :[Filmography]*. South Brunswick: A. S. Barnes, 1975.
- Farrés, Ernest. "John Ashbery: Volver La Vista Atrás." *Revisiones*. 4 (2008): 155.

- . "Las Tinieblas (Sic) de la naturaleza humana " *Mètode. Edición en espanyol* Otoño.67 (2010): 126.
- Faulí, Josep. "Terenci o la provocació." *L'Avui*: 38. 06/04/2003.
- Feldman, Sharon. "Sobre les influències, la tradició i altres ansietats: alguns dilemes de l'escena catalana contemporània." *Documenta teatral*. 4 (2011): 5.
- . *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona*. Lewisburg (Pennsylvania): Bucknell University Press, 2009.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Fernàndez, Josep-Anton. "De les elegies de bierville a Les exxcursionistes calentes." Editat per Margalida Pons Jaume, 2009.
- . "Carn de cànon: postmodrinitat i masoquisme a *Món mascle* de Terenci Moix." *El Gai Saber: Introducció als Estudis Gais i Lèsbics*. Editat per Josep-Anton Fernàndez. Barcelona: Llibres de l'índex, 2000. 329.
- . "Una boda, un funeral y un castillo maldito." *El Mundo (ed Catalunya) Tendències* 10/09/2009: 3.
- Fernández, Imma. "Biòpsia a un món malalt." *El Periódico*: 65. 18/05/2010.
- Ferro, Lorena. "Buffalo Bill visita Barcelona." *La Vanguardia*.17/12/2010: 20.
- Firchow, Peter. "America 3: United States." *Imagology*. Editat per Manfred Beller i Joep Leer-son. Amsterdam - New York: Editions Rodolpi, 2007. 90.
- Fluixà, Josep Antoni. "El conte i la narrativa curta al país valencià. Panorama breu de la situació actual (1973-2003)". *Aiguadolç: Revista de literatura*. 30 (2004): 71.
- Foguet, Francesc. "Una icona incandescent. "La pell en flames". " *Assaig de Teatre*. 47 (2005): 271.

- . "La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica. Jornada LIT-CAT d'Intergrups de recerca (1a: 2012: Barcelona, Catalunya)." *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Editat per Montserrat Bcardí, Enric Gallén, i Francesc Foguet. 8 Vol. Barcelona: Barcelona societat catalana de llengua i literatura, filial de L'Institut d'estudis catalans: Universitat Autònoma, 2013. 121. Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura .
- . "De turisme a terra santa." *El País*, sec. Quadern: 5. 16/10/2008.
- Fondevila, Santiago. "Entrevista a Sergi Belbel." *La Vanguardia*: 48. 17/11/1993.
- . "Un tiroteo real inspira el *western* teatral 'Bales i Ombres'." *La Vanguardia*, sec. Cultura: 46. 26/01/2006.
- Fondevila, Santiago. "Benet i Jornet expone angustia ante la extinción en *La salamandra*." *La Vanguardia*, sec. Cultura: 42. 07/10/2005.
- . "Un tiroteo inspira el western teatral de Pau Miró." *La Vanguardia*: 46. 26/01/2006 2006.
- Fontcuberta, Joan. "Pedrolo i la Cua de palla." *Quaderns. Revista de traducció*.14 (2007): 49.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des ciencias humaines*. Paris: Gallimard, 2014.
- . *The Order of Things*. London: Routledge, 2005. Routledge Classics.
- Fowler, Roger. *Modern Critical Terms*. 2a ed. London i New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns :Cowboys and Europeans from Karl may to Sergio Leone*. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981. .. Cinema and Society .
- Frémon, Armand. "Le paysage, l'artiste et le géographe. Representations et réalités." *Présence de la Littérature*. Editora Hélène Waysbord. Centre national de documentation pédagogique (CNDP) . Recuperat 5/10/2015 de <http://www.cndp.fr/presence-litterature/dossiers-thematiques/litterature-et-paysage/le-paysage.html>.

- French, Peter A. *Cowboy Metaphysics: Ethics and Death in Westerns*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 1997.
- Fuster, Jaume. "Manuel de Pedrolo i la novel·la policíaca en llengua catalana" *Taula de canvi*. 16 (1979): 20.
- . *Tarda, Sessió Contínua, 3.45: Novel·la*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Galceran, Jordi, and Rodolf Sirera. *Palabras Encadenadas*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Galceran, Jordi. "Rodolf Sirera. Indian Summer. Teatre." *Revista de Catalunya*. 39 (1990): 138.
- Gallén, Enric. "Toni Cabré davant l'horitzó." dins de *Històries d'Amor; Overbooking*. València: Edicions 3i4, 1996.
- . *Aproximació al Teatre De Rodolf Sirera*. Alzira: Bromera, 1999.
- . "Notícia de la recepció del teatre de Rodolf Sirera." *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*. Editor GallénEnric, et al. Alzira: Edicions Bromera, 1999. 65. La Tarumba Teatre.
- Galves, Jordi. "Torres heridas por aviones." *La Vanguardia, Culturas*: 13. 31/05/2006.
- García Lorca, Federico. *Poeta En Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1987.
- George, David J. *Sergi Belbel and Catalan Theatre: Text, Performance and Identity*. 287 Vol. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Tamesis, 2010. Colección Támesis. Serie A, Monografías .
- Gerstäcker, Friedrich, and David Black. *The Wanderings and Fortunes of some German Emigrants*. New York: D. Appleton, 1848.
- Gillies, John. "'the Open Worlde!': The Exotic in Shakespeare." *New Casebooks: The Tempest*. Ed. R. S. White. New York: St. Martin's Press, 1999.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

---. *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor, 2000. ..

Ginart, Belén. "Benet i Jornet aborda la fragilitat de la cultura catalana." *El País*, sec. Espectáculos: 46. 07/10/2005.

---. "El teatre lliure estrena 'Bales i ombres', un *western* contemporáneo". *El País*, sec. Espectáculos: 42. 20/01/2006.

Giovannini, Maria Alessandra. "La novel·la policíaca en la reescriptura de Maria Aurèlia Capmany." *Maria Aurèlia Capmany: L'afirmació en la paraula*. Editat per Montserrat Palau i Raül-David Martínez Gili. Valls: Cossetània Edicions, 2002. 57.

Giró, Carme. "De les pintures de Hopper a la transició democràtica." *Avui*, sec. Cultura i Espectacles: 33, B1. 23/01/1995.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke. Gedichte und Epen*. Editat per Erich Trunz. II Vol. München: Deutscher Taschenbuch, 1982.

Graells, Guillem-Jordi i Oriol Pi de Cabanyes. *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Associació d'escriptors en llengua Catalana ed. Barcelona, 2004 (1971, 1ª ed.).

Graells, Guillem Jordi. "La Producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (a, b, c)." *Obra Completa* de Maria Aurèlia Capmany. I, II, III Vol. Barcelona: Columna Edicions S.A., 1993. IX.

---. "Jaume Fuster. Narrador i prestidigitador." *Serra d'Or*. 461 (1998): 19.

Grazia, Victoria de. *Irrisistible Empire*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

Grunert, Andrea. "Revisited Images of America: "Out there in the Movies"." *Images of America through the European Looking-Glass*. Ed. William L. Chew III. Brussels: Vub University Press, 1997. 187.

- Guerra i Ribó, Gerard. "Quan el conflicte és decorat." *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*. 70 (2009): 213.
- "Guia De Lectura." *Revista de Catalunya*. 131 (1998).
- Guillamon, Julià. "Dràcula para Winona." *La Vanguardia, Culturas*: 8. 09/04/2008.
- . "Libros, lirio y cigarrillos." *La Vanguardia, Culturas* (2008): 8.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Gutiérrez, Fátima. *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio, 2012.
- Hallin, Daniel C. *The Uncensored War: The Media and Vietnam*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. London etc.: Associated University Press, 1987.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison, Wisconsin: University Press, 1982.
- Herreras, Enrique. "Aproximació a l'obra de Rodolf Sirera." *Aproximació al Teatre de Rodolf Sirera*. Editat per Enric Gallén. Alzira: Edicions Bromera, 1999. 9.
- Hevia, Helena. "La fotografia com a metàfora." *El Periódico*, sec. Espectáculos. 01/07/2005: 21. 2005.
- Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York N.Y.: Da Capo, 1981.
- Institució de les lletres catalanes. Servei d'ensenyament del català. *Itineraris de lectura: Trist, com quan la lluna no hi és*. Ed. SEDEC. Barcelona: 1999.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1978.
- Isern, Joan J. "Benvinguts al Paradís." *Avui Cultura*: 15. 13/11/2008.
- . "Entrevista a Francesc Parcerisas." *Caràcters*. 39 (2005): 11.

- J.V. "Las Palabras." *El País*, sec. Babelia: II. 2008.
- Jarvie, Ian. "The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945-1950." *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. Editat per Rob Kroes i David W. Ellwood. Amsterdam: VU University Press, 1994. 153.
- Jiménez Millán, Antonio. "De Lorca a Blai Bonet (la poesía y la metrópolis en el siglo XX)" *Gramma y cal: Revista insular de filología*. 2 (1998): 117.
- Jou, David. *Els ulls del falcó maltès: poemes sobre cine*. Mallorca: Editorial Moll, 2000.
- Juanola, Isabel. "Amic, Amat" De Joana Escobedo." *El Punt*, sec. Lletres: 13. 12/11/1980.
- Kafka, Franz. *Amèrica*. Trad. Joan Fontcuberta i Gel. 2na ed. Barcelona: Edicions Proa, 1999.
- Kamalipour, Yahya R. "Introduction." *Images of the U.S. Around the World. A Multicultural Perspective*. Ed. Yahya R. Kamalipour. Albany: State University of New York Press, 1999. xxi-xxxii.
- Klarer, Mario. "Cannibalism and Carnavalesque: Incorporation as Utopia in the Early Image of America." *New Literary History* 30. 2 (1999): 389.
- Kroes, Rob. "Advertising: The Commodification of American Icons." *America through the European Looking Glass*. Ed. William L. Chew III. Brussels: Vub University Press, 1997. 25.
- . "America and Europe -A Clash of Imagined Communities." *European Readings of American Popular Culture*. Editat per John Dean i Jean-Paul Gabilliet. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 1996. XXV-LII.
- . "Americanisation: What are we Talking about?" *Cultural Transmissions and Receptions. American Mass Culture in Europe*. Editat per Rob Kroes, Robert W. Rydell, i Doeko Bosscher FJ.VU University Press, 1993. 302.

- . "Between Rejection and Reception: Hollywood in Holland." *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. Editat per Rob Kroes and David W. Ellwood. Amsterdam: VU University Press, 1994. 21.
- . *If You've seen One You've seen the Mall*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- Lacan, Jacques, and Bruce Fink. *Écrits: The First Complete Edition in English*. New York: W.W. Norton & Co., 2006.
- Lambies, Josep. "Estimat senyor Ginsberg." *Time Out Barcelona* 02/08/2014: 9.
- Lancey Ferguson, John De. "Introduction." *American Literature in Spain*. Columbia University Press ed. New York: 19.
- Larraín Contador, Rodrigo. "La Postmodernidad como obra de los hippies." *Ars brevis*. 4 (1998): 137.
- Leersen, Joep. "Imagology: History and Method." *Imagology*. Editat per Manfred Beller i Joep Leersen. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007. 17.
- Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Lermontov, Mikhail Iurievitx. *Un heroi del nostre temps*. Trad. Miquel Cabal Guarro. Barcelona: Alpha, 2011.
- Levinas, Emmanuel. *Alterity & Transcendence*. Linton: Athlone, 1999.
- Llavina, Jordi. *Les veus de l'Experiència*. Barcelona: Columna, 1992.
- López Rosell, Cèsar. "L'angoixa i la por davant les pandèmies. Guillem Clua debuta al TNC amb la impactant *Marburg*." *El Periódico, +icult*. 15. 21/05/2010.
- Lunati, Montserrat. "Quim Monzó i el canon occidental: una lectura de Pigmalión." *Journal of Catalan Studies*. 2 (1999): 24.

- Lyon, James K. *Bertold Brecht in America*. Princeton University Press, 1980.
- MacVeigh, Stephen. *The American Western*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2007.
- Maestre Brotons, Antoni. "Splassshf: còmic i experimentació narrativa " *Ítaca. Revista de filologia*. 3 (2012): 149.
- . "Entrevista a Edgar Cantero." *Ítaca. Revista de filologia*. 3 (2012): 179.
- Malé, J. (1996). Jordi Coca, El cor de les coses. *Els Marges*, (54), 120.
- Marco, Joaquim, i Jaume Pont. *La Nova Poesia Catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- Mari, Jorge. "La astronomia de la pasión: espectadores y estrellas en El dia que murió Marylin." *MLN (Hispanic Issue)* 115.2 (2000): 224.
- Marrugat, Jordi. "L'escriptor català i la societat postfranquista... (II)." Barcelona: Fundació Revista de Catalunya, 2008.
- . "Novel·listes catalans joves." *Els Marges*. 88 (2009): 123.
- . "Ressenya." *Els Màrges*. 88 (2009): 123.
- . *Narrativa catalana de la postmodernitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.
- Martín Márquez, Susan. "Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La Muerte en Beverly Hills*". *Anales de la literatura española contemporánea* 20.1 (1995): 155.
- Martínez Ferrer, Hector. "Con ojos americanos y el cañamazo del Lazarillo (un ejemplo de intertextualidad creativa)". *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*.13 (2013): 142.
- Martínez-Gil, Víctor. "Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns." *L'Escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Editat per Ramon Panyella i Ferreres i Jordi Marrugat. Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, 2006.

- . "La Narrativa Catalana del textualisme a l'hipertext, vol.2." *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*. Editat per Eliseu Trenc Ballester et al. Montpeller: Centre d'études et de recherches catalanes, Université de Montpeller III, 2004. 203.
- . "De re urbana i de re rurali, un altre cop?" *Els Marges*. 44 (1991): 61.
- . "Benzina de Quim Monzó o el temps tràgic de la postmodernitat." *Concepcions i Discursos Sobre La Modernitat En La Literatura Catalana Dels Segles XIX i XX*. Editat per Ramon Panyella. Lleida: Punctum, 2010. 261.
- . *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2004.
- . "Introducció. Els somnis de la literatura: un itinerari català." *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Editat per Víctor Martínez-Gil. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2004. 9.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.
- Massip, Francesc. "El negoci de la pau." *Avui*: 44. 07/07/2005.
- . "Caçador d'imatges." *L'Avui*, sec. Cultura i Espectacles: 40. 31/01/2006.
- . "Malaltia i felicitat." *L'Avui*: 36. 21/05/2010.
- . "Per Fil!" *Avui*: 41. 20/07/2007.
- . "Pròleg. El constructor de laberints." *L'Efecte 2000*. Editat per Toni Cabré. Barcelona: Edicions, 2000. 108.
- Massot, Josep. "Edgar Cantero, escriptor que s'ha passat del català a l'anglès" *La Vanguardia*, sec. Cultura: 53. 26/07/2015.
- Mateu i Adrover, Melcion. *Ningú, Petit*. 68 Vol. Barcelona: Edicions 62, 2002.

- Mather, Cotton. *Magnalia Christi Americana, Books I and II*. Editat per Kenneth Ballard Murdock i Elizabeth W. Miller. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1977.
- Mayakovsky, Vladimir. *My Discovery of America*. London: Hesperus, 2005.
- McAdams, Frank. *The American War Film: History and Hollywood*. Westport etc.: Praeger, 2002.
- Mesquida, Biel. "Qüestionari." *Lluc*. 806-807 (1998): 55.
- Mignanti, Franco. "Rock'N'Roll in Italy: Was it True Americanisation?" *Cultural Transmissions and Receptions. American Mass Culture in Europe*. Editat per Rob Kroes, Robert W. Rydell, i Doeko Bosscher F.J. VU University Press ed. Amsterdam:1993. 139.
- Manzana, Sílvia. "Ironia de dona." *El Punt Diari*: 30. 19/02/1988.
- Moix, Terenci. *Terenci Als U.S.A.* Barcelona: Proa, 1974.
- . "Contra La Cultura De Mel i Mató." *Serra d'Or* 15/6/1969.
- . "La Gala." *Assassinar amb l'amor i altres contes dels anys seixanta*. El cangur ed. 2 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1979. 51.
- Monedero, Marta. "La pell en flames clama contra l'atrocitat de la guerra". *Avui*: 44. 12/06/2005.
- . "Un western en versió lliure". *L'Avui*: 44. 20/01/2006.
- . "En perill d'extinció." *Avui*, sec. Cultura i Espectacles: 40. 07/10/2005.
- Montaigne, Michel de. "Des Cannibales." Ed. Oeuvres complètes. Editat per Robert Barral, and Pierre Michel Paris: Éditions du Seuil, 1988. 98-103.
- Monzó, Quim et al. *Com Triomfar a La Vida*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.
- . *O'Clock*. Trad. Mary Ann Newman New York: Available Press, Ballantine Books, 1986.

- . *Vint escriptors catalans*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- Naupert, Cristina. *La Tematologia comparatista entre teoria y práctica: La Novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- No Digas Que Fué Un Sueño, Terenci*. Ed. Ignasi Riera. Blanquerna centre cultural, 2009.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. Mèxic: Fondo de cultura económica, 1958.
- O'Gorman, Edmundo. *La Invencion De America: Investigación acerca de la estructura Histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. Mèxic: Fondo de cultura economica, 2006.
- Oilar, José Antonio. "Xavi Sarrià, entre la música del vers i la prosa." *Benzina* desembre. 32 (2008): 39.
- Olivares, Juan C. "La memòria perduda." *Avui*, sec. Cultura i espectacles: 42. 15/10/2005.
- Oliver, Joan Miquel. *El Misteri de l'amor*. Barcelona: Empúries, 2009.
- Ollé, Manel. "Intercanvis amb la pròpia experiència." *Avui*, sec. Cultura: 27. 20/03/1994.
- . "Guia de lectura. Isabel-Clara Simó. Alcoi-Nova York." *Revista de Catalunya*. Abril, n°18 (1988): 138.
- Ordhal Kupperman, Karen. *America in European Consciousness, 1493-1750*. Williamsburg, Virginia: University of North Carolina Press, Chapel hill & London, 1995.
- Ordóñez, Marcos. "Cegueras, iluminaciones y tiros al aire." *El País*, sec. Babelia: 22. 04/03/2006.
- . "A pie de obra." *El País*. Babelia: 22. 4/03/2006.
- . "Trivial Pursuit." *Benzina*.10 (2006): 83.
- Osan, Oriol. "Guillem Clua. Sota el signe de Marburg." *Benzina* Estiu. 46 (2010): 22.
- Pagès, Vicenç. "Aquel día de agosto." *El Periódico*: 109. 05/08/2010.
- . "La jove enrabiada". Presència. 1915 (2008): 34.

- . "Biografia d'un autor". *Vicenç Pagès Jordà*. Recuperat 17/09/2010 de <http://www.vicencpagesjorda.net/cat/biografia.html>.
- Palau, Montserrat. "Explicar les diferències. Gènere i nació a la narrativa d'Isabel-Clara Simó." *L'Aiguadolç*. 25 (1999): 29.
- Parcerisas, Francesc. *Focs d'Octubre*. Barcelona: Quaderns crema, 1992.
- . "Confusa bellesa." *El País, Quadern*: 11. 12/08/1991.
- . *Dos suites*. 35 Vol. Málaga: Imprenta Montes, 1991.
- . *Homes que es banyen:1966-1967*. 63 Vol. Barcelona: Proa, 1970. Els llibres de l'Óssa Menor.
- . *Vint Poemes Civils*. Barcelona: Ariel, 1967. Els llibres de les quatre estacions.
- Patch, Howard Rollin. *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*. New York: Octagon Books, 1970.
- Pavese, Cesare. *Opere...* Torino: Einaudi, 1968.
- Pedrolo, Manuel de. *Cartes a Jones Street: Temps Obert 10*. Barcelona: Edicions 62, 1978.
- . *Mister Chase, podeu sortir*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- . *Cops de bec a Pasadena*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- Pelfort, Josep. "El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l'Estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer." *Els Marges* 39 (1989): 109.
- Pells, Richard. "American Culture Abroad: The European Experience since 1945." *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*. Eds. Rob Kroes, Robert W. Rydell, and Doeko F. J. Bosscher. Amsterdam: VU University Press, 1993. 68-68-83.
- Peñalba Garcia, Mercedes. "Visiones eutópicas de América en la identidad colonial puritana". *Revista alicantina de estudios ingleses*. 2 (1989): 127.

- Perellós, Ramón de. "Viatge d'en Ramón de Perellós al Purgatori de Sant Patrici." *Legendes de l'altra vida*. Editat per R. Miquel y Planas. Barcelona: Casa Miquel-Rius, 1914.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. "Guillem Clua llança un crit contra les guerres al Villarroel Teatre." *El Periódico*: 68. 29/06/2012.
- "Rodolf Sirera presenta hoy en el Romea *Indian Summer*". *El Periódico*: 48. 12/01/1991
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. "Buscant la identitat." *El Periódico*, sec. En cartell: 26. 21, 22, 23/10/2005.
- Pérez González, Rafael del Rosario. *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998.
- Perucho, Joan. "L'enamorat de Katie King." *Obres completes*. Editat per Julià Guillamon. 3 Vol. Barcelona: Edicions 62, 1985. 331. Clàssics Catalans Del Segle XX .
- . "Jordi Coca explora les solituds de Hopper." *Anni*, sec. Cultura: 4. 27/04/1995.
- Peters Hasty, Olga, and Susanne Fusso. *America through Russian Eyes (1874-1926)*. New Heaven and London: Yale University Press, 1988.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Picornell, Mercè. *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 2013.
- Piñol, Rosa M. "50 Pinturas de Hopper convertidas en poemas." *La Vanguardia*: 42. 20/03/2006.
- Piquer Vidal, Adolf, i Àlex Martín Escribà. *Catalana i criminal: la novel·la detectivesca del segle XX*. Palma de Mallorca: Documenta Balear, 2006.
- Pla, Josep. *Viaje a América*. Barcelona: Destino, 1960.
- Pla, Xavier. "La ciutat 'Comcal'." *Anni Cultura*: 12. 09/05/2009.

- . "Una lletania melancòlica." *Avui Cultura*: 12. 20/09/2007.
- Plató. *Diàlegs*. Trad. Josep Vives. Timeu. Critics. 18 Vol. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2000.
- Pol, Martí Ferran de. *Érem quatre*. Barcelona: Club Editor S. L., 1960.
- Pons Jaume, Margalida, ed. *Antologia poètica = Antología poética / Blai Bonet*. Trad. Nicolau Dols i Gabriel de la S.T. Sampol. Madrid: Calambur, 2004.
- Pons, Margalida i Raül-David Martínez Gili. *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- Pons, Margalida. "El primer Monzó i l'altre. Lectures lineals i lectures tabulars." *Els Marges*. 95 (2011): 50.
- Pont, Jaume. "La poesia de Francesc Parcerisas." *Insula*. 377 : 4.
- Puig Taulé, Oriol. "Salamandra: l'extinció inevitable?" *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. 48 (2005): 290.
- Quart, Pere. *Obra Poètica*. Editat per Helena Mesalles i Naranjo. Barcelona: Proa, 1999.
- Real, Neus. "Montserat Roig. El cicle narratiu dels anys setanta." *Els Marges*. 73 (2004): 76.
- Rebassa, Carles. "Blai Bonet: 'no sé com ho diria si callava'." *Reduccions*. 96 (2010): 113.
- Redacció. "Alex Casanovas estrena *Viatge a Califòrnia* en el Versus Teatre." *La Vanguardia*, sec. Cultura: 43. 03/07/2007.
- Redacció Anoiadiari. "La poesia d'Ernest Farrés guanya el premi 'Robert Fagels Translation Prize'." Anoiadiari. Cinquanta-set SL. 21/10/2008. Recuperat 5/10/2015 de <http://anoiadiari.cat/cultura/poesia-ernest-farres-guanya-robert-fagles-translation-prize/>.
- Rendé, Joan, ed. *L'Escriptor del mes*. Institució de les lletres catalanes, 1993.

- . "Joana Escobedo entre la tesi i l'anècdota." *Avui*, sec. Cultura: 29. 23/11/1980.
- Resina, Joan Ramon. "The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City." *After-Images of the City*. Ithaca, New York: Cornell University press, 2003. 1.
- Ricart, J. "Trencar amb el passat." *Levante el mercantil valenciano*, sec. Postdata: 4. 13/05/2011 2011.
- . "Montserrat Roig, Una altra mirada de Barcelona." *Lectora*. 1 (2012).
- Rigby, Karen. "Ernest Farré's *Edward Hopper*". *Words without Borders*. March (2015).
- Ripoll, Josep Maria. "Novel·la negra tocada d'humor." *El Temps* 21/03/1994 1994: 83.
- Roig, Sebastià. "Quan el còmic es converteix en literatura." *Item*. 34 (2003): 55.
- Roig, Montserrat. *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. 1992.
- Rosell, Maria. "Una visió gamberra de Barcelona." *Levante, Posdata*: 4. 12/06/2009.
- Ross, Steven David. "What of the Others? Whose Subjection?" *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*. Editat per Gisela Brinker-Gabler. Albany: State University of New York Press, 1995. 19.
- Rothman, Adam. *Slave Country: American Expansion and the Origins of the Deep South*. Boston: Harvard University Press, 2007.
- Rubió Figueras, Sònia. "*Latituds dels cavalls: innovació i experimentació poètica. Paral·lelismes amb la generació Beat*". Mallorca. 2010.
- Ruland, Richard. *America in Modern European Literature*. New York: New York University Press, 1976.
- Ruthven, K. K. *Myth*. London: Methuen, 1976. The Critical Idiom; 31.
- Sábat, Núria. "Pólvora mullada." *El Periódico* (2006): 02/2006. 4.
- Sagarra, J. M. "El viejo triángulo y las nuevas tendencias". *El País*. 17/01/1991. 45.

- Said, Edward W. "Orientalism." *The Post-Colonial Studies Reader*. Editors Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, i Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 1995. 87.
- Sampere, Màrius. "Sobre el llibre *Edward Hopper* d'Ernest Farrés." *Revista d'Igualada*. 23 (2006): 59.
- Sanchis Sinisterra, José. "Una poètica de la sostracció". *Accident* de Teresa Cunillé. Edicions de l'Institut del Teatre, ed. Barcelona: 1996. 5.
- Santamaria, Núria. Fets d'encàrrec: Notes sobre el projecte d'autoria textual del teatre lliure, temporada 2005-2006. *Documents de dansa i teatre*, (2007) (9), 24.
- . "Teatre Lliure, Temporada 2005-2006." *D de Teatre*. 9, Febrer (2007): 24,2.
- Sarrià, Xavi. *Històries del paradís*. Alzira: Bromera, 2008.
- Sarrias, Mercè. "El plaer de fumar." *Avui*: 44. 30/10/1993.
- Sartre, Jean-Paul. *La putain respectueuse: pièce en un acte et deux tableaux*. Paris: Les éditions Nagel, 1946.
- Sauer, Carl O. "La morfologia del paisatge." *Treballs de la societat catalana de geografia* XII.43 (1997): 155.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. 13 Vol. Barcelona: Crítica, 1985.
- Sèneca, Luci Anneu. *Medea*. Editat per Tomàs Martínez i Romero. *Tragèdies*. Barcelona: Barcino, 1995.
- Serra, Màrius. "Jugando al whist." *La Vanguardia*, sec. Cultura: 21. 10/09/2009.
- Shortridge, James R. "The Emergence of Middle West as an American Regional Label." *Annals of the association of American geographers* 74.2 (1984): 209.
- Simó, Isabel-Clara. *Alcoi-Nova York*. Barcelona: Edicions 62, 1991. El Cangur .
- . "Es diu Xavi Sarrià." *Avui*: 20. 01/11/2008.
- . *La Salvatge*. Barcelona: Grans Èxits, DL. 1994.

- Ollé, Manel. "La Síndrome de la Desorientació." *El País*: 4. 21/02/2008.
- Skard, Sigmund. *The American Myth and the European Mind*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1961.
- Skrabec, Simona. "Reality show." *El País, Quadern*: 5. 11/06/2009.
- Soler, Quim. "Tast de text: Jordi Coca." *Centre Quim Soler*. Recuperat 5/10/2015
<http://www.centrequimsoler.cat>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *The Post-Colonial Studies Reader*. Editat per Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, i Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 1995. 24.
- St. John de Crèvecoeur, J. Hector, i Susan Manning. *Letters from an American Farmer*. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1997.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London; New York: Routledge, 1994.
- Stambovsky, Philip. "Literary Metaphor. The Depictive Image." *The Depictive Image*. Ed. Philip Stambovsky. Amherst: University of Massachusetts University Press, 1988. 70.
- Subirana, Jaume. "Francesc Parcerisas: Maturity, that Wonderful Extra Bit." *Catalan Writing*. 1 (2007): 2.
- Surroca, Ramon. *Lenta llum de l'Havana*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2006.
- Tasis, Rafael. *Amèrica del Nord, Avui*. Barcelona: Aymà, 1967.
- Terry, Arthur. *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- Tierz, Carme. "Western Teatral." *El Periódico*: 21. 27-28-29/01/2006.
- Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America*. Editat per J. P. Mayer i Max Lerner. New York: Harper & Row, 1966.

- Torre, Albert de la. "Després De La Pluja." *El País*: 3. 30/10/1993.
- Torrent, Ferran. *Un negre amb un saxo*. 22 Vol. Barcelona: Quaderns Crema, 1987. Mínima De Butxaca.
- Tortajada, Anna. *Nahid, la meva germana afganesa*. Barcelona: Barcanova, 2002.
- Trabal, Francesc. *Judita*. 111 Vol. Barcelona: Quaderns Literaris, 1936.
- Tree, Mathew. "Un autodidacte: Jordi Arbonès". *Lletra de canvi*. 38 (1994-1995): 33.
- Trigo, Xulio Ricardo. "Blai Bonet a Nova York." *El Temps* 12/08/1991: 67.
- Trouvé, Alain. "Problématiques littéraires de l'altérité." *Approches interdisciplinées de la lecture*. Lecture et altérites n°2 (2008): 9.
- Turner, Frederick Jackson. *History, frontier, and Section. Three essays*. Editat per Martin Ridge. Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press, 1993.
- Usó, Vicent. "Carles Bellver presenta el seu segon llibre de contes." *Cuadernos, suplemento de el periódico mediterraneo* 31/03/2002: 1.
- Vallbona, Rafael. *Els nens (i les nenes) del Rock: crònica sentimental dels anys pop*. Barcelona: Edicions 62, 2005.
- Valls, Josep-Francesc. "Víctor Mora cierra la trilogía." *El correo catalán*. 9/02/1978: 25.
- Vallverdú, Francesc. *Poesia, 1956-1976*. Barcelona: Edicions 62, 1976.
- Vallverdú, Francesc. "Pròleg." *Homes que es banyen* de Francesc Parcerisas. Barcelona: Aymà S.A., 1970.
- Vega, Garcilaso de la. *Comentarios Reales*. Editat per Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941.
- Venuti, Lawrence. "Introduction." *Edward Hopper* d'Ernest Farrés. Minneapolis: , 2009. 3.
- Verdaguer, Jacint. *L'Atlàntida*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- Vilà i Folch, Joaquim. "Una comèdia intel·ligent." *Avui*: 45. 15/01/1991.

- . "Indian Summer de Rodlof Sirera." *Serra d'Or*. 374 (1991): 76.
- Vilaró, Ramon. *Nova York i Washington*. 12 Vol. Barcelona: La Magrana, 1994.
- Virilio, Paul. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso, 1989.
- Villanueva, Darío. *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones, 2008.
- Waldenfels, Bernhard. "Response to the Other." *Encountering the Other(s) :Studies in Literature, History, and Culture*. Ed. Gisela Brinker-Gabler. Albany: State University of New York Press, 1995. 35.
- Westbrook, Perry D. *The New England Town in Fact and Fiction*. Rutherford N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- Wittke, Carl. "The America Theme in Continental European Literatures." *The Mississippi Valley Historical Review* 28.1 (1944): 3.
- Zinn, Howard. *A People's History of the United States: 1492-Present*. New ed. New York: HarperCollins, 2003.
- Zyla, Wolodymyr T. *Portrayal of America in various Literatures*. Lubbock, Tex.: Interdepartmental Committee on Comparative Literature, Texas Tech University, 1978.

