

## 4.

# ESCRITURA I CIUTAT DELS SIGNES

ÀLEX MATAS PONS

*“L’ull no veu coses sinó figures de coses que signifiquen altres coses”*

ITALO CALVINO

*“Toutes les possibilités harmoniques et architecturales s’émouvront autour de ton siège”*

ARTHUR RIMBAUD

### 1

L’últim dels grans debats en l’àmbit de les humanitats és el de la postmodernitat i aquest cop ha anat molt més enllà de l’habitual i reduït cercle d’especialistes i ha obtingut un notable relleu social. Encara que gairebé ningú es posa d’acord a l’hora de definir què és “postmodernisme”, són pocs els que encara no s’han familiaritzat amb el terme i la veritat és que és avui un inqüestionable lloc comú que ha envaït totes les àrees del saber. Les Belles Arts no són evidentment cap excepció i han estat també envaïdes pel tòpic de la postmodernitat, però és significatiu recordar que abans que en qualsevol altra disciplina va ser en l’arquitectura on es va posar de moda el terme per primer cop.

En l’arquitectura, a més a més, allò que és postmodern sembla poder definir-se amb una mica més de concreció que en la resta de disciplines. De fet, a tall d’exemple, cal recordar que fins i tot hi ha una data concreta de la mort simbòlica del moviment modern en arquitectura i, per tant, una altra del naixement simbòlic del moviment postmodern. Charles Jencks va proposar que aquesta data és el 15 de juliol de 1972 i l’hora exacta són les 3.32 de la tarda, quan van ser dinamitats els blocs de Pruitt-Igoe Housing de St. Louis construïts als anys 50 per Minoru Yamasaki. Els van enderrocar quan havien esdevingut inhabitables com també passaria amb moltes altres edificacions que, com aquesta, s’havi-

en construït sota la metàfora fabril i maquinista tan comuna als programes moderns del grup de la Bauhaus, de Gropius, Mies Van der Rohe o de Le Corbusier. Però més enllà de la data anecdòtica, aquells anys van veure també aparèixer importants llibres com els que va escriure Robert Venturi —el seu conegut *Learning from Las Vegas* es va publicar aquell any de 1972—, o el del mateix Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, de l'any 1977. Llibres on es pot llegir la reacció contra una arquitectura moderna que consideren hereva de l'ideal de progrés il·lustrat i a la que acusen de voler traduir l'exigència de modernització en una construcció racional i estandarditzada. Proposen, a canvi, una nova arquitectura eclèctica preocupada sobretot per la reminiscència històrica. La figura màxima d'aquest nou moviment és la “citació”, i no és només que es negui a donar l'esquena al passat en nom de la idea de progrés com havia fet el moviment modern, sinó que també rebutja l'universalisme quan es pronuncia a favor de l'afinitat amb les tradicions arquitectòniques vernacles, regionals o locals i quan proposa la mixtura de codis.

L'arquitectura permet aleshores reconèixer alguns estilemes de la postmodernitat artística i, sobretot, permet veure formalitzades, atesa la seva concreció plàstica, algunes de les preocupacions de “l'alta cultura”. El discurs de la postmodernitat arquitectònica no és però un discurs aïllat i cal incloure'l en un molt més ampli context històric de reacció contra el “modernisme”. És per això que en paral·lel trobem una idèntica tasca crítica encarregada d'historiar l'agonia d'un model de ciutat presentat com a característicament modern també des de la sociologia. Jane Jacobs començava la seva influent obra *Vida i mort de les grans ciutats* (1969) amb tota una declaració d'intencions: “Aquest llibre és un atac contra les teories més usuals sobre urbanització i reconstrucció de ciutats.” La crítica cultural urbana redueix la ciutat moderna a un concepte de ciutat inspirat en la ideologia de la planificació i apareix descrita com un espai buit i neutre sota el qual se soterra l'experiència personal que poguessin tenir els seus habitants. Jane Jacobs tenia clar que del que es tractava era de recuperar aquesta soterrada experiència individual dels ciutadans, i com ella també Richard Sennet, qui a *Vida urbana i identitat personal*

(1970) fa comprendre que el mitjà per aconseguir-ho és combatre la preceptiva d'una "planificació morta i predeterminada" que quan somia "harmonia i ordre" restringeix l'"efectiva exploració social".

Contra la universal utopia de la maqueta clara i ordenada ells oposen fins i tot el desordre, molt més sensible i fidel a les dinàmiques imprevisibles d'una societat històrica capaç de crear constantment noves i complexes experiències. Aquesta reacció crítica no és circumstancial i no només és una resposta a les reconstruccions urbanes que es fan aleshores segons el programa modern a l'Europa de postguerra. Ni tampoc és només la resposta puntual al fracàs social dels grans projectes urbanístics de les grans ciutats nord-americanes, com és el cas d'aquesta paradigmàtica ciutat de Nova York sortida de la megalomania de Robert Moses: "Quan actues en una metròpoli sobreedificada, has d'obrir-te camí amb una destrall de carnisser. Simplement continuaré construint." Com molt bé va explicar Marshall Berman el resultat d'aquesta enèrgica construcció de "noves autopistes i l'enorme xarxa de parcs industrials, centres comercials i ciutats dormitori" no va ser un altre que el de les disparitats de classe i la polarització racial. En realitat, més enllà del que hi pugui haver de circumstancial, el que fan és diagnosticar la caiguda definitiva d'un model de ciutat que és el que havia resultat de la il·lusió del projecte. Llegeixen el que interpreten com a desenllaç d'un altre d'aquells grans relats de la modernitat dels quals va parlar Lyotard: el relat de la ciutat-concepte. La ciutat que havia protagonitzat aquest relat és descrita significativament per Sennet segons la metàfora de la màquina, tan volguda per urbanistes i arquitectes moderns i que ell en canvi associa a l'homogeneïtzació: "Les peces de la màquina són diferents, indubtablement, però aquestes diferències existeixen per crear una sola funció; tot conflicte entre peces, o fins i tot l'existència de peces que treballassin amb independència del conjunt, anul·laria el propòsit de la màquina."

Els episodis més importants d'aquest relat d'una ciutat-concepte identificada amb el progrés es remunten al segle XIX. Va ser aleshores, amb les reformes urbanístiques del baró Haussmann a París, de John Nash a Londres o de la Ringstrasse vienesa i el pla Cerdà barcelonès quan es va

consolidar aquest model de ciutat que ara tocava a la seva fi. Als anys 60, Kevin Lynch estudia a *La imatge de la ciutat* precisament com la geometria abstracta del discurs científic de la modernitat —allò que Stephen Toulmin analitza també, oportunament, a *Cosmopolis*— havia transformat les ciutats en artefactes alienants. Ell va ser el primer a descriure el rescat d'aquell individu soterrat sota la maqueta de la planificació mitjançant una metàfora cartogràfica que ha estat tan rendible després per als estudis urbans. El protagonisme només podria retornar als ciutadans, segons el seu parer, si s'aconseguís que aquests recuperessin una “perdua pràctica del sentit de l'orientació”. Només amb una nova escala urbana podrien aquests dissenyar els seus “propis mapes”:

És evident que la forma d'una ciutat o d'una metròpoli no ha d'exhibir un ordre gegantí i estratificat. Es tractarà d'una pauta complexa, contínua i total, però intricada i mòbil. Ha de ser plàstica pels hàbits de la percepció de milers de ciutadans, oberta per canviar de funció i significat, i receptiva per la transformació de noves imatges. Ha de convidar els seus observadors a explorar el món.

Apareix novament aquella idea de l'exploració urbana que ja havíem vist proposada per Richard Sennet, però el geògraf Kevin Lynch l'acompanya d'una altra idea, la d'una sistemàtica ordenació de la ciutat que fos capaç de crear noves formes de complexitat i noves formes d'experiències diverses. El concepte a partir del qual ell entenia que s'havia de dur a terme aquesta nova ordenació es el de *legibilitat*, amb el qual volia referir-se a la fins ara desatesa imatge mental que tenen els ciutadans de la seva ciutat. Aquesta imatge contindria la consciència que té l'individu del seu propi medi, la percepció que té del seu propi entorn físic. La imatge que tenim del nostre entorn físic té també una determinada funció social. Lynch pensa que la figurabilitat de les formes no només condiciona la imatge que tinguem d'un determinat espai, sinó que també condiciona la relació que tinguem amb la nostra comunitat a través d'ell.

És per això que demana tota l'atenció per als recorreguts i itineraris d'un ciutadà comparat amb l'explorador que, alliberat de les abstracci-

ons del plànol, practica l'espai de la ciutat en la forma del viatge. Des d'aleshores cada cop s'és més conscient de les funcions que exerceixen els símbols a l'espai urbà i el ciutadà és vist com un intèrpret que passeja per un territori poblat de signes. Aquesta conversió del ciutadà en intèrpret proposada per Kevin Lynch condicionaria els estudis urbans d'aquells anys i encara els d'avui dia, i s'explica en part pel clima cultural d'una època en la qual, com és sabut, els estudis lingüístics van despertar unes enormes fascinació i influència sobre la resta de disciplines. Les tècniques de la lectura van abandonar l'àmbit fins ara restringit de la semiòtica i la retòrica i van col·laborar a afavorir una millor comprensió dels espais urbans i de l'experiència que es viu en ells. Aquesta aliança, però, va significar també en un altre sentit una millor comprensió del ric i complex estatut semàntic de què havia gaudit la ciutat moderna per a la literatura. El dibuix dels seus carrers i la juxtaposició dels seus edificis remetent al caràcter il·lusori de les representacions i al llenguatge de la teatralització. El paper del ciutadà remet doncs al de l'hermeneuta. La ciutat va significar l'òptim articulat físic per pensar, en tant que espai materialitzat o petrificat, per analogia els problemes de la representació, de com donar forma al que no en té, de com imposar-se a la discontinuïtat.

## 2

Aquesta analogia entre ciutat moderna i escriptura es pot veure a partir d'un esdeveniment històric exemplar com és la Revolució Francesa. Amb la Revolució la ciutat va esdevenir un aparador per a l'exhibició de la publicitat revolucionària i els carrers van ser envaïts contínuament per l'activitat política. Aquest va ser un dels principals camins pels quals la circumstància històrica va passar a formar part de la vida quotidiana dels ciutadans i el motiu pel qual Priscilla Parkhurst Ferguson manté que, sense atendre al seu emplaçament urbà —“des del judici i l'execució del rei fins a les cerimònies oficials com els Festivals de la Raó”—, no es pot copsar el to de la Revolució ni el to del segle que hauria de venir.

Quan les autoritats i institucions revolucionàries intervenen mitjançant aquesta mena d'iniciatives a la ciutat, el que fan és procurar la seva reescriptura a partir de la inscripció sobre ella del nou paradigma històric de la modernitat: el canvi. Quan pretenen fixar el canvi el que fan en realitat és inscriure una de les essencials paradoxes modernes: la pretensió de monumentalitzar la idea de ruptura. En resum, busquen perpetuar la Revolució. Walter Benjamin, a la seva coneguda *Obra dels passatges*, recull una d'aquestes iniciatives revolucionàries com és la de canviar els noms dels carrers. Recull fins i tot un curiós però documentat projecte amb què alguns d'aquells revolucionaris pretenien convertir París en un mapamundi canviant tots els noms de places i carrers pels de "llocs i objectes notables" d'arreu del món. Aquesta és la ciutat revolucionària que permet al pensador alemany afirmar que la "ciutat va fer possible que totes les paraules, o almenys una gran quantitat, fossin elevades a la noblesa del nom —cosa que abans només succeïa amb molt poques, amb una classe privilegiada de paraules. El que per a tothom era el més ordinari, el carrer, va ser el que va portar a terme aquesta revolució del llenguatge".

La ciutat revolucionària dels signes explica així la seva afinitat amb l'escriptura literària. La pedra o el paper només són dos mitjans que funcionen de forma idèntica com a suport extern on fixar un discurs que ha d'inscriure's, com deia Paul Ricœur, perquè desapareix en tant que esdeveniment. Ambdues inscripcions gaudeixen d'una autonomia semàntica que va més enllà dels finits horitzons de la voluntat dels seus agents o actors. Autonomia que en el cas de la ciutat es pot entendre a partir de la fonamental tensió que existeix entre els edificis i els carrers i el simbolisme i la evocació de les seves formes. L'absència que neix d'aquesta irreconciliable tensió recorda la noció d'escriptura de Roland Barthes i el retrocés constant d'un significat que esdevé significant per altres significants. La ciutat, de la mateixa manera que ho fa el text escrit, no permet confiar en la satisfacció última d'un significat unívoc. La lliçó de la semiologia segons el pensador francès seria precisament la de reconèixer que les actualitzacions que es fan de la ciutat són sempre provisionals i que depenen d'una estructura "que no s'ha de voler mai

omplir [...] com si d'un poema que desplega el significat es tractés". El que es desprèn de tot això és que, davant d'un significat en fugida constant, és la manca de significat el que permet convertir el ciutadà en explorador, com volia Kevin Lynch, en intèrpret o hermeneuta.

La ciutat moderna dels signes des d'aquesta perspectiva s'assembla poc a aquella neutra i ahistòrica maqueta de la planificació que es va dibuixar des de la postmodernitat. Passa el mateix amb l'escriptura, que tampoc no té res a veure amb la fixació del llenguatge en tant que *langue*, en el sentit que li va donar Saussure com a sèrie organitzada de signes en forma de sistema amb les seves pròpies lleis i regles. L'escriptura fixa el discurs i no la llengua, fixa l'actualització que fa d'aquesta un determinat subjecte que, tanmateix, s'està constituint com a tal en el mateix instant que s'apropia d'aquesta mateixa estructura. És en l'acte o el tenir lloc del llenguatge, com ha explicat àmpliament la teoria lingüística del segle XX, que el subjecte de l'enunciació es constitueix en el trànsit que va des del llenguatge fins al discurs.

Ara bé: si tot aquest procés ha de tenir el seu ancoratge en l'aparició d'un "jo", en tant que instància discursiva, aleshores l'escriptura de la ciutat dels signes esdevé exemplar quan il·lustra els inútils esforços i les inútils pretensions de fixar la consciència d'un home que aspira a objectivar-se mitjançant el registre de les múltiples sensacions, percepcions i imatges del seu passejar. La tensió que hem vist entre el que és canviant i el que perdura i la interactuació entre el temps històric i l'espai ja preveien la tensió entre la percepció i la seva fixació en el signe de l'escriptura. L'escriptor francès Louis Sébastien Mercier és qui mereix probablement ser considerat l'autor o l'inventor d'aquest discurs tan característicament urbà. La seva escriptura fixa la ciutat llegible d'un intèrpret capaç d'indagar i d'interrogar tots els detalls, fins els més petits, d'un entorn ple de significants. Per això va escriure al seu *Tableau* "Paris ou la Thébaïde": "*Paris est la patrie d'un homme de lettres, sa seule patrie*". Mercier va adonar-se que l'estrèpit i la remor de la gran ciutat demanaven una veu que fos igualment polifònica i que tingués consciència d'ella mateixa en el que el seu discurs tingués de diferencial. La unitat que pogués procurar aquesta veu era l'objectiu que perseguia el seu famós *Le table-*

*au de Paris*, un èxit de vendes a l'època, format per 1.094 imatges de la ciutat publicades entre el 1781 i el 1788, la vigília de la Revolució. La veu d'aquests *tableaux* ensenya, com es llegeix a les paraules del prefaci, la natura històrica d'aquest home de personalitat inestable:

Jo parlaré de París, però no dels seus edificis, els seus temples, monuments, curiositats... D'altres ja han parlat prou d'això. Parlaré dels costums públics i privats, de les idees regnants, de la situació actual dels esperits, de tot allò que m'ha sorprès d'aquestes estranyes ànimes d'hàbits insòlits o raonables, però sempre canviants. [...] Mentre que altres han retratat amb plaer els segles passats, jo només m'ocupo d'aquesta generació i de la fisonomia del meu segle.

El seu projecte discursiu respon al propòsit d'esbrinar si és possible considerar des d'una raó objectiva l'experiència de la ciutat, ja que es tracta d'una experiència que produeix sense parar l'actualitat. Mercier reconeix la ciutat com l'autèntic centre dinàmic de l'experiència temporal de l'actualitat i el seu discurs és, per tant, un palimpsest dels múltiples "ares" d'aquesta ciutat. Així es llegeix al seu *Tableau* "Anecdote":

Guiat per un braç pietós, pregunta pel carrer on vivia. Ha arribat; casa seva ja no hi és; un edifici públic l'ha substituït. No reconeix ni el barri, ni la ciutat, ni els objectes que havia vist temps enrere. Les cases dels seus veïns, gravades a la seva memòria, han pres noves formes. La seva mirada interroga inútilment totes les figures; no troba ni tan sols una de la que conservi el més mínim record.

La ciutat dels signes de Mercier és la de l'accelerada successió de múltiples experiències que s'organitzen al voltant de la seva veu, la veu ubíqua d'un testimoni: "*Variété mon sujet t'appartient*", va deixar escrit. La ciutat llegible comparteix amb l'escriptura una mateixa estructura, que és també la mateixa que la de tot mitjà d'expressió on es doni la dinàmica entre solidificació i moviment. En l'escriptura es reconeix també la tensió entre els aspectes fugitius i constants de la gran ciutat. És en aquest sentit que el "*Variété mon sujet t'appartient*" de Mercier anuncia la sentència del que és avui per tothom el gran poeta de la modernitat



urbana, Charles Baudelaire, qui va escriure a *Mon cœur mis à nu*: “*De la vaporisation et de la concentration de Moi, tout est là*”. El díctic “allà” recorda que la veu de l’enunciació difícilment és objectivable i que si és assequible ho és només en la pròpia pràctica discursiva. És el discurs d’una veu exercitada en la percepció de tots els detalls i que més enllà de vagar i passejar sense destí ha pres consciència que a la gran ciutat —i això tant fa per Mercier com sobretot pel seu hereu Rétif de la Bretonne i les seves *Nuits de Paris*— tota presència és al mateix temps una forma d’ocultació. El que revela en tot cas aquesta empremta, aquest rastre o paradoxal figura que exhibeix i amaga al mateix temps, és la pròpia presència de l’observador que queda reflectit en l’angoixa i la perplexitat que pateix davant la irresolució.

### 3

El primer a establir el símil pictòric és el mateix Mercier quan tria el títol de la seva obra i la veritat és que la comparació permet entendre amb claredat les característiques de l’escriptura de la ciutat moderna. El “dibuix” de la ciutat que fa Mercier recorda aquell interrogant del vers de García Lorca davant la ciutat de Nova York: “¿*Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?*” El dibuix que en surt és d’una varietat de gruixos i colors que no recorda cap paisatge endreçat i harmònic. La renúncia a aquest paisatge estàtic significa la renúncia a que aquesta estratègia transformi el fet urbà en concepte de ciutat, a que el plànol suplanti l’experiència contradictòria de la ciutat. La ciutat dels signes no pot ser representada des de la panoràmica paisatgística medieval i renaixentista i ja no es pot aprofitar qualsevol relleu o qualsevol torre, qualsevol elevat i distanciat punt d’observació i la seva perspectiva, per copsar un espai netament delimitat i emmarcat. Com explica Michel de Certeau aquesta era la ficció reservada a “l’ull de Déu”, avui només actualitzada mitjançant l’ascens, per exemple, a les ara caigudes torres del World Trade Center de Nova York. Aquest procuraria avui un nou simulacre de legibilitat i la fixació en un “text transparent de l’obaga mobilitat” de la ciutat. Però

el paisatge que resultaria d'aquest exercici té més a veure amb la buida i neutra maqueta que no amb el dibuix de Mercier.

La representació literària de la modernitat presenta nombrosos exemples d'aquest inútil esforç per copsar l'impossible paisatge estàtic d'una ciutat feliçment agrupada. Victor Hugo titula precisament "París a vol d'ocell" aquell famós capítol de *Nostra Senyora de París* (1831) en què es descriu la capital francesa des del privilegiat mirador de la catedral. Ara bé, el tranquil·litzador ordre davant una ciutat que "s'ha transformat, desgraciadament", és inconquerible i la pretesa descripció es refugia en el somieig i la idealització del passat medieval de la ciutat. Deu anys més tard Charles Dickens ofereix a *Master Humphrey's Clock* (1841) una nova panoràmica, aquest cop des de la catedral de Sant Pau a Londres. En aquest cas també fracassa l'esforç per imposar-se al desordre i la descripció es resigna al registre paradoxal i fins i tot oximorònic d'aquells elements que fan incontestable la sensació de caos: "Riquesa i misèria, vici i virtut, culpabilitat i innocència, l'excés i la més extrema necessitat, amuntegats i trepitjant-se els uns als altres, estan tots reunits." Dues temptatives d'unitat entre moltes d'altres que evidencien la recerca d'una estabilitat per contraposar a la creixent diversitat d'espais i la ruptura temporal que es dona en la forma del canvi.

El dibuix de Mercier reconeix el moviment com la forma de les grans ciutats, i per tant el seu paisatge urbà no admetria ja aquells aïllats figurants de les estàtiques ciutats, per exemple de Canaletto, i el substituiria, com es fa a la pintura impressionista, per una multitud que deforma, exagera o fragmenta la visió. Victor I. Stoichita a *Veure i no veure* explica que una de les principals característiques del moviment impressionista en pintura és precisament la reflexió al voltant d'aquesta visió, la conversió de la mirada en tema. Tesi que argumenta a partir de l'anàlisi de nombroses pintures entre les quals destaca, però, la d'una obra de Caillebotte, *Interior*, de l'any 1880. Es veuen dues figures: una, la d'una dona mirant el carrer per la finestra; l'altra, la d'un home assegut al seu costat llegint el diari. A partir d'aquest contrast l'obra aconsegueix proposar un sofisticat joc entre el que és "visible" i el que és "llegible" que acaba convertint la mirada de la dona en l'argument de la narració: el

quadre transparent de la finestra és una “superfície de signes muts”. I no és pas anecdòtica aquesta interpretació de Stoichita perquè recorda també aquella altra pintura de Édouard Manet *L'estació de St. Lazare*, de 1873. El mateix joc entre el que és “visible” i el que és “llegible” havia estat ja proposat. Aleshores era una nena la que contempla a través d'uns negres barrots un impossible paisatge amagat darrere el fum del tren mentre que al mateix temps una jove aixeca la mirada del llibre que llegeix i interroga l'espectador que contempla l'escena representada. Aquest mateix joc ja el va aprofitar Michel Foucault per aventurar que el que realment fa Manet és posar en joc totes les propietats de la representació i suggerir que hi ha alguna cosa per mirar, però que és necessàriament invisible. Són dos paisatges sense profunditat i si al primer la finestra era un quadre “transparent de signes muts”, al segon és la mateixa “materialitat de la tela”, la “invisibilitat inherent a la superfície de la tela” el veritable objecte de la representació.

En resum, qualsevol visió integrada és només una temptativa i es fa també obligatòria la representació de la problemàtica mirada que contempla l'espai multiforme. La finestra de la pintura de Caillebotte és també motiu literari quan es tracta de la representació urbana i equival a una d'aquelles finestres del poema en prosa de Baudelaire de l'any 1863: “El qui mira des de fora a través d'una finestra oberta no veu mai tantes coses com el qui mira a través d'una finestra tancada. No hi ha objecte de més profunditat, més misteriós, més fèrtil, més tenebrós, més enlluernador que una finestra il·luminada per una espelma.” La mateixa idea apareix d'una manera molt més elaborada al primer poema de la sèrie titulada *Tableaux* a les *Les flors del mal* dedicada a la ciutat de París. El to elegíac del primer vers (“*Je veux, pour composer chastement mes églogues*”) pauta el que és la resignació irònica d'un subjecte de l'enunciació que sembla parodiar-se ell mateix en el moment il·lusori de suficiència creadora. Amb “*les deux mains au menton, du haut de ma mansarde*” transforma el paisatge urbà en una idealitzada natura arcàdica:

*Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;  
les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,  
et les grands ciels qui font rêver d'éternité.*

*Il est doux, à travers les brumes, de voir naître  
l'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,  
les fleuves de charbon monter au firmament  
et la lune verser son pâle enchantement.*

L'autoreflexiva veu es presenta en el moment d'una replegada subjectivitat que somia i imagina una “*tiède atmosphère*” que el preservi del pas del temps, d'aquella agressiva ruptura del temps que es dóna a les ciutats en la forma del canvi i la constant transformació i que, com s'ha vist, feia impossible la panoràmica.

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,  
ne fera pas lever mon front de mon pupitre;  
car je serai plongé dans cette volupté  
d'évoquer le Printemps avec ma volonté,  
de tirer un soleil de mon cœur, et de faire  
de mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

Però aquest moment de replegament malenconiós en què s'escriu l'ègloga és il·lusori. És coneguda per tothom aquella definició que va fer de la modernitat el mateix Baudelaire tot comentant l'obra de Constantin Guys a *El pintor de la vida moderna*: “La modernitat és allò transitori, fugitiu, contingent, la meitat de l'art, del qual l'altra meitat es allò etern i immutable.” Es tracta d'extreure o obtenir l'eternitat del que és transitori i això no es pot fer menyspreant i donant l'esquena al que la ciutat té de fugisser i voluble, sinó tot el contrari. És per això que en una de les peces més famoses del poeta francès que també pertany a la sèrie dels *Tableaux* de París, “À une passante”, la veu de l'enunciació, ara perduda enmig de la multitud, fixa l'aparició d'una dona amb la que es creua. La fugaç visió és descrita en la forma del “llamp” però es veu com l'eternitat s'ha manifestat en un fugitiu present mitjançant la conversió d'aquella que és presentada com “*agile et noble*” en una estàtua: “*avec sa jambe de statue*”. D'aquesta manera el que és inaccessible i inabastable apareix, ara sí, als carrers de la ciutat en la forma d'una “estàtua fugissera” que la veu lírica sap que mai no podrà posseir.

L'escriptura de la ciutat dels signes, en perpètua transformació, és la que respon al repte de la modernització urbana amb la recerca d'allò poètic enmig de la transitorietat obligada d'uns temps històrics en contínua metamorfosi. Tot esforç ordenador des del mirador privilegiat d'un paisatge estàtic ha esdevingut ja inútil en la mesura que una veu autoreflexiva de l'enunciació fa impossible, i no és la impossibilitat de la sublim natura romàntica, la representació. Un bon exemple, i no tan conegut com era el cas de Baudelaire, és el que podem llegir als versos d'un dels seus contemporanis, Walt Whitman i el seu poema de 1856 "Crossing Brooklyn Bridge":

*On the ferry-boats the hundreds that cross, returning  
Home, are more curious to me than you suppose,  
And you that shall cross from shore to shore years hence are more to  
Me, and more in my meditations, than you might suppose.*

La mirada inaugural d'un observador sorprèn i interrogant dona pas a una sèrie d'anàfores, repeticions i juxtaposicions que recreen el retorn dels treballadors a casa després d'un dia de feina. La ciutat no apareix com a marc físic delimitat sinó que l'escenari el presideix un ferri que separa dues ciutats, la del treball i la de les llars. La veu poètica sembla voler lligar-les a partir de la seva pròpia inclusió en el paisatge, a partir de la idíl·lica forma de la identificació conciliadora:

*It avails not, time nor place —distance avails not,  
I am with you, you men and women of a generation, or ever so many  
Generations hence,  
Just as you feel when you look on the river and sky,...*

Però aquest cop el paisatge orgànic tampoc no és possible perquè la consciència que ha de procurar-lo està igualment escindida. És una tasca impossible per a una vasta consciència que, com sentenciaven els versos de "Song of myself", es contradia ella mateixa: "Do I contradict myself?/ very well then ... I contradict myself;/ I am large ... I contain multitudes." L'any 1930 el poeta americà Hart Crane pren el relleu de Whit-

man i escriu el seu famós poema “The Bridge”. Un altre cop no existeix paisatge, només existeix una veu que es presenta en el moment en què vol conformar l’espai. És un idèntic fracàs de la ment i la inutilitat del seu esforç conciliador, aquest cop expressat segons l’habitual inarmònica radicalitat estilística del modernisme literari.

Quan es tracta de la ciutat s’ha perdut en realitat aquella mena d’unitat que caracteritzava el “sentiment del paisatge” descrit per George Simmel, aquella conformació unitària de tota una colla d’elements particulars. L’artista capaç de dur a terme aquest acte conformador ha desaparegut i ara no està menys lligat que la resta de persones a la materialitat dels signes i a una percepció aïllada i inconnexa dels elements. No pot prendre cap distància davant la materialització complexa de les pràctiques socials tal i com es donen a la ciutat. La canviant textura de l’espai heterogeni de la ciutat és fruit d’una irresoluble xarxa d’interconnexions, d’una densa xarxa de connexions amagades i subjacents.

La tria del pont als poemes de Whitman i Crane no és anecdòtica i cal que sigui interpretada com una mostra que el subjecte de les grans ciutats no habita més cap “lloc” en el sentit que proposava la ja clàssica definició de Michel de Certeau: “*Un lieu d’ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S’y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place*”. El pont i el ferri, en canvi, presenten l’ambigüitat de “l’espai” o el “no lloc” perquè la seva única funció i la seva única fi són la de garantir el trànsit continuat. Del “fluir” ininterromput del seu trànsit sempre en moviment surt el dibuix que dissol l’estabilitat del “lloc”. “L’espai” es defineix per oposició al “lloc” perquè la seva condició és la del “lloc practicat” (a l’igual del pont i el ferri), de la mateixa manera que “l’espai de l’escriptura —el de l’enunciació o la lectura— conformaria “*la pratique de lieu que constitue un système de signes*”. El lloc del text seria l’espai de l’escriptura o la lectura, aquell “no-lloc” de l’articulació on la deconstrucció inscriu la seva “empremta” i la seva *différance*, on veu i lletra, significació i presència, difereixen infinitament.

Abans no s'ha aclarit el sobreentès però ara sí que és oportú recordar que, quan Baudelaire definia l'art de la modernitat com l'art d'obtenir allò que és etern del que és transitori, quan deia que es tractava d'extreure el que hi hagués de poètic en l'històric, ho feia referint-se a l'emblemàtica figura urbana del *flâneur*. Una figura que des dels estudis que li va dedicar Walter Benjamin no ha faltat mai com a referència als treballs de crítica urbana i que inspira en gran mesura el “relat espacial” de Michel de Certeau i de tants altres. Fins a l'extrem que amb prou feines s'entén la retòrica de la ciutat dels signes sense ella, perquè és el *flâneur* qui millor il·lustra la natura d'aquella vaporitzada veu de l'enunciació del discurs urbà i els seus inútils esforços per objectivar-se. De fet, ell habita els espais liminars —el pont, el ferri, el passatge... els espais heterotòpics, com diria Michel Foucault—, encarregats de la dissolució del lloc com a llar. Qui, segons la clàssica definició del *Dictionnaire Larousse*, no sap cap on dur el seu avorriments, qui té com a feina perdre's a la ciutat, habita els espais sempre provisoris. La seva condició, en definitiva, és, segons la fórmula de George Simmel, la de l'ésser “fronterer que no habita cap frontera”. Però aquesta caracterització no la fa, és clar, Benjamin ni tampoc Baudelaire: la devem a Balzac. Encara que abans que ell d'altres n'havien parlat, és el novel·lista francès qui, segons Karlheinz Stierle, el presenta a *Physiologie du mariage* (1826) per primer cop com el més capacitats, donada la seva perspectiva mòbil, per entendre la complexitat d'uns esdeveniments urbans que desafien l'estatisme. És aquell explorador o hermeneuta que interpreta els múltiples espectacles de la ciutat i dibuixa un itinerari que fa de la discontinuïtat una mena de continuïtat.

La crítica urbana fa temps que s'ha familiaritzat amb aquesta figura literària, de la mateixa manera, com s'ha explicat abans, que fa molt que ha fet seves les tècniques literàries de la lectura. No només les esmentades de la retòrica i la semiòtica, sinó també les de la intertextualitat i la deconstrucció. D'aquí que juntament amb la idea de ciutat com a “espai practicat” a la manera del *flâneur*, sigui el palimpsest una altra de

les grans figures de la “ciutat dels estudis culturals”. Són figures d’un discurs que vol ensenyar el que ha tingut la ciutat moderna del progrés —en la seva forma més ostensible que és la de la planificació— de projecte autoritari. És per això que la ciutat moderna és convertida en ciutat-concepte. Ara bé, aquest interès i aquest reclam per apropiarse a la ciutat en tant que text presenta poques novetats respecte al modernisme literari i tan sols apreciem l’afinitat amb una de les conegudes sentències de Baudelaire: “*Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes*”. S’ha arribat a afirmar que el modernisme artístic és un “art de les ciutats”, i amb tota raó perquè, com s’ha vist aquí, part de les seves energies provenen de la proximitat amb la crisi generada per la idea de progrés i la seva incapacitat per a reconèixer com a seu el caos, el desordre i la buidor que deixava amb indolència a la seva esquena. El modernisme artístic assaja un discurs crític contra aquest oblit i treu les seves energies del que Marshall Berman ja va batejar com la “tragèdia del desenvolupament”. Suggereix, tot recordant un altre cop Baudelaire, que l’aspiració a allò que és etern —la universal utopia de la maqueta clara i ordenadora— és inviable si no es reconeixen les petjades del que és transitori. Aquesta és la lliçó apresada d’una ciutat inexistente, la que representa l’imaginari modernista, que és la contrapartida crítica de l’utopisme modernitzador de la projectació.

L’escriptura de la ciutat esdevé d’aquesta manera una prova a favor d’aquella hipòtesi d’Andreas Huyssen segons la qual la postmodernitat més que una reacció contra la modernitat seria una lectura retrospectiva de la modernitat, una —diu ell— “arqueologia de la modernitat”. I de fet el que hem pogut veure aquí és com el discurs crític del postestructuralisme està en deute amb la tradició modernista. La idea de la autoreflexivitat del text i que el subjecte es constitueix en el llenguatge formava ja part d’un discurs crític modernista que es recupera des de la postmodernitat un cop ja ha esgotat la seva eficàcia, si és que en va tenir mai cap. I quan la crítica urbana renuncia a la projectació tot inspirant-se en aquestes premisses teòriques també renuncia, potser, a qualsevol reparació de les deficiències socials o polítiques que inspiren el seu discurs.



## Referències bibliogràfiques

- BARTHES, R. *La aventura semiològica*. Barcelona, Paidós, 2003.
- BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI, 1991.
- DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*, París, Gallimard. 1990.
- JACOBS, J. *Vida y muerte de las grandes ciudades*. Madrid, Península, 1973.
- LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- SENNET, R. *Vida urbana e identidad personal*: Barcelona. Ediciones Península, 2001.
- STIERLE, K. *La capitale des signes*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.
- STOICHITA, V. *Ver y no ver*. Madrid, Siruela, 2005.