



Espai i identitat en l'obra de Jordi Pere Cerdà: Una geografia literària cerdaniana

Josep Samuel Marqués Meseguer

► To cite this version:

Josep Samuel Marqués Meseguer. Espai i identitat en l'obra de Jordi Pere Cerdà: Una geografia literària cerdaniana. Literature. Université de Perpignan; Universitat Jaume I (Castellón de la Plana, Espagne), 2018. Catalan. NNT: 2018PERP0022 . tel-01949545

HAL Id: tel-01949545

<https://theses.hal.science/tel-01949545>

Submitted on 10 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITAT DE PERPINYÀ VIA DOMÍCIA

Préparée au sein de l'école doctorale **544**
Et de l'unité de recherche **CRESEM**

Spécialité : **Estudis catalans i transfronterers –
Llengües Aplicades, Literatura i Traducció**

Présentée par **Josep Samuel Marqués Mesequer**

TITRE DE LA THÈSE

**Espai i identitat en l'obra de Jordi Pere Cerdà.
Una geografia literària cerdaniana**

Soutenue le **05/09/18** devant le jury composé de

M. Jordi JULIÀ GARRIGA, Maître de Conférences,
Universitat Autònoma de Barcelona ;

M. Christian LAGARDE, Professeur, Universitat de Perpinyà Via Domícia ;

Mme. Maria del Carme ORIOL CARAZO, Professeur,
Universitat Rovira i Virgili ;

M. Joan PEYTAVÍ DEIXONA, Professeur, codirecteur de la thèse,
Universitat de Perpinyà Via Domícia ;

M. Vicent Manuel SALVADOR LIERN, Professeur, codirecteur de
la thèse, Universitat Jaume I ;

M. Bertrand WESTPHAL, Professeur, Université de Limoges.

RESUM: L'obra de l'autor nord-català Jordi Pere Cerdà (1920-2011) teixeix una cartografia literària que abasta tota dimensió espacial —real, imaginada i ficcional. Les prospeccions que assagen els seus texts es fonen en el medi natural i rural, canten a l'amor, als veïns i als éssers fantàstics del folklore català, es comprometen amb els refugiats encarant-se a tota frontera i, també, a tot abisme interior i exterior que oprimesca l'ésser. El *mapatge cognitiu i literari* que crea Cerdà sobrepassa qualsevol obstacle per construir espais oberts i possibles, en comunió amb l'altre. Partint d'una aproximació teòrica *geocrítica*, aquest treball d'investigació aprofundeix en diverses nocions sobre l'*espacialitat* lligades a un context convuls, ple de transformacions a nivell socioeconòmic, polític, cultural i lingüístic, el qual determinarà la vida d'un autor i d'un territori transfronterer com el de la Cerdanya i la Catalunya del Nord. En definitiva, la rica experiència vital de Jordi Pere Cerdà ens permet reflexionar sobre les relacions que vulguem establir entre els individus i amb el nostre hàbitat natural i cultural, a fi d'esdevenir membres actius que participen de la transformació dels espais que configuren les nostres identitats.

Paraules clau: Jordi Pere Cerdà, geocrítica, espacialitat, Cerdanya, mapatge literari.

RÉSUMÉ: L'œuvre de l'auteur nord-catalan Jordi Pere Cerdà (1920-2011) tisse une cartographie littéraire qui touche toutes les dimensions spatiales —réelle, imaginée et fictionnelle. Les prospections qu'expérimentent ses textes se fondent dans le milieu naturel et rural, célèbrent l'amour, les voisins et les êtres fantastiques du folklore catalan, s'engagent avec les réfugiés face à toutes les frontières et, également, tout abîme intérieur et extérieur qui opprime l'être. Le *mappage cognitif et littéraire* créé par Cerdà surpasse n'importe quel obstacle pour construire des espaces ouverts et possibles, en communion avec l'autre. En partant d'une approche théorique *géocritique*, ce travail de recherche approfondit diverses notions autour de la *spatialité* liées à un contexte agité, plein de transformations au niveau socioéconomique, politique, culturel et linguistique, un contexte qui déterminera la vie d'un auteur et d'un territoire transfrontalier comme celui de la Cerdagne et de la Catalogne du Nord. En définitive, la riche expérience vitale de Jordi Pere Cerdà nous permet de réfléchir sur les relations que nous voulions établir entre les individus et avec notre habitat naturel et culturel, afin de devenir nous-mêmes des membres actifs qui participent à la transformation des espaces qui configurent nos identités.

Mots clé : Jordi Pere Cerdà, géocritique, spatialité, Cerdagne, mappage littéraire.

ABSTRACT: The work of the North Catalan author Jordi Pere Cerdà (1920-2011) weaves a literary cartography which reaches all spatial dimensions —real, imagined and fictional. The prospections proved by their texts merge with the natural and rural environment, sing to love, neighbours and the fantastic beings of the Catalan folklore. Such prospections also commit themselves with the refugees facing every frontier and, also, facing all interior and exterior abyss that oppresses the being. The *cognitive and literary mapping* created by Cerdà overcomes any obstacle to construct opened and possible spaces, in communion with the other. Based on the theoretical approach called *geocriticism*, this research study delves into various notions about *spatiality* linked to a convulsive context, full of transformations at a socioeconomic, political, cultural and linguistic level; these transformations will determine the life of an author and a cross-border territory such as Cerdagne and Northern Catalonia. In short, the rich experience of Jordi Pere Cerdà allows us to reflect on the relationships we want to establish between individuals, as well as between human groups and our natural and cultural habitat, in order to become active members that participate in the transformation of the spaces that make up our identities.

Keywords: Jordi Pere Cerdà, geocriticism, spatiality, Cerdagne, literary mapping.

**Espai i identitat en l'obra de Jordi Pere Cerdà.
Una geografia literària cerdaniana**

Josep Samuel Marqués Mesequer

A Ester, Alberto, Conxita, Samuel

AGRAÏMENTS

A la família Cayrol —Elena, Marie i Christophe— per tot l'acolliment, l'atenció i l'ajut rebuts.

A Marie Grau, Miquela Valls, Àlex Susanna, Albert Ibañez, Pere Figueres, Joan Tocabens, Pere Verdaguer, Eliane Sardà, Marie-Thérèse i Louis Salvignol, Mimi Cristofol, Henri i Éric Planes, Montserrat Rodríguez Puig i Guiguite Bardes, per la seua cordialitat i accessibilitat a l'hora de compartir converses i documents.

A Cendrine Hernández Arnau i Gao Odier de la Biblioteca Universitària de la Universitat de Perpinyà, a Marie-Andrée Calafat de la Mediateca central de Perpinyà, a Charlène Bertrand d'Òmnium Catalunya Nord, i a la Biblioteca Nacional de Catalunya, per les facilitats en la consulta i accés a documents.

Als codirectors d'aquesta tesi, Joan Peytaví i Vicent Salvador, a l'Institut Franco-Català Transfronterer de la Universitat de Perpinyà, a l'àrea de Filologia Catalana del Departament de Filologia i Cultures Europees de la Universitat Jaume I, a Paule Llense, a Cesc Blanco, a Mireia Verdaguer del Servei dels Afers Catalans de l'Ajuntament de Perpinyà, a Jacques Cauquil, Estel Aguilar, Lucette i Alain Bilotte, Raymond Solsona i Pierrette Raynaud de Le Théâtre de l'Agora, i a l'Espai Camí de Nora i l'IES Clot del Moro de Sagunt, per les oportunitats concedides i les col·laboracions realitzades.

A la família, les amistats i el meu entorn, pel suport i la comprensió, per ser-hi sempre.

ÍNDIX

Justificació	9
1. Introducció: enfocament, referències i objectius	13
1.1. Alguns referents teòrics	13
1.1.1. Espacialitat: el gir espacial en la postmodernitat	13
1.1.1.1. Cartografia literària: l'autor, creador de mapes i d'espai.....	18
1.1.1.2. Geografia literària: el lector davant el mapa i els nous espais.....	21
1.1.1.3. L'aproximació geocrítica als estudis literaris.....	24
1.1.1.4. La identitat i la cultura davant el gir espacial.....	32
1.2. Estat de la qüestió: estudis sobre Jordi Pere Cerdà.....	42
1.2.1. Primers estudis: el marc geogràfic català i l'excentricitat de l'autor.....	42
1.2.2. Laguarda i la "nova consciència catalana"	45
1.2.3. Darrers anys: la multiplicació de la recerca sobre Cerdà	50
1.2.3.1. La tasca editorial de Susanna.....	50
1.2.3.2. L'empenta acadèmica	54
1.3. Procediment i objectius	67
2. Les coordenades antropològiques de Jordi Pere Cerdà	71
2.1. La Cerdanya: orografia, estats i fronteres.....	71
2.1.1. L'espai lliure de la natura	71
2.1.2. L'espai estriat de la ratlla	77
2.2. Cerdà: família i veïnatge.....	90
2.2.1. Cerdanya enfora: pastors i traginers	90
2.2.2. Cerdanya endins: pobladors, pobles i camins interns	97
2.3. Guerres, exiliats i resistència des de la Cerdanya.....	114
2.3.1. Exili, Retirada i Guerra Mundial	115
2.3.2. Cerdà resistent i passador.....	126
3. El pensament poètic de Cerdà i el compromís amb la paraula	141
3.1. Cultura escrita i cultura oral: la maduració intel·lectual de Cerdà	141

3.1.1. La deriva existencial d'un lector a la Cerdanya	141
3.1.2. El naixement de l'autor i el desafiament lingüístic	150
3.1.3. <i>Callastres</i> : l'heterotopia de l'instant en una altra banda	164
3.2. Cultura oral i cultura escrita: de la memòria al folklorisme i la creació	179
3.3. Cerdà promotor cultural: els reptes d'una catalanitat oberta	208
 4. De la terra a l'univers: Cerdà biocsmopoètic	 235
4.1. Espais interiors.....	235
4.1.1. La recerca d'un mateix	235
4.1.2. Vida resignada o mort tràgica: les <i>dones i el sol</i>	242
4.1.3. <i>Aprendre a viure</i> : vers un tercer-espai o de la possibilitat.....	253
4.2. Espais oberts: de l'amor íntim vers l'univers	265
 5. Conclusions i perspectives	 285
 6. Referències	 301

JUSTIFICACIÓ

De vegades hom té seriosos dubtes per creure que el projecte d'investigació que fonamenta aquest treball de tesi doctoral haja anat decididament a cercar-lo el doctorand i, en canvi, s'inclina a considerar que potser haja estat el mateix projecte qui s'ha encarregat de desvetllar l'estudiant per algun desconegut motiu. Les raons del creuament entre ambdós, ja siguen més lògiques o fortuïtes, les trobaríem sens dubte si resseguíssem els diversos fets més immediats o remots, més objectius o personals, que antecedeixen aquest estudi; però el fet és que sovint ens trobem amb l'única certesa d'anar fent tombs a cada instant, a ulls clucs, mentre anem descobrint algunes pistes que ens guien fins sacsejar-nos a nivell cognitiu, com ara la realització del projecte que ací ens ocupa. El mateix autor sobre el qual focalitzem aquest treball de recerca literària, Jordi Pere Cerdà, exemplifica bé aquesta sensació de deambular en què sovint ens trobem immersos, sense ser prou conscients que, constantment, anem fent camí cap a indrets que en l'inici del nostre moviment ens resultaven incerts: «Segueixo una tendència a abandonar l'esquema prefixat per endinsar-me en incursions múltiples en el temps, en els afectes, en els terrenys de l'empirisme social, com si cerqués unes dispersions, llavors que¹ obeeixo a una formació del meu esperit que és associatiu» (Cerdà, 2009: 27).

Tant si és per dispersió com per associació —o per l'una i l'altra de manera successiva—, després d'haver seguit un màster de recerca vaig decidir reprendre la incipient formació investigadora. Ho vaig decidir críticament i quasi instintivament, mesos després d'haver deixat enrere «un punt de partida del paisatge sentimental» (2009: 27), per passar llavors a explorar un nou territori, situant-me concretament en el *Carrer de Cerdanya* de la vila rossellonesa de Perpinyà. Aquest fou, de fet, el meu primer contacte amb la comarca pirinenca i transfronterera de la qual prové Jordi Pere Cerdà i que tant marcarà la seua creació literària. Així, primer fou el mapa i l'*Street View*², seguidament la descoberta³ dels replecs territorials que atresora l'obra literària de Cerdà, fins endinsar-me —ja com a doctorand— en la darrera de les exploracions

¹ *Llavors que o, normativament, mentre que.*

² <https://www.instantstreetview.com/>

³ Mercès a la proposta del professor de la Universitat de Perpinyà Via Domícia i codirector d'aquesta tesi, Joan Peytaví Deixona, de concentrar l'objecte d'estudi doctoral en l'obra literària de Jordi Pere Cerdà.

espacials, entre excursions per la Cerdanya i entre converses amb els mateixos veïns cerdans. De la ficció —cartogràfica, literària— a la realitat —física, humana—, per tornar de nou a l'imaginari, per mitjà de la geografia literària que proposem traçar en aquest estudi sobre l'espai, els llocs i les identitats en el llegat que ens ha deixat el dramaturg, poeta, novel·lista i folklorista Jordi Pere Cerdà (Sallagosa, Alta Cerdanya, 1920 - Perpinyà, Rosselló, 2011), pseudònim d'Antoni Cayrol.

La proposta geoliterària des de la qual enfoquem aquest estudi parteix doncs de l'experimentació d'uns espais que inicialment foren ficticials, després —alguns d'ells— prengueren també una mesura real i, per fi, a l'hora de recrear-los analíticament per mitjà d'aquest treball, trobaren acollida teòrica en els anomenats *estudis culturals*. Des de la interdisciplinarietat que caracteritza aquest vast camp d'investigació en ciències humanes i socials, conjugarem diverses perspectives que es poden concentrar en l'anomenada *geocrítica*, un enfocament teòric de base literària al qual el present estudi es mostra sensible⁴. Reprenent Cerdà, l'aproximació d'aquesta tesi doctoral als estudis culturals i, més concretament, a la geocrítica troba un reflex procedimental en les següents paraules de l'autor: «Segueixo un sentit que em porta a ancorar el fet dins d'unes vibracions que desperta en mi [...] i, al mateix temps, revelen el fet dintre de ses ramificacions. És la meua manera de sentir el món, d'associar la meua emoció a una sèrie de fenòmens que, per osmosi, poden explicar un context» (Cerdà, 2009: 27). En efecte, partint d'aquest ancoratge teòric i alhora emocional, les ramificacions cognitives que obre aquest estudi atendran totes aquelles consideracions espacials que es pugen relacionar amb la biografia del nostre autor i amb el territori on visqué; no només des d'una visió historiogràfica sinó també interpretativa o *hermenèutica*⁵, en tant que

⁴ A tall d'exemple dels estudis culturals aplicats a l'exploració geocrítica, podem citar *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, sota l'edició de Robert T. Tally Jr. (2011, Nova York, Palgrave Macmillan).

⁵ La «distinción entre letra y espíritu se halla en el origen de una de las polémicas más persistentes de la historia de la hermenéutica. A partir de la distinción entre la letra y el espíritu se han establecido a lo largo de la historia los posibles extremos entre los cuales se sitúa y tiene lugar la actividad lectora o interpretativa: el extremo de la completa literalidad y el extremo del olvido de la letra, es decir, o bien se intenta fijar el significado de un texto del modo más unívoco y definitivo posible, o bien el texto se convierte en mera pantalla sobre la que proyectar arbitrariamente sentidos que, por lo general, ya poseíamos previamente. La reflexión hermenéutica, sin embargo, tiende hacia una posición de síntesis equilibrada entre los extremos al recordarnos que sin letra no hay espíritu, pero que el espíritu es más que la suma de todas y cada una de las letras. O dicho en otros términos: la letra es el criterio para determinar el sentido, pero no hay sentido sin un salto más allá de la letra» (Caner, 2005: 205). Prendrem en consideració, doncs, tant l'autor que origina el text en el seu context determinat, com el lector que

integrarem reflexions significatives de diversos crítics i teòrics —incloses les de Jordi Pere Cerdà— amb els diversos fragments literaris de la seua obra que analitzarem. Des d'aquests mateixos principis procedimentals, hem preferit no aportar gràfics o fotografies; la nostra anàlisi geoliterària sobre la cartografia de l'autor queda doncs construïda exclusivament per mitjà de paraules, a fi que cada lector pugui de manera més oberta transfigurar el seu propi mapa literari partint de l'aproximació que proposem sobre l'espacialitat de Cerdà. A tal propòsit, ens recolzem en les paraules del crític literari Robert T. Tally Jr.:

Literary cartography or literary geography, as I understand it, operates precisely by virtue of the specifically literary nature of the project, and writing itself is a form of spatialization that depends upon the reader's acceptance of numerous conventions. [...] This is not to say, of course, that the inclusion of maps or illustrations in a work of fiction, criticism, or theory would diminish its engagement with or effectiveness on matters of spatiality, only that the presence of actual maps is not a requirement for literary cartography, literary geography, or geocriticism.

(Tally, 2013: 5)

Centrats, doncs, en la paraula i en la seua capacitat per crear imatges, proposem apamar el territori *cerdanià* (o de Jordi Pere Cerdà) servint-nos de la mateixa eina amb què ell construï el seu propi mapa literari, tot un món de mots per descobrir espacialment. A propòsit de l'exploració d'aquest material verbal, les dues referències de què partim a nivell normatiu i lingüístic, respectivament, són el *Diccionari de la llengua catalana (DIEC2)*, de l'Institut d'Estudis Catalans, i el *Diccionari Català-Valencià-Balear*, de l'Institut d'Estudis Catalans i l'Editorial Moll. Segons cada cas consultat, hem considerat oportú introduir notes a peu de pàgina a l'hora d'aclarir el significat, la variació o la normativitat de la paraula o locució referenciades, a fi de resoldre possibles problemes d'accés als texts que citem.

Per concloure aquest pròleg justificatiu, l'estudi que presentem tracta de cosir una geografia literària partint de la cartografia que Jordi Pere Cerdà va inventar, plena de filaments escampant-se pertot arreu. De ben segur que aquesta geografia podrà enriquir-se amb altres teories i concepcions, altres imatges, espais, llocs i territoris que s'afegiran o es distanciaran de la nostra proposta d'observació geoliterària. En tot cas, la

proposa, en el seu propi context i recolzat en diferents lectures, altres possibilitats per a interpretar el text literari de l'autor. En síntesi, tant una *estètica de la reconstrucció* (dels orígens del text) com una *estètica de la integració* (de qualsevol veu o objecte) poden ser conjuminades en l'anàlisi literària.

tesi que presentem tracta de recórrer una via —transitada parcialment per altres estudiosos sobre Jordi Pere Cerdà— per tal de continuar elucidant la situació personal i social en què van conïure l'autor i el seu entorn durant un context agitat i canviant a diversos nivells. En definitiva, la rica experiència de vida de l'autor ens permetrà reflexionar sobre les relacions que vulguem establir entre individus i també entre els grups humans i el nostre hàbitat natural i cultural, a fi d'esdevenir membres actius que participen de la transformació dels espais que configuren les nostres identitats.

1. INTRODUCCIÓ: ENFOCAMENT, REFERÈNCIES I OBJECTIUS

En aquest primer capítol abordarem les principals referències que tractarem a l'hora d'enfocar teòricament l'estudi sobre l'obra literària de Jordi Pere Cerdà. També farem esment, seguidament, dels principals estudis i aportacions que s'han realitzat fins al moment sobre l'autor. Tot plegat ens permetrà, en darrer lloc, traçar els objectius d'investigació que proposem. És, per tant, aquest marc compilador del qual partim el que ens permetrà situar els eixos procedimentals i les qüestions fonamentals que plantejem desenvolupar en els següents punts.

1.1. ALGUNS REFERENTS TEÒRICS

1.1.1. *Espacialitat: el gir espacial en la postmodernitat*

Tractar els estudis culturals i literaris des d'un interès radical per l'espai és un enfocament que, tot i no ser exclusiu a altres dimensions o aproximacions possibles, podem afirmar que és força recent. I, tanmateix, és evident que la condició humana necessita ocupar espai per manifestar-se i així poder crear. El fet és que sovint l'espai no ha estat considerat com una dimensió cognitiva autònoma, sinó que més aviat ha estat pres com un concepte complementari d'altres. Així, l'aproximació filosòfica moderna s'ha limitat a concebre l'espai ara com a mer contenidor físic dels cossos (Newton) tot posant-s'hi en relació (Leibniz), adés com a concepte ideal, ja es tracte d'una representació divina o natural (Spinoza) o bé d'un constructe mental, subjectiu, fruit de la percepció humana (Kant). A més, en detriment de l'espai, la dimensió temporal anirà imposant-se des de finals del segle XVIII en el discurs filosòfic i, alhora, aquesta temporalitat esdevindrà el fonament que bastirà la disciplina històrica contemporània. Tant és així que l'aproximació a l'espai, marginal, aflorarà únicament per la necessitat d'assignar una locació al fil dels esdeveniments històrics, tal com suggereix Foucault (Tally, 2013: 30). Les concepcions filosòfiques de Hegel i Marx entorn de la rellevància de la Història i els seus processos, són un exemple d'aquest enfocament cognitiu en què s'ha emmotllat majoritàriament la cultura contemporània.

El text modern, doncs, ve marcat pel referent que suposa aquesta temporalitat, la qual esdevé la matèria principal per a la creació literària dins aquest període. En

aquest sentit, el filòsof Henri Bergson analitzà la influència cabdal del temps i la memòria en diverses obres literàries d'autors a cavall dels segles XIX i XX. Fins i tot els estudis del psicoanalista Sigmund Freud, seguint la interpretació que en fa el crític Robert Tally (2013: 35), poden ser observats com un producte literari propi d'aquesta modernitat i de la insistència en la interioritat psicològica. Aquesta atribució considera que els processos mentals s'inscriuen en una dimensió on l'ego esdevé el subjecte cognitiu que permet recompondre, mitjançant una successió temporal, els esdeveniments que han marcat l'existència de cada individu i que es van repetint en el present com a mostra d'un problema, aparegut en el passat, que persisteix. D'aquesta manera, la individualització de l'experiència humana davant el flux temporal permet confrontar, en el text, el subjecte amb la història, cosa que ens permetrà abordar més endavant qüestions referents a la identitat i al seu context, no només temporal sinó també espacial.

Pel que fa a l'espai en la literatura moderna, tant si és real com imaginat, aquest no assoleix, doncs, un interès cognitiu primordial, però això no significa que siga absent de tota obra i que no puguem, de manera més o menys conscient, observar-ne la seua certa transcendència. La literatura moderna, segons el crític Joseph Frank (Tally, 2013: 36), tenia una particular *forma espacial* (*spatial form*). Prenent per exemple la novel·la, aquesta forma es manifestava juxtaposant la narració d'escenes que ocorren en un mateix moment, la qual cosa permetria remarcar una simultaneïtat que trenca amb el fil temporal lineal i faria emergir el sentit d'espacialitat. Com podem observar, es tracta d'una espacialitat lligada i dependent de la temporalitat, això és, d'una espacialització del temps que mostra en definitiva aquesta supeditació de l'espai a la dimensió temporal en el període modern.

El trànsit cap a un major impacte de la dimensió espacial en la cultura contemporània requereix copsar el desencant que les dues guerres mundials i els conseqüents canvis socioeconòmics van provocar en la societat durant el segle XX. Ambdós enfrontaments bèl·lics, fruit principalment de la gran tensió imperialista i colonialista per l'hegemonia mundial per part de les principals potències extractives, van ocasionar una tragèdia humana de tals dimensions que crearen una forta esclatxa en l'ideari de progrés que s'havia associat al relat històric-temporal i que s'havia anat

forjant d'ençà la industrialització de les societats amb més capacitat de tecnificació. El crític Bertrand Westphal exemplifica aquest procés crucial per a la societat contemporània amb el text paradigmàtic de l'assagista Walter Benjamin, de 1940, a propòsit de *l'Angelus Novus* de Paul Klee (obra pictòrica d'aquest autor realitzada el 1920): girat cap al passat, la catàstrofe dels fets que han marcat la història d'Occident espanta l'àngel cap al futur (al qual gira l'esquena) per mitjà d'una tempesta que no es deté i que cobreix de runes tot allò que observa, perplex i sense capacitat de reacció, l'Àngel de la Història (tal com reanomena Benjamin *l'Angelus Novus* de Klee); aquesta tempesta és el que anomenem progrés, sentència Benjamin (*apud* Marqués, 2017a: 14). L'autor mostra una imatge tràgica de la societat moderna en la qual, esberlada la fascinació temporal del desenvolupament entès com a millora i superació humanes, s'observa atònitament com aquest procés no ha consistit sinó en una devastació rere una altra. És en aquest mateix punt d'observació, dominat per les dimensions colossals de la runa generada, que aflora punyent la dimensió cognitiva de l'espacialitat, fruit d'un estat de xoc que denota una profunda *ansietat espacial*: «*in the modernists' apparent fascination with time it is also possible to see a profoundly spatial anxiety*» (Tally, 2013: 37).

En aquest darrer sentit, el terme portuguès *saudade* ens ofereix un exemple d'aquesta ansietat causada per l'estrip que provoca la modernitat lligada a la temporalitat: aqueixa nostàlgia de futur, aquell sentiment de dolor per absència en el mateix moment que experimentem quelcom plaent, es pot expressar nítidament en termes espacials. Així, per l'escriptora Valeria Luiselli, la *saudade* seria «*une faille qui s'ouvre soudain dans l'asphalte ; les rivières et les lacs de Mexico ; les draps après l'amour*» (Westphal, 2016a: 62). Heus ací com l'espacialitat permet copsar altres dimensions en els processos cognitius, expressant en aquest cas la sensació de pèrdua, desorientació i fragmentació que podem atribuir al procés de canvi que ens ocupa, això és, el trànsit de la modernitat a la postmodernitat.

En efecte, el *gir espacial* (*spatial turn*) que es realitza en els estudis literaris i culturals respon en bona mesura a la condició postmoderna (Tally: 38) en què ens situem a partir de la segona meitat del segle XX. Després dels desastres bèl·lics, la fi de la Segona Guerra Mundial i, més concretament, els acords per al repartiment territorial

del bloc de potències aliades permeteren que s'iniciés un procés de descolonització que alhora va encetar un canvi en la percepció de l'espai, ja que es va desencadenar el trànsit d'una mirada colonialista essencialment uniforme a una multiplicitat de mirades sobre el món (Marqués, 2017a: 10). En l'àmbit literari, aquest canvi permet que els espais urbans, com exemplifica Westphal, passen, de ser representats com a retrats, a esdevenir escultures, tot apreciament que aquestes darreres permeten una observació diferent segons el punt de vista que s'adopte (2000: 10). Aquesta evolució en la mirada és palesa en la subjectivitat de Gaston Bachelard a l'hora de tractar els espais de la intimitat en *La poétique de l'espace* (1957) o bé en *Poétique de la ville* (1973) de Pierre Sansot, en les quals, malgrat tot, no es contempla cap altre punt de vista d'observació que no siga el del propi observador. La *imagologia*¹, en canvi, concedirà importància tant al que observa (Jo) com al que és observat (Altre), encara que això es produeix des del seu aïllament, és a dir, sense que hi haja una interacció activa entre ambdues mirades.

Amb tot, no és fins als anys setanta del passat segle XX que culmina el procés de trencament cap a la postmodernitat en què se situa aquest *gir espacial*. Segons el geògraf David Harvey, el punt determinant ocorre entorn de l'any 1973, en el context d'una recessió econòmica global (dins la coneguda Primera crisi del petroli) causada, entre altres, per l'encariment dels preus del carburant i l'atur, portant com a conseqüència la inauguració de les polítiques econòmiques de flexibilització de la producció i dels salaris i la consolidació del capitalisme financer i de la globalització econòmica. Al capdavant, aquesta coordinació financera global condueix el sistema econòmic a accelerar la *compressió entre el temps i l'espai* que afectarà de manera directa l'experiència humana (Tally, 2013: 39). De manera semblant a l'esment que fèiem més amunt sobre la juxtaposició d'escenes en la narració literària moderna, aquesta tendència a la simultaneïtat en els processos financers i productius determinarà doncs les relacions sociolaborals i culturals a escala global, tot abastant (i devastant, davant aquesta celeritat en el trànsit) uns espais cada cop més interdependents. En efecte, els evidents avanços tecnològics en l'àmbit del transport i

¹ Aquesta teoria pròpia de l'àmbit de la literatura comparada es troba enfocada a l'estudi de l'alteritat i, més concretament, a la relació entre l'autor i els països o territoris que puguin ser rellevants en la seua obra, interpretats com a "imatges" que influencien activament la creació literària.

les telecomunicacions durant els darrers decennis i anys han propulsat l'aparició d'un nou marc espai-temporal que desdibuixa antigues barreres, adés del tot infranquejables.

Amb tot, mentre l'espai (aquest espai global) se'ns mostra més obert i accessible per mitjà dels engranatges socioeconòmics que interconnecten els territoris fent funcionar l'anomenat sistema-món de la globalització, ens trobem amb la paradoxa que les societats són més inestables a causa dels canvis que el capital genera en els diversos emplaçaments on actua. El resultat, seguint Harvey, «*has been the production of fragmentation, insecurity, and ephemeral uneven development within a highly unified global space economy of capital flows*» (Tally, 2013: 41). En aquest punt, l'aparent obertura que genera el capitalisme tardà de la postmodernitat en les diverses societats mundials no és sinó un eixamplament dels seus marges i límits, tothora mantinguts, per tal de dotar-se d'un marc més ajustat als requeriments dels seus fluxos econòmics, del tot hegemònics. Westphal compara aquesta manera d'operar amb la del talp, un animal pres com a imatge de l'occidentalització d'un món que es consolidarà per mitjà de l'imperialisme i el colonialisme: les galeries subterrànies que excava el talp, tot i la seua extensió considerable i laberíntica, tindran uns límits ben definits per poder protegir-se dels depredadors dins la seua lloriguera, un símil que correspondria al poder d'influència i regulació dels estats postmoderns actuals (Marqués, 2017a: 14). El perill d'aquesta progressió tentacular que desenrotlla alhora un instint d'autoprotecció, rau en el fet que «*lorsque l'on oppose à l'Autre fantasmé des barrières et des murs, on finit soi-même par se sentir à l'étroit*», no només en l'àmbit socioeconòmic sinó també en el cultural: «*l'on s'enferme et restreint le champ de l'imaginaire, son chant aussi*» (2016a, Westphal: 46).

¿Quins són, per tant, els espais possibles per a la literatura, en aquest context global de trànsit de la modernitat a la postmodernitat?, de trànsit, també, per part de moltes "vides líquides", com expressa Zygmunt Bauman², habituades a ésser desposseïdes, deslocalitzades i desarrelades, cercant oportunitats per sobreviure dins l'era de la globalització? Tally defèn que davant tota crisi, susceptible de crear una sensació de pèrdua, els estudis literaris i culturals, a través de l'enfocament de

² Z. Bauman (2005): *Liquid Life*, Cambridge, Polity.

l'espacialitat, han d'ajudar a comprendre el món global, que és sens dubte part del món propi de cadascú, per tal d'orientar la condició humana davant les situacions —més o menys dificultoses— que puguem experimentar en l'actualitat (2013: 42). Per a tal propòsit, i seguint l'esquema interpretatiu que proposa Tally, en els següents punts abordarem les pautes espacials de la *cartografia literària*, la *geografia literària* i la *geocrítica* a fi que les visions del món que cree la literatura siguin possibles però, sobretot, que abasten allò “plausible” (Westphal, 2011); que siguin transitables, al cap i a la fi, en la mesura que projecten noves vies, per a noves vides.

1.1.1.1. Cartografia literària: l'autor, creador de mapes i d'espai

En aquest món canviant, transitori, en el qual ens situem, «*est-il une vision autre que mobile, un discours autre que nomade ?*» (2016a: 263), es demana Westphal. Aquesta qüestió sembla trobar-se al cor de la pròpia expressió literària: si la literatura és generadora d'espai (d'antuvi mental, imaginari), com ha apuntat Jean-Marie Grassin (*apud* Bataller, 2016: 188), l'acte d'escriure és una acció produïda des d'una mobilitat mental que acaba recollint-se dibuixada, per mitjà d'un cúmul de ratlles fetes de paraules. Escriure literatura, doncs, ha de poder considerar-se com una activitat cartogràfica, en tant que genera una traça que representa aquests espais imaginats. Aquesta traça és el que podem anomenar *mapa*, si més no a nivell simbòlic, el qual esdevé el suport necessari per a poder resseguir aquests espais creats per l'expressió literària.

Un escriptor pot ser doncs observat com un subjecte que mapa³, que crea mapes (*mapmaker*; Tally, 2013: 48) mitjançant una producció literària que no fa sinó construir nous mons. Aquests mons, com fa el rapsode (*teixidor* en el seu origen; Tally: 48), es basteixen paraula a paraula, cosint diferents idees, apedaçant *llocs* que no són sinó porcions d'espai sobre les quals algú decideix deturar la mirada (tal com expressa el geògraf Yi-Fu Tuan; *apud* Tally: 51). Aquesta pausa en el moviment observacional esdevé, de fet, un acte decisiu en el procés de creació literària: l'escriptor necessita delimitar l'espai davant la seua immensitat, crear llocs tot seleccionant allò que li

³ Del verb *mapar*, sinònim de *cartografiar*.

resulta útil per a la seua expressió. L'*escriptor-cartògraf* es comporta doncs com un *agrimensor* (en paraules de François Hartog; *apud* Tally: 48), aquell que mesura el terreny, pam a pam, per extraure'n els detalls que considera valuosos.

Aquesta visió ens podria conduir al parany de considerar que l'escriptor, encarat al procés creatiu, necessita privilegiar «la materialitat del lloc», tangible i definida, davant «la volatilitat de l'espai», cosa que alhora ens portaria a menystenir que ambdues dimensions (interdependents des d'una perspectiva humana) nodreixen l'acte literari. De fet, «l'espai existeix més enllà de l'individu [...] i el sobrepassa [...], mentre que el lloc és un fràgil artefacte» (Westphal 2016b: 170) que es fa i es desfà segons la projecció de la mirada humana. L'espai, per tant, atesa la seua manca de límits i fixacions, «és l'entorn més propici per a la pràctica artística» (171) car «és allò que es desplega sota la mirada encara verge» (170) de l'escriptor.

Això ens permet considerar que, en síntesi, l'escriptor-cartògraf pot definir-se com un *periègeta*, mot provinent del grec antic que significa “conduir al voltant de” a més de referir-se també a l'entonació de la penúltima síl·laba d'un mot (Westphal, 2016b: 171-172). La virtut del concepte rau en aquesta junció entre la mobilitat espacial i la mobilització verbal que permet acollir tant la idea del *rapsode-teixidor* com de l'*agrimensor*: «la periègesi és alhora una descripció del món habitat i una reflexió sobre el ritme de la frase. Combina el desplaçament en l'espai i la reflexió sobre la llengua. Explora la unió entre llenguatge i món físic. Està ancorada en l'espai abans que en el lloc» (172). Així, l'experimentació humana de l'espai s'esdevé recurrent un trajecte, el que correspon en la dimensió literària a desplegar mots que acabaran creant un relat. I aquest relat, alhora, crearà un mapa (*mapmaker*) que, com dèiem adés, no serà sinó una possible representació del nou espai que el relat haurà generat. De nou, és important matisar que el mapa serà ací (com abans el lloc) l'artefacte tangible que l'expressió literària haurà creat; la projecció espacial que l'escriptor-cartògraf materialitza en un moment determinat seguint la seua pròpia mirada sobre el món. Per això, si després de l'aparició del periègeta en l'antiguitat grega, «la introducció del mapa⁴ dona compte d'una expansió ben material» (172), usada sovint des de l'àmbit

⁴ En efecte, «com escriu François Hartog, “c'est, semble-t-il, avec Ératosthène, au III^e siècle avant J.-C., que s'introduit le terme *geographos*, comme celui qui dessine ou décrit la terre, auteur d'un traité de

geogràfic per tal d'apropriar-se d'un espai esdevingut lloc permanent de control humà, des de l'àmbit estrictament literari el cartògraf opera de manera oposada: si la creació verbal delimita fugaçment l'espai, és amb el propòsit de crear-ne més, mai de restringir l'espacialitat.

Tota obra literària, per tant, necessita apamar l'espai, tractant de no circumscriure's únicament als terrenys que projecta, sinó mantenint la capacitat de sobrepassar-los. Cal que l'escriptor-cartògraf sàpiga transitar, multidireccionalment, entre l'*espai real* o *físic* (aquell que s'observa) i l'*espai imaginari* (aquell que es figura) tot passant per un *tercer-espai*⁵, el *simbòlic*, que és on la literatura emergeix a través del llenguatge. És doncs en aquesta dimensió simbòlica on pren cos la cartografia literària, entesa segons el crític Fredric Jameson com un tipus de *mapatge cognitiu* (*cognitive mapping*) que permet analitzar les relacions que s'estableixen entre les formes literàries i les formacions socials (Tally, 2013: 67).

Així, en l'exercici de comprendre la nostra condició postmoderna actual, la pràctica literària no pot estar regida només per uns llocs definits per fronteres com ara els estats, ja que aquests es basen en un model organitzatiu que ja no és capaç d'oferir mapes satisfactoris per als relleus globals que traça el capitalisme multinacional: «*with the dismantling of great colonial empires, [...] the state has made room for a global or multinational space, thoroughly saturated with capital*» (Tally, 2013: 77). Aquest tarannà global tampoc no significa que puguem abastar una comprensió holística de tot allò que condiciona la nostra existència, com analitzava el filòsof Jean-François Lyotard (*apud* Tally, 2013: 70): tractar d'aprehendre qualsevol sistema de relacions socials des de la seua integritat només ens pot conduir al fracàs. Tal fou l'empresa que emprengué, segons el filòsof György Lukács (*apud* Tally, 2013: 62), la novel·la en tant que gènere literari representatiu de la modernitat, tot organitzant una fragmentarietat que es considerava descomposta de la seua natural totalitat des del món antic. Evidentment, com apuntàvem adés amb el concepte de la periègesi, tota època ha hagut d'encarar un

géographie ou cartographe. Auparavant on parlait de périégète, auteur d'un parcours ou tour du monde habité» (Westphal, 2016b: 172).

⁵ Ens referim a *tercer-espai* (amb guionet) per referir el concepte que aporta el geògraf Edward Soja, *thirdspace*. Irene Pérez Fernández, anglicista i investigadora sobre qüestions d'espai, identitat i gènere, també transcriu així el concepte: «*la característica principal del Tercer-espacio es su pluralidad, puesto que comprende los tres tipos de espacialidades propuestas por [Henri] Lefebvre: la que se percibe [real], la que se concibe [imaginària] y la que vive [simbòlica o social, a mig camí entre el real i l'imaginari]*» (Pérez Fernández, 2009: 65).

tipus de fragmentarietat que ha menat les societats a diferents experiències a l'hora de projectar-se en l'espai. En l'actualitat, seguint Jameson, es tractaria que el mapatge cognitiu que proposa pugui donar pas a cartografies literàries basades en aquest caràcter fragmentari i alhora mòbil que condiciona la vida en la postmodernitat.

Per a Jameson, l'articulació entre la imaginació individual del "cartògraf" i l'organització social establerta esdevé fonamental per tal de superar tota crisi de representació literària, ja que permetrà assajar solucions possibles a conflictes socials latents. Al cap i a la fi, operar així suposa estar disposat, des del camp de la creació, a incidir socialment, cosa que passarà necessàriament per una major o menor connexió amb el lector d'aquestes cartografies.

1.1.1.2. Geografia literària: el lector davant el mapa i els nous espais

Un lector, per definició, mai no és passiu, sinó que de manera més o menys explícita i activa està donant significat als espais que l'escriptor ha cartografiat per mitjà del text. El significat que li dona el lector, per descomptat, no ha de coincidir necessàriament amb el que proposa l'autor. El lector, cada lector, interpretant els mapes literaris, esdevé un geògraf capaç de crear nous mons, nous espais imaginaris que poden iniciar tota mena de recorreguts, imprevisibles, en les interseccions que es creen entre l'espai imaginat pel *lector-geògraf* i l'espai físic o real. És així, a través del lector, com l'espai ficcional que engendra l'escriptor pot ser generador de realitat(s): la lectura dels mapes literaris d'una novel·la, per exemple, pot permetre la revisió de l'espai real. Segons Tally, llegir literatura comporta, en aquest sentit, un evident exercici de geografia literària (2013: 85) que pot incidir en transformacions socials.

La visió que descrivim correspon a la del lector més actiu, aquell que no només és conscient de la seua pròpia experiència literària (amb una eventual aplicació social) sinó que a més indaga en la influència que l'espai físic ha pogut produir en l'escriptor. Al capdavant, aquest lector-geògraf pot ser considerat un investigador que, com el periplegeta, tracta d'orientar-se tot recorrent i apamant els espais simbòlicoficcional de l'obra literària. En paraules de l'escriptora Virginia Woolf, l'actitud del lector-geògraf és consubstancial a la del científic amb esperit pelegrí (2013: 82); un nou viatger, en un nou periple, que, subjectat a la corda dels espais cartografiats per l'autor, es deixa

emportar per la seua pròpia experiència estètica. Fins crear, ell mateix, tota una «geografia fantasiada» (Westphal, 2016b: 73).

No és, tanmateix, l'única manera d'observar geogràficament un mapa literari. Seguint Woolf, el lector també es pot limitar a detectar les concomitàncies de l'espai ficcional en el lloc físic, per retrobar-hi així els possibles indrets (com ara places i carrers, establiments, rius i pics muntanyencs...) que referencien la imaginació literària de l'escriptor. Segons Woolf, traçar les eventuais connexions significants entre la cartografia literària d'un autor i la geografia física és contraproductiu: *«a writer's country is a territory within his own brain; and we run the risk of disillusionment if we try to turn such phantom cities into tangible brick and mortar...»* (apud Bataller, 2016: 191). El mer exercici de localització toponímica no fa sinó encotillar l'espai literari (tant de l'autor com del lector) en una geografia referencial incapaç de captar la complexitat de la ficció. Italo Calvino, autor d'unes "ciutats invisibles"⁶ precisament introbables en cap espai físic, afirma que *«before being a city of the real world, Paris for me, as for millions of other people in every country, has been a city that I have imagined through books, a city that you appropriate when you read»* (apud Tally: 80). En definitiva, observem com l'espai i les seues projeccions, del tot multidimensionals, interactuen els uns amb els altres des d'un pla heteràrquic, on tant la ficció literària pot condicionar la percepció física (i així crear noves realitats) com viceversa.

Qualsevol que siga l'abast de l'exploració geoliterària que enuncia Woolf, aquesta és susceptible de crear noves cartografies des del punt de vista del lector; estudis que poden descriure, analitzar i interpretar indrets literaris servint-se de totes les eines que el disseny i la tecnologia informàtica posen al nostre abast avui dia. És el cas dels *atles literaris* que diversos investigadors han posat en circulació els darrers decennis, com ara Franco Moretti i la seua representació dels llocs en la novel·la europea del segle XIX (Tally, 2013: 100). La importància de la seua aportació en la confecció de cartografies literàries rau en la reorganització sobre el mapa d'elements textuals seleccionats, abstrets del flux narratiu, que pel fet de projectar-se en un artefacte nou (el mapa) puguin ser apreciats des de nous prismes. Per això, el mapa (seguint Moretti) és útil en la mesura que no és una eina testimonial de localització, sinó

⁶ *Le città invisibili* (1972).

que serveix per a la reinterpretació literària i fins i tot per al creuament amb altres texts o dades mapades. En aquest darrer sentit, el seu projecte cartogràfic permet llegir texts de múltiples autors que, sota el criteri d'anàlisi que es trie, podran establir-hi una relació, per més discontinus que aquests texts puguin semblar a primer cop d'ull. Qüestions com ara quines normes subjauen en la creació d'una obra o obres, o quines forces permeten que una certa expressió aflore en un determinat període, es palesen ben pertinents en l'anàlisi literària-geogràfica que planteja Moretti a partir dels seus mapes. Això farà emergir un mapa-xarxa (col·laboratiu, acumulatiu o divergent) que puga allotjar tota mena de vectors d'anàlisi capaços de donar sentit a les obres literàries que no s'havien apreciat abans.

Una altra aproximació interessant, emparentada amb aquest entrecreuament de mapes i textos, la trobem en el graner de l'art contemporani. En el seu darrer assaig, *La cage des méridiens* (2016a), Bertrand Westphal explora els curtcircuits que apareixen entre la literatura i l'art contemporani davant els desafiaments de la globalització. D'entre les obres variades que hi ressenya, s'hi troben mapes que no emanen necessàriament d'una obra literària però que, en tot cas, l'autor sintonitza amb la seua reflexió crítica literària. Hi trobem casos com el de l'artista conceptual Brigitte Williams (2016a: 237), centrada en l'anàlisi dels conceptes de representació i frontera a través de la imatge i el text escrit⁷: Williams estableix una comunicació fluïda entre els espais creats per les diferents facetes artístiques i els espais físics. A les seues obres, les figures geomètriques són fetes de lletres que fonen matemàtica i lingüística; recrea xarxes de metro que explica per mitjà de versos...

En síntesi, observem que atrevir-se a traçar nous mapes des de les arts, dissenyar cartografies des de la pròpia mirada geoliterària, ens permet valorar la riquesa de projeccions que acull la indefinició de l'espai. Així mateix, ens permet aprendre a valorar la incertesa que els canvis generen (Marqués, 2017a: 18), a pesar dels conflictes que poden ocasionar en l'era postmoderna.

⁷ A la seua pàgina web, l'artista hi presenta els seus interessos creatius: <https://www.brigittewilliams.net/about>.

1.1.1.3. L'aproximació geocrítica als estudis literaris

Propostes cartogràfiques com les suara comentades, mostren que abordar l'estudi literari des de l'espacialitat requereix una mirada interdisciplinària. Aquesta mirada permetrà assolir una comprensió àmplia i alhora detallada de les relacions canviants que configuren el món postmodern. Cal desenvolupar, doncs, un enfocament crític sobre l'espai, *geocrític* segons la terminologia usada per Tally i Westphal (per citar dos dels estudiosos que prenem com a referència), per tal de clarificar els reptes socials que implica aquesta aproximació a l'anàlisi literària:

A fundamental task for geocriticism is to analyse, explore, and theorize these new cartographies that aid us in making sense of our places and spaces in the world. Geocriticism would have to take into account the ways in which spatial practices—including, of course, geographical mapping itself, but also such productions of knowledge as ethnography or economics—are employed and deployed, both for repressive ends and as a means to aid political liberation. As a way to analyse literary texts, but also as an approach to social criticism, geocriticism can perhaps uncover hidden relations of power in those other spaces that a critical theory less attuned to spatiality might well underlooked.

(Tally: 114)

Aquesta aproximació des de la geocrítica ens permet revisar les visions d'alguns crítics contemporanis que han contribuït a consolidar el gir espacial en els estudis literaris i culturals, les aportacions dels quals no fan sinó plantejar "cartografies", vies de reflexió entorn de l'espacialitat.

El filòsof Henri Lefebvre insisteix en com l'espai ens configura com a humans i com arribem a configurar-lo amb la nostra pràctica interactiva. L'espai és entès com el producte d'unes relacions socials que no es poden deslligar dels seus condicionants sociolaborals. Així, segons Lefebvre, l'espai mai no es constitueix en singularitat (fins i tot aquell espai abstracte, cognitiu, necessitaria un estímul sensorial exterior) sinó en interacció humana. Jameson —citats més amunt a propòsit del concepte de *mapatge cognitiu*— hi afegeix que, en efecte, el *capital* és el motiu de força que regula l'ordre espacial; l'organització laboral, monetària i financera dins de cada estadi de desenvolupament de la producció capitalista genera espais determinats, únics, que canvien segons la situació. Per això, l'organització social de l'espai està sotmesa a

modificacions discontinúes, a ruptures que permeten, segons la proposta cartogràfica de Jameson, dibuixar nous mapes de caràcter mòbil i fragmentari.

A diferència d'aquesta concepció, però no de manera oposada, el filòsof Michel Foucault encabeix les nocions socioeconòmiques anteriors dins d'una categoria més general com seria el *poder*, car aquest no es circumscriu al mode econòmic de producció, sinó que s'estén més enllà del capital tot afectant altres camps com el del coneixement o el saber. Així, el poder és l'eix primordial d'anàlisi que empra Foucault a l'hora de tractar els processos d'espacialització pels quals, coincidint amb Jameson, configuren un món del tot flexible i mutable. Aquest concepte denota una immaterialitat que respon al seu caràcter invasiu o tentacular a l'hora de penetrar i condicionar les diferents esferes socials. L'efectivitat de l'espacialització del poder, tal com Foucault la comprèn, se simbolitza en la idea del panòptic, l'ull que tot ho controlaria des del seu desplegament subtil pels cossos socials. En definitiva, el poder recorre l'espai de manera descentralitzada, fluïda, resilient; el canvi assegura la vigència dels mecanismes de poder en l'organització social.

Foucault considera que tot individu es troba immers dins els processos de control social que genera el panòptic, cosa que el duu a admetre que no és possible situar-s'hi al marge. Michel de Certeau, revisitant la tesi foucaultiana, es planteja justament si hom pot escapar a la mirada totalitzant de l'ull del poder, objectiu que el condueix a examinar les pràctiques de mobilitat espacial d'individus o grups que recorren un indret urbà. De Certeau distingeix el caminant de carrer d'aquell que atalaia, des de la distància, el conglomerat de la ciutat. La visió panoràmica que aconsegueix aquest darrer, assimilable a la que genera un mapa, per a De Certeau representa el panòptic, l'ull que supervisa. Igualment, la capil·laritat que s'atribueix al mateix panòptic hauria de trobar-se a peu de carrer, entre "els ulls" dels vianants. Tanmateix, De Certeau els obvia per subratllar que els moviments dels ciutadans poden esdevenir actes discursius imprevisibles, lliures i il·legibles, ja que «*to walk is to lack a place*» (apud Tally, 2013: 130), és un acte espacial que dificulta la localització geomètrica en el mapa referencial. En conseqüència, la mobilitat anàrquica dels vianants pot resultar en un símbol de resistència al poder, tot eludint la disciplina. De Certeau defèn que aquests petits cartògrafs de carrer esdevenen, amb el seu "llarg

poema de caminar”, els protagonistes de la ciutat (*apud* Tally: 129). En síntesi, davant la visió estàtica, allunyada i controladora del panòptic que De Certeau assimila al mapa geogràfic referencial⁸, la itinerància crearia un moviment narratiu que possibilitaria la transgressió social⁹.

El procés cognitiu del qual partesc cada vianant condicionarà la lectura que puguem extraure del seu moviment, tant si aquest té lloc en un context urbà o no. De Certeau, sens dubte, apunta un cas ben significatiu, però també poden haver-hi altres exemples de moviments itinerants com a metàfora de les pràctiques literàries en l'espai. Charles Baudelaire insistí en la presència del *flâneur* o *badoc*, aquell individu que es passeja o erra per la ciutat sense cap més pretensió aparent; Walter Benjamin glossà al respecte que es tracta de la mirada de l'alienat a ciutat, el representant de «la solitud de l'ésser humà entre la massa urbana» (Bou, 2013: 57). De fet, el *flâneur*, analitza Benjamin, tant pot ser considerat una part constitutiva i resultant del sistema de dominació com un resistent a la mirada totalitzant del panòptic, a l'estil del que defenia De Certeau (Tally, 2013: 131). En tot cas, allò que Benjamin troba fascinant del *flâneur*-alienat és que, d'acord amb la seua condició ambivalent, pot esdevenir la imatge d'aquell que es manté al llindar (*limen*) d'alguna situació, just al flanc que permet travessar a una altra banda. Si bé tot marge pot esdevenir també un verdader obstacle, un límit (*limes*) locatiu que dificulte o impedisca el trànsit fluid inherent a l'espai, Benjamin se situa més en la condició que expressa la locució anglesa *betwixt and between*: la vida en trànsit o indecisa, al llindar entre aquell que es dilueix i aquell que es resisteix a ser diluït, bé l'experimentà el mateix Benjamin camí de l'exili, travessant la serralada pirinenca francoespanyola amb destí final a Portbou. L'exiliat, en efecte, exemplifica la situació de suspens de les normes habituals, vivint entre una i altra cosa; «no voler —o poder?— integrar-se» (Bou: 273) en alguna estructura que rebutja o el

⁸ Ens referim ací als mapes usats en geografia que, a diferència de les cartografies literàries que hem comentat, cerquen una representació física o sociopolítica de la realitat amb una intencionalitat descriptiva. Els exemples més comuns són el mapamundi clàssic de Mercator, el d'Arno Peters (amb la seua projecció “descentralitzada” cap al sud) o la més recent i digitalitzada versió que ofereix el programa informàtic *Google Earth* ideat per Brian McClendon. Fet i fet, per més que aquestes projeccions cerquen oferir una pretesa objectivitat de la realitat (Westphal, 2016b: 172), no deixen de ser cartografies imaginades del territori, interpretacions de les relacions socioeconòmiques que s'hi efectuen.

⁹ Mancaria observar, en qualsevol cas, com s'efectua la resistència d'aquests vianants davant dels ulls de control del poder (càmeres de vigilància, cossos de seguretat) que es mobilitzen en la mateixa dimensió de carrer, segons la diferent situació que es done en cada context.

rebutja. En conseqüència, viure en la liminaritat implica un moviment que pot causar marginalitat i, així, desarrelament en l'individu.

La condició liminar que representa l'exiliat pot ser entesa com a "paranòmada" en la mesura que es tracta d'una mobilitat particular, motivada per una necessitat econòmica o política (Tally, 2013: 135). Si en el moviment d'anada l'exiliat es veu forçat a separar-se d'unes condicions socioespacials determinades (mentals, lingüístiques i culturals, econòmiques), en el moviment de tornada (si n'hi ha o, en tot cas, de constant "anada" a algun lloc) l'individu pot experimentar més i més incertesa davant el canvi sobtat i recurrent. Aquesta eventual desorientació o sensació de pèrdua que experimenta l'individu no permet considerar aquest nòmada com el garant d'un model d'emancipació, per més que el nomadisme puga alterar l'organització espacial que un ordre geogràfic estableix. De nou, doncs, retrobem el caràcter liminar-ambivalent que apunta Benjamin respecte a l'alienat, tant en el *flâneur* baudelarià com en l'exiliat-nòmada.

Una visió de *gènere* sobre l'espai permet crear paral·lelismes amb aquests agents mòbils. L'alienat que evoca Benjamin és aquell que rep l'efecte d'un desplaçament no volgut, és l'*altre* que se sent discriminat o subordinat a un poder (reprenent el terme de Foucault). La geògrafa Doreen Massey entén que tots els espais són portadors de condicionants de gènere i, per tant, reflecteixen i afecten la manera com aquest concepte es construeix socialment. En aquest sentit, podem apreciar com tradicionalment s'han concebut certs llocs de l'espai domèstic (la cuina, entre altres) com a propis de les dones i associats alhora a l'esfera privada, mentre que l'espai públic associat a l'àmbit laboral o de l'oci ha estat atribuït als homes (i sovint també vetat a tota presència femenina, siga de manera implícita o explícita). El fet és que, lluny de tractar-se d'un repartiment acordat entre homes i dones, aquesta distribució espacial obeeix més bé a un caràcter de dominació del gènere masculí o, dit altrament, a una organització social sexista que discrimina les dones. Davant aquesta situació, la geògrafa Gillian Rose explora estratègies de resistència feminista que no cerquen conquerir la centralitat del poder ni abastar un saber complet o totalitzant des d'un enfocament de gènere, sinó situar-se en una heterogeneïtat radical (Tally, 2013: 134) que insistesca en la multiplicitat d'accessos i interpretacions del gènere en l'espai social (lligant-ho amb la

visió “escultòrica” de l’objecte d’estudi que observàvem en Bachelard). Aquest plantejament condueix Rose a refusar qualsevol reivindicació de territorialitat en els discursos de gènere perquè suposaria fixar de manera permanent un punt de vista determinat com el vàlid o el canònic. A canvi, proposa ocupar simultàniament el centre i el marge, poder ser allò normatiu i alhora poder ser l’altre entès com la diferència. Tot i que Rose reconeix que aquesta proposta de lectura espacial del gènere no és necessàriament alliberadora (tal com ocorre amb la condició ambivalent de l’alienat), sí que permet comprendre que les aproximacions geogràfiques al saber són inestables, canviants, incertes i, sobretot, incessantment discutibles o revisables.

Fet i fet, com suggeríem més amunt, «amb la desaparició de les fronteres imposades per la globalització, és més difícil distingir clarament entre centre i perifèria»; la distinció entre un “nosaltres” i un “ells”, un “aquí” i un “allí”, esdevé més borrosa o vaporosa (Bou, 2013: 283-284) en l’actual món postmodern. Resseguint les idees de Foucault (ressenyat per Enric Bou), el coneixement crític pot ésser explorat més bé com una articulació entre continuïtat i ruptura, en la qual l’actitud excèntrica (com també planteja Rose) permet adquirir nous punts de vista per «re-centrar l’existència» davant tota convenció social que es pretenga rígida (Bou: 285). A nivell espacial, un cas de ruptura espacial peculiar el conformen el que s’ha anomenat *no-llocs*, llocs impersonals o de pas, contenidors humans momentanis, aliens a una identificació de l’individu amb l’indret. L’aeroport, l’autopista, el supermercat, la duana, poden en efecte crear aquest efecte alienador, de parèntesi identitari, en tant que l’individu ocupa un lloc que no pretén observar o valorar per si mateix. Es consideren, per tant, llocs indiferents a la mirada, on la gent rarament es planteja qüestions ontològiques (Bou: 285); i, tanmateix, formen part de la nostra existència i la determinen.

De fet, definint aquesta mena de llocs des de la seua negativitat-excentricitat es justifica (i potser s’accepta) el seu efecte alienador en l’individu. Per això, és justament remarcant el seu caràcter central el que permet un replantejament d’aquests no-llocs. A tal propòsit, practicar l’estranyesa (*défamiliarisation*) a què apunta l’escriptor Georges Perec com a hàbit d’observació, pot resultar una tècnica imaginativa, difícil de sistematitzar, que permeti capgirar la visió que tenim de certs llocs de la quotidianitat:

«"Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?"» (apud Bou, 2013: 286-287). L'estranyesa observacional de Perec parteix del principi que qualsevol element és susceptible de ser excèntric, per més que el considerem normal o propi. De fet, la seua força rau en les disruptions que pot generar en tot allò considerat "endòtic" (en contraposició a l'exòtic); permet encarar una reflexió interna sobre els llocs d'alienació del dia a dia, la qual cosa, en certa manera, implica qüestionar els petits exilis quotidians en què ens podem trobar immersos segons la nostra condició o situació.

Activar la capacitat individual i social de sorprendre's davant allò més elemental, prestar atenció a les rutines més essencials, obre les portes a imaginar els llocs d'una altra forma, a poder reinventar-los. Acceptar aquesta mobilitat permanent del punt de vista ens situa en la condició del *viatger* curiós que tot ho mira i pregunta: «el viatger és alhora lluny i a prop, entra i surt de la vida diària sense voler, ja que de forma simultània observa la seva vida des d'una gran distància i des d'una perspectiva molt propera» (Bou: 302). Com defensava Rose des de posicionaments de gènere, es practica una heterogeneïtat que faculta l'individu per ser a l'encop al centre i a la perifèria. Aquest redescobriment espacial, a la fi, permet en l'àmbit literari crear *heterotopies* (seguint la terminologia de Foucault) que confronten la realitat de manera divergent al panòptic: aquest, a diferència de l'heterotopia, «es fixa més en la univocitat i s'oposa a la pluralitat, és més interessada en espais tancats i limitats que en els espais oberts i il·limitats, predomina l'ordre i el control enfrontats al desordre i la llibertat»; amb la curiositat heterotòpica, «De sobte hi ha éssers humans amb un nom i un rostre que omplen el no-lloc d'una mica de calor humà» (Bou: 303). Heus ací el canvi cognitiu que s'efectua de la concepció espacial d'un no-lloc al d'una heterotopia, canvi que podrà repercutir en noves (altres) formes de practicar les relacions socials i, a nivell literari, de dibuixar el món.

Els assaigs geofilosòfics de Gilles Deleuze i Félix Guattari adopten un capteniment semblant pel que fa a l'excentricitat mòbil. Distingeixen la *nomadologia* del caràcter de l'*estat*: mentre allò nòmada assegura el creuament incessant de fronteres de tota índole (físiques, imaginàries, simbòliques, conceptuals), l'estat assenta

un ordre sedentari que mesura l'espai tot creant rangs i límits i assignant llocs estables (Tally, 2013: 136). Així, l'ocupació nòmada de l'espai s'altera constantment, mapa i remapa *platets*¹⁰-*altiplans* (*plateaux*) que entren en connexió i en continuïtat els uns amb els altres fins crear *rizomes*¹¹, desplegant-se pel territori de manera horitzontal, no jeràrquica, sense centre ni perifèria sinó de manera acentrada (Deleuze & Guattari, 1980: 32). Segons els dos filòsofs, aquests moviments concatenats d'elements múltiples s'integren dins el que anomenen forces de *desterritorialització* i de *reterritorialització*:

Todo territorio se encuentra afectado por un proceso de D que provoca a su vez una R¹², a partir de la cual se producirá una nueva D, y así correlativamente. Este proceso expresa una relación constante entre elementos heterogéneos propios del espacio humano, la cual convendrá observar en su fluctuación o cambio constante (mouvance). [...] El espacio no se encuentra bajo ninguna fijación, y en todo caso se interrelaciona con la dimensión temporal; su constante es la línea de fuga.

(Marqués, 2017a: 11)

En paraules dels autors, «*se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis*» (Deleuze & Guattari, 1972: 162). Tanmateix, el procés no és una finalitat en si, sinó un mitjà que a través del moviment condueix a una nova reterritorialització: «*la conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités [...] jusqu'à une prochaine déterritorialisation*» (306-307). El moviment que generen aquests processos de D i R es despleguen per l'espai *llis* (continu, sense obstacles), mentre que l'espai *estriat* (mètric o amb delimitacions precises), propi de l'ordenament estatal, s'hi oposaria: «*in the first case "space is occupied without being counted," and in the second case "space is counted in order to be occupied"*» (Tally: 137). Deleuze i Guattari consideren la mar com un exemple d'espai *llis* (malgrat la divisió estatal d'una part d'aquestes aigües i els seus usos restringits), mentre que la projecció cartogràfica mundial de Mercator, organitzada en paral·lels i meridians, seria una mostra d'espai *estriat*, enreixat (Tally: 137).

¹⁰ Part inferior de la tija que constitueix l'eix d'un bulb, punt en el qual s'uneix amb les arrels. Si bé Deleuze i Guattari recullen aquest significat botànic (1980: 32), el terme *plateau* també ha estat pres a l'assaig en la seua dimensió geològica per designar un *altiplà*.

¹¹ Com el bulb, el rizoma és un altre òrgan d'emmagatzemament subterrani, però que no forma platets, cosa que en la terminologia usada per Deleuze i Guattari podria conduir a confusió. En tot cas, entre "platet" i "altiplà", cal atendre el terme original en francès (*plateau*) des del seu potencial metafòric, com amb tants altres conceptes que introduïm.

¹² Per síntesi lingüística, la citació es refereix a *D* (desterritorialització) i a *R* (reterritorialització).

Davant aquesta dicotomia, i com hem precisat anteriorment en casos paral·lels, Deleuze i Guattari no consideren la creació d'aquests espais llisos com alliberadors per si mateixos. Tally argumenta que, igual que els vianants no s'alliberen necessàriament amb la mobilitat que exerceixen davant l'ull del poder vigilant i coercitiu, seria massa simplista i del tot erroni considerar que el nomadisme assegura espais d'alliberament social davant l'espai repressor que encarna la malla dels estats. Certament, l'estriació de l'espai és atribuïble a una configuració estatal moderna que perdura, però la condició postmoderna on es desenvolupa el capitalisme global permet altres lectures més complexes de la disposició espacial, com ja apuntava Foucault. Deleuze i Guattari sostenen que la natura simbòlica del rizoma (conformat de segments que l'organitzen i l'estrien, però alhora desterritorialitzat per créixer o fugir sense parar; 1980: 16) podria aplicar-se també a les dinàmiques socioespacials més actuals del capital:

Les multinationales fabriquent une sorte d'espace lisse déterritorialisé où les points d'occupation [...] deviennent très indépendants des voies classiques de striage. [...] L'essentiel est plutôt la distinction d'un capital strié et d'un capital lisse, et la manière dont le premier suscite le second, à travers des complexes qui survolent les territoires et les États, et même les types différents d'États.

(1980: 614)

L'exemple dels diversos moviments que efectua el capital ens permet apreciar com l'emergència de tot vector social planteja nous reptes i obre noves vies a l'experiència humana envers la pràctica espacial. Deleuze i Guattari, en la seua tasca geofilosòfica basada en l'exploració nòmada de les relacions territorials, tracten de cartografiar "camins a través", vies per orientar-se en la postmodernitat (Tally: 138). Accepten, com Foucault, que hom no es pot situar fora de la influència tentacular-rizomàtica del poder, però defenen que no tothom s'hi situa de la mateixa manera, més encara quan les relacions que determinen el poder no només són mudables sinó reversibles, com ja hem analitzat. El poder, per tant, és heterodox, canalitza diversos fluxos de forces socials que s'accepten o s'oposen, resisteixen o divergeixen i, segurament, sempre s'interpel·len. Des d'aquesta perspectiva, el poder s'exerceix en la mesura que és el resultat de les distintes correlacions socials, les quals mai avancen linealment sinó multidireccionalment. Així doncs, marginal, central o acentrada, tota resistència nòmada a un ordre establert s'efectuaria dins la complexitat que trobem en

el seu mateix si. En definitiva, l'espai no és la garantia de res, però és la condició i l'oportunitat per a tot. Al cap i a la fi, com expressa Westphal —influenciat significativament per les propostes de Deleuze i Guattari—, «fer bon ús de l'espai és un repte, car la seua labilitat és pesada de portar com la llibertat, i igualment apassionant. Demana respecte sense prestar-se mai a qualsevol mena de rutina. Enfront seu, l'atreviment ben temperat continua essent la paraula clau» (2016b: 170).

Westphal entén que davant aquesta múltiple tensió, allò que marca la diferència en el comportament davant l'espai es troba en la voluntat o no de descentrar el punt de vista i d'aprofundir en la mirada. La globalització, hegemònica, ocupa l'espai tot resistint a descentrar-se, tracta de recompactar l'espai refrenant l'emergència de noves concepcions espacials perifèriques que qüestionen la composició global capitalista (Marqués, 2017a: 11). En contrast, la visió geocrítica de Westphal aposta per abordar els estudis literaris i culturals des d'una perspectiva més *geocèntrica* o *geocentrada* i multifocal, en detriment de la mirada egocèntrica. Això permetrà, per exemple, partir de l'estudi estratigràfic d'un indret en lloc de partir de la biografia d'un autor; aplicar els principis de la intertextualitat amb vista a una interacció polivalent de les pràctiques espacials i discursives des dels diversos camps de pensament.

En conclusió, si l'espai és pura emergència, cèl·lula germinal que prolifera anàrquicament com un rizoma, una anàlisi geocrítica entorn de la creació literària ha de romandre atenta als diferents nodes reals, imaginats i simbòlics que tant l'autor com el lector puguen explorar i concebre a través de la cartografia i la geografia literàries.

1.1.1.4. La identitat i la cultura davant el gir espacial

L'emergència de l'espacialitat adquireix una major complexitat si es desplega acompanyada de la dimensió temporal. El crític Mikhaïl Bakhtín entengué que espai i temps no es poden dissociar de la creació literària, i així anomenà *cronotop* la sensibilitat temporal que s'inscriu en tot espai literari (*apud* Bataller, 2016: 188-189). La mateixa geocrítica assumeix l'espai humà com un cos compost de plects i significats múltiples que també atén la diacronia com a factor de canvi, això és, com una força que incideix en la mobilitat que generen les relacions socials i els processos creatius al llarg

del temps. Així, si per a Westphal «*le présent est le dernier stade du passé*» (2000: 25), el present també és el darrer interludi de l'espai, resultat de tota mena d'asincronies passades i pròpies de l'acció humana —tant de les accions conscients com dels accidents (Marqués, 2017a: 12). En atenció, doncs, a aquesta vessant temporal que interactua amb l'espacialitat, serà pertinent observar la transcendència que pot adquirir la *memòria* com a acumulació i recull d'expressions i sabers socials que, estratificats, s'han manifestat en un determinat territori durant un cert període.

Lefebvre expressava que l'espai funciona com un cos o unitat “polirítmica”; així, demostraria la seua compossibilitat dins l'ampli ventall de camins que es desenvolupen en el seu si (Marqués, 2017a: 12). La possible coexistència dins un mateix món es demostra per mitjà de la interacció entre els individus. Com hem analitzat, més enllà del jo o de l'altre, la geocrítica es mostra polifònica, és a dir, tracta d'integrar o creuar les diferents mirades que reté un lloc o un territori a fi d'obtenir-hi noves cartografies. A nivell cultural, aquest descentrament de la mirada comporta mantenir el diàleg obert entre tots els actius, tant si es consideren autòctons com al·lògens:

No se fundamenta en los etnotipos culturales (símbolos positivos de un supuesto enaltecimiento nacional) ni tampoco se encasilla en la alteridad (imagen a veces peyorativa del o de lo considerado extranjero), más bien hace convivir a ambos (y entre otros) sin necesidad de crear apriorismos. Y si los autores literarios pudieran tener un papel preponderante en la reflexión geocrítica, no supondría más que uno de sus motores de abordaje. En cualquier caso, esta fusión de voces denota los permanentes viajes espaciales (de ida y vuelta) y temporales (de una época a otra) que proyecta la geocrítica, dentro de un trabajo incesante de creación y de recreación que ha moldeado y sigue moldeando nuestras identidades culturales y que, desde la literatura y demás artes, contribuye [...] al flujo de los imaginarios, de las transformaciones profundas.

(Marqués, 2017a: 13)

Fóra oportú, doncs, demanar-se si des d'una concepció geocrítica de la cultura, la qual pren l'obertura i el canvi com a referents, és legítim abastar allò universal, voler totalitzar l'experiència humana. Aquesta és, sens dubte, una visió distintiva del pensament occidental que, tanmateix, podria assimilar-se a l'etnocentrisme. El risc etnocèntric pot esdevenir en un altre risc, el del relativisme cultural, en cas que abandonéssim aquesta projecció universal o mundial. En efecte, aquest relativisme podria resultar contraproduent per a les societats perifèriques, ja que «à force de vouloir préserver l'authenticité de l'“Autre”, on finit par le réifier dans son altérité

présumée» (Westphal, 2016a: 156). En la mesura que l'ésser humà s'expressa, connota forçosament, i per tant no pot privar-se d'influir sobre l'Altre (Marqués, 2017a: 15). En conseqüència, tota configuració de la identitat en un individu o al si d'un grup o comunitat humana ha de considerar aquest caràcter performatiu que es produeix incessantment, a major o menor velocitat i amb major o menor creuament de mirades.

L'àmbit literari permet copsar la mirada que l'autor decideix projectar al seu entorn. Al manual assagístic *Poesia i identitat*, el crític Jordi Julià (2016a) fa un repàs de les estratègies que des de la modernitat fins a la postmodernitat s'han fet servir per construir la identitat literària del poeta. Ens interessa especialment el camí de la modernitat que enceta Baudelaire amb la seua visió (ja comentada) del badoc, de l'observador permanent que es fon en el paisatge urbà a través dels altres: «aquest nou artista de la multitud es dissimula entre ella perquè és un simple mirall, és un igual entre els altres» (Julià, 2016a: 13). Així, la identitat de l'autor modern pot raure en una «singularització entre semblants» (14): camuflat entre els altres, pot deixar de ser ell mateix tot adoptant la personalitat d'aquells que trobarà al seu pas (42). Tanmateix, observem com de nou aquesta situació es balanceja en un difícil equilibri entre «l'atròfia de la cultura individual» (excessivament singularitzada, com el dandisme) i «la hipertròfia de la cultura objectiva», en paraules de Georg Simmel (15). Mentre el primer cas abocarà l'individu a una existència aïllant d'una pertinença social, en el segon cas l'individu restarà alienat dins de la massa informe, sense veu pròpia. Tot i que diferents, tots dos casos es retroben en el punt comú de l'ansietat existencial ocasionada per la pèrdua de punts de referència o orientació davant una soledat creixent. Es tracta d'una situació definida per Lukács com a *transcendental homelessness* (Tally: 64): com l'exiliat, l'individu no se sent a casa, es troba desconnectat socialment o culturalment. Així, «sense lloc propi que li proporcioni una identitat, el poeta modern habita el temps» (Julià, 2016a: 28).

La soledat que glossen filòsofs existencialistes com Søren Kierkegaard, Martin Heidegger o Jean-Paul Sartre, conté un revers d'oportunitat social fonamentada en la llibertat en tant que responsabilitat individual: els mateixos projectes que engeguem són els que ens defineixen i, per tant, aquells que ens identifiquen. Els actes particulars orienten la nostra existència i així fan possible una connexió amb l'entorn. En síntesi, el

solitari, segons descriu el poeta Luis García Montero, és aquell que podrà esdevenir *solidari* (Marqués, 2017c: 122); o, dit altrament, forjar una individualitat que partesca d'un procés d'emancipació de la intimitat, és la condició sine qua non per abordar tota tasca social o cultural que es vulga emprendre en l'àmbit col·lectiu (2017c: 113). A nivell literari, assegurar l'equilibri en la base existencial-identitària de l'autor permetrà que aquest s'incline amb més força cap a la descoberta de noves percepcions:

Nietzsche afirmava que "fet i fet, parlar molt d'un mateix pot ser una manera d'amagar-se" [...]. I això, precisament, és el que provarà de fer la literatura, [...] on es detecta aquesta necessitat de la personalització, de l'exageració de la singularitat subjectiva, però també l'allunyament per poder reconstruir la *vivència* —que diria Dilthey. Ser més altres i menys jo, per ser-ho encara més, per poder encarnar aquelles idees, aquells obscurs desitjos que no es poden formular o, fins i tot, per entendre aquells que tenen una visió completament diferent i incomprensible de la vida.

(Julià, 2016a: 25)

Per consegüent, assajar una distància estètica permetria a l'autor reconstruir-se per tornar amb els altres, amb una altra mirada. L'autor rehabita l'espai servint-se d'una mobilitat, la del viatger-autor, que el condueix a descentrar-se personalment per geocentrar-se, com ja hem apuntat. El viatger en la postmodernitat, precisament perquè encarna una fragilitat composta de dubtes, necessita acostar-se al seu entorn per crear un lligam col·lectiu en construcció, imperfecte, polièdric; rizomàtic, seguint Deleuze i Guattari. La mateixa existència humana i les seues produccions socials i culturals esdevenen incertes davant l'observació d'una natura més estable i perdurable. Aquesta aproximació ha conduït poetes, des de l'antiguitat fins a l'actualitat¹³, a teixir representacions properes al posthumanisme¹⁴ on el jo poètic se situa en la perifèria, tot fonent-se en el paisatge com a imatge de l'univers. Precisament, aquesta condició acentrada de l'autor en el text és el que permetria que —en la mateixa línia del que expressava Julià en la citació— encara avui continuéssim recordant aquests autors, malgrat l'aparent desaparició del jo. D'alguna manera, el poeta, per mitjà d'aquesta

¹³ Podem citar Li Bai, autor de la lírica Tang escrita als segles VII i VIII (Parcerisas, 2017: 82). Bertrand Westphal, per la seua banda, també cita la pintura paisatgística en rotlles de Xia Gui, als segles XII i XIII (2016a: 235).

¹⁴ Segons la filòsofa Rossi Braidotti, autora de *The Posthuman* (2013), el posthumanisme se situa dins una orientació dels estudis postcolonials per la qual es planteja un canvi de pensament on la figura de l'home no es postule com l'únic eix central dels discursos i on s'aposte per reforçar els vincles comunitaris tot incorporant-hi anàlisis des del gènere i l'ecologia. Ser posthumà és doncs una intensificació de l'humanisme que no se sosté necessàriament sobre un caràcter transcendental (Oliver i Alabau, 2015a).

vaporització del seu ego¹⁵, estaria situant una veritat autobiogràfica¹⁶ al si de l'espai infinit o, si es vol, al si d'un àmbit universal que permet al lector reconèixer-s'hi. Autor i lector, doncs, mitjançant una creació literària mòbil i porosa, aconseguirien identificar-se, construir identitat, acordar-se momentàniament en una forma de veritat; car «la veritat és un acord social, en constant transformació [...], lligada estretament a les formes de la cultura i de la civilització» (Parcerisas, 2017: 79).

La cultura, dins aquestes relacions socials en mobilitat, pren forma a través de veritats compartides, idees que són sentides com a pròpies per un col·lectiu. Aquestes idees es manifesten en una porció d'espai o territori, també compartit. En aquest sentit, Aristòtil afirmava que un poeta és un fabricant de territoris, d'espais determinats on es posen en comú sabers que una societat accepta com a vàlids durant un temps. Pel que fa a la mateixa consideració espacial, Tally analitza que el mot usat pel filòsof per designar "territori" és *mite*, i així és el mite (la creació literària) el que ens ajuda a copsar i observar el territori (2013: 150). Quant a la temporalitat, tota idea necessita el record i la memòria col·lectiva per poder prolongar-se en el temps. Així, l'escriptor Italo Calvino, en la seua descripció de la "ciutat invisible" de Zaira, narra: «D'aquesta ona refluente de records, la ciutat se n'amara com si fos una esponja i es dilata. Una descripció de Zaira tal com és avui dia hauria de contenir tot el passat de Zaira. Però la ciutat no diu el seu passat, el conté com les línies d'una mà, escrit a les cantonades dels carrers, a les reixes de les finestres, en els passaments de les escales» (2012: 14-15). En síntesi, podem afirmar que és la interacció humana, les seues creacions i els sabers que se'n desprenen i es mantenen allò que configurarà un territori; és la circulació de diversos elements compartits el que possibilita l'existència d'una cultura i d'una identitat al si d'un territori.

Aquest pòsit o substrat de vida compartida en un territori, sotmès a aportacions i variacions constants, ens permet abordar el fenomen de la transmissió cultural en les societats: com s'efectua i quines són les eines que permeten la configuració de les

¹⁵ «El poeta [...] muchas veces tiene que aprender a borrarse a sí mismo, tanto como a ponerse, para que la verdad no sea solo de él cuando se pone sino del lector cuando habita el poema y lo hace suyo» (Montero, 2017: 113).

¹⁶ Una veritat petita o modesta, feta a l'alçada de la pròpia consciència (com expressa Montero) però, en tot cas, necessària, seguint Parcerisas: «atès que tota experiència és individual, tota veritat també ho deu ser, en tant que l'única via d'accés que hi tenim és la individualitat» (2017: 79).

identitats en una comunitat. Més concretament, ens focalitzem ací sobre el *folklore*, definit pel folklorista Dan Ben-Amos com tota comunicació directa que efectua la gent expressada de manera artística, generant en cada moment actes únics i irrepetibles (Marqués, 2017b: 62). Altres termes que sovint s’hi associen, com *popular* o *tradicional*, restarien al marge d’aquesta definició més genèrica (sostinguda per Carme Oriol; 2002: 27), tot i que també podrien encabir-s’hi atès que el folklore designa una pràctica realitzada per una comunitat (“popular”), la qual pot generar un hàbit social que siga recordat i així reactivat en el present (“tradicció”). Allò que resulta fonamental és aquesta expressió directa i immediata d’un saber creatiu (*folk*) realitzat per la gent (*lore*) i per a la mateixa gent.

El folklore i l’expressió literària troben la seua connexió en l’*etnopoètica*, això és, tota manifestació artística de base verbal que produeix la gent en un procés d’improvisació (Oriol, 2002: 39). La variabilitat que caracteritza l’etnopoètica es canalitza en l’*oralitat*, per la qual cosa podem afirmar que es tracta d’una expressió literària de transmissió oral (com ara les rondalles, els mites, les endevinalles, les cançons o les llegendes). En termes geocrítics, la immediatesa oral d’una expressió artística, espontània i improvisada acosta l’etnopoètica al que Deleuze anomena *línia de fuga*. En efecte, l’expressió oral s’esdevé en la seua fugacitat, és abastable únicament en l’instant en què es produeix per desterritorialitzar-se tot seguit en la infinitat de l’espai —i alhora reterritorialitzar-se en l’experiència estètica que crea en l’oient. L’autoria poètica d’aquesta producció oral també es desdibuixa en veure’s afectada per un mateix procés de desterritorialització: mentre les produccions literàries escrites mantenen un autor estable que perfilen sobre el paper un territori concret, l’autoria en l’art verbal «es perd com a conseqüència del procés de transmissió [que s’efectua al llarg del temps] i dels canvis que l’afecten» (39). Així, l’autoria en la creació etnopoètica, forjada en una immediatesa vaporosa, té una estructura rizomàtica perquè en desconexim sovint l’origen i també les noves formes que prendrà en l’avenir; sabem qui recrea un saber però sovint se’ns escapen totes les interseccions socials i culturals que han permès arribar fins a una determinada manifestació oral. Per contra, «l’obra literària [escrita], un cop creada, no canvia, a causa de l’estabilitat del text escrit. Entre l’autor (el creador) i el lector hi ha un lligam material que és el llibre o el manuscrit»

(39), un suport “territorial” que traça una cartografia literària precisa. Aquesta cartografia, com ja hem comentat, també tindrà la seua possible línia de fuga: podrà envolar-se per noves vies, aquelles que la geografia literària del lector genere.

Així, podem apreciar com l’expressió etnopoètica assoleix aquesta comunió complexa, de difícil equilibri, entre l’individu creador i el col·lectiu receptor. Com el creador, sovint ànonim, és aquell que reinterpreta el substrat cultural comú sobre el qual es reconeix el receptor, els rols d’un i altre són intercanviables i per tant esdevenen interdependents. Ambdós són responsables de la mobilització que generen en el saber col·lectiu, performen els seus trets identitaris com a reflex d’un context social concret. Per aquest motiu, és tant important la singularització de l’autor que reprèn una tradició com la massa social en què pren lloc la producció oral i on, alhora, se situarà el mateix autor; “un entre tants”, en paraules del poeta Vicent Andrés Estellés.

En la modernitat i la postmodernitat, la diversitat i la fragmentarietat d’experiències són característiques pròpies d’unes societats sotmeses als mecanismes que determinen principalment el sistema econòmic capitalista i el procés de globalització. Dins aquest marc global, les pràctiques folklòriques com ara l’etnopoètica difícilment poden abastar el conjunt d’una societat sinó que més aviat es reproduïxen en diversos cercles o espais culturals que mantenen i promouen aquestes pràctiques. Fins i tot, podem assistir a la interrupció d’una expressió folklòrica, és a dir, a una manca de continuïtat en un saber col·lectiu, com de fet ha ocorregut de manera notòria des del segle XIX fins a l’actualitat, a causa de la consolidació d’una societat industrialitzada i urbana, estesa cada cop a més àrees del planeta. El trànsit de la vida al camp a la vida en la ciutat ha modificat l’experiència cultural que un col·lectiu pot experimentar en un determinat territori, ja que les formes de socialització i les pràctiques econòmiques hi varien substancialment. En aquest sentit, el crític Raymond Williams, a *The Country and the City* (1973), emfatitza la importància de les *estructures de sentiment* associades a l’espai (Tally, 2013: 86) i com aquestes es relacionen estretament amb les pràctiques literàries, tot afirmant que la interrelació entre les formes literàries i l’experiència social és indefugible. Així, Williams afirma que, per exemple, el tipus de ficció que es crearà al camp no podrà ser igual a la que es cree a la ciutat; la major individualització de l’experiència en l’àmbit urbà —la qual ja hem analitzat, sobretot, a través de les tesis de

Baudelaire— esdevé clau a l'hora de concebre la literatura moderna. En un sentit semblant s'expressa Robert Tally en introduir el concepte de *topofrènia* (*topophrenia*; 2014). Aquest expressa la construcció emocional que es conforma entorn dels territoris que concep l'autor, ja siguin reals o imaginats: «*en la medida que un autor observa, aprehende, identifica y hace suyos determinados lugares y los vincula a sus emociones, puede llegar a transpirar esas vivencias personales en los procesos de ficcionalización. Así se construye una visión personal de determinadas geografías*» (Piquer & Marqués¹⁷).

Combinar la singularització del creador, d'una banda, i la seua connexió amb l'entorn social i geogràfic a través de les emocions, de l'altra, pot produir una percepció literària que establesca un vincle identitari amb el folklore esdevingut marginal o, fins i tot, en desús, desaparegut de tot espai d'ús social. Aquests nusos afectius entre identitat cultural i territori se sintetitzen en la mirada del *folklorista*. Aquest, havent generat una consciència de tradició, «transporta i adapta elements tradicionals a nous espais i a nous temps» (Oriol: 37). En efecte, trencada la cadena de transmissió cultural, l'adaptació folklòrica a l'actualitat requereix un posicionament que parteix d'un estudi previ de diverses mostres folklòriques. Per tant, el folklorista manipula, recupera un pòsit cultural que no és sinó el resultat de múltiples manipulacions, normalment més espontànies i inconscients, generades en un estadi anterior al del folklorista. «Per això, els productes del folklore són imperfectes mentre els del folklorisme presenten un aspecte més elaborat» (37). A aquesta funció de recol·lector que exerceix el folklorista s'hi pot afegir la de transcriptor i recreador amb finalitat literària. Fins ara, havíem vist com la producció etnopoètica no feia emergir de manera neta o del tot destacada la figura de l'autor, a causa del preponderant caràcter col·lectiu; amb el canvi, però, del context de transmissió, muda també la natura del saber. La pèrdua de l'oralitat desfila l'expressió etnopoètica per passar a formar part d'un teixit escrit —l'obra literària—, la qual pot mantenir una base folklòrica més o menys acusada. Així, amb el pas de l'oralitat a l'escriptura assistim a la unió de diverses veus (o punts de vista) en un sol cos que pren una especial dimensió intertextual: la singularitat de l'autor recull al paper l'eco folklòric d'una societat i d'una cultura; la cartografia literària del folklorista mapa les línies de fuga etnopoètiques pròpies d'aquest art verbal. La topofrènia de l'autor-

¹⁷ Publicació en premsa.

recreador, en definitiva, posa de nou en circulació uns sabers marginats que romanien en estasi i, així, fa reviure la identitat d'un territori. Si més no, el folklorisme permet que s'expressen de nou certs elements d'una identitat, entre les moltes que s'hi poden creuar.

Al segle XIX, el sorgiment de la figura del folklorista s'associà a la recuperació etnogràfica de sabers que havien restat al marge o a la perifèria de les societats dites modernes. Es diferenciava així entre pobles primitius i moderns, des d'una concepció hegeliana del desenvolupament humà com a procés teleològic que no sempre dissimulà un afany colonialista occidental. Quant a l'art verbal de l'etnopoètica que hem tractat, els estudis filològics sorgiran de l'interès per conèixer l'origen de les llengües, un element considerat cabdal en la conformació de la identitat col·lectiva per tal de poder esbrinar "qui som" i quins elements ens han conformat fins a l'actualitat. Sovint, doncs, l'enfocament metodològic o teòric emprat en els estudis filològics serà historicista, per la qual cosa se sosté que tota obra ve determinada pel seu context històric (Tally, 2013: 31); aquesta visió pot explicar, a tall d'exemple, l'emergència de la novel·la històrica del vuit-cents. No obstant, aquest enfocament es troba conformat principalment per una anàlisi que es limita a allò real o material. Deleuze i Guattari prenen la imatge de l'arbre per mostrar l'abast d'un mètode genealògic que cerca una linearitat unívoca en l'aprehensió del món, amb un principi i un final: «*toute la culture arborescente est fondée sur eux [els arbres], de la biologie à la linguistique*» (1980: 24). En canvi, ambdós filòsofs consideren que «*la pensée n'est pas arborescente, et le cerveau n'est pas une matière enracinée ni ramifiée*» (24), sinó més bé rizomàtica, com ja hem observat: «*à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature [...]. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde*» (31). Per a Deleuze i Guattari, el rizoma és el canal que permet connectar tota mena de sabers, amb múltiples entrades i sortides, cap a tota mena de dimensions. Sobre aquestes, Bachelard insisteix a considerar el somni també com un espai poètic de la imaginació, en la mesura que pot esdevenir un motor creador d'imatges: «*the imagination is ceaselessly imagining and enriching itself with new images*» (Tally, 2013: 115). Igualment, els trossos de vida que recupera el

folklorista a través de la memòria dels altres són veritables territoris de la imaginació; espais experimentats socialment en un altre temps que, ben segur, podran servir de porta d'entrada als somnis, tota una pista infinita per al saber.

Com rebla Tally, tot allò real i allò no real s'entrecreuen constantment en l'activitat humana al món. Aquesta característica, per tant, també s'observa en l'àmbit del folklore amb la creació de tota mena de simbolismes, pouant tant en la dimensió real com en la imaginària, els quals han donat pas a diversos gèneres i subgèneres etnopoètics que tracten de testimoniar els diferents equilibris entre la realitat i la imaginació que efectua la creació oral de base popular i tradicional (com ara les rondalles, els mites, les llegendes, les endevinalles o les cançons). A nivell literari (escrit), gèneres com la utopia, la ciència ficció i la fantasia creen espais literaris als quals no s'associa d'entrada un valor mimètic de la realitat sinó que s'insisteix en el seu potencial per configurar nous mons imaginats. En qualsevol cas, els encavalcaments entre la fantasia i la història sempre seran presents: si, com deia Aristòtil —citada més amunt—, els enigmes de la cartografia mítica ens ajuden a “veure” el territori en què vivim, tota ficcionalització amb pretensions realistes també aconsegueix crear nous mapes que s'escapen a allò més quotidià. Uns i altres, doncs, cultiven la imaginació, desclouen cadencats, eixamplen la llibertat, fent possible altres mons amb noves maneres d'observar. El filòsof Herbert Marcuse insistia precisament en la idea que la funció bàsica de la fantasia (extensible, segurament, a tota la literatura) és el refús d'acceptar les limitacions imposades a la llibertat i la felicitat, el refús d'oblidar altres possibilitats (Tally, 2013: 153). Tota expressió literària, doncs, s'esforçaria a il·luminar el poder intrínsec de l'obertura.

1.2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: ESTUDIS SOBRE JORDI PERE CERDÀ

En aquest punt tractarem alguns estudis crítics que s'han fet públics entorn de l'obra literària de Jordi Pere Cerdà. Sense cap afany d'exhaustivitat en el recull de referències que hi introduïm, destacarem ací els elements d'aquelles publicacions que susciten més especialment el nostre interès d'acord amb la temàtica i l'orientació d'estudi que proposem. D'altra banda, per consultar una relació acurada i precisa de l'obra escrita (publicada o no, literària i no literària) de Jordi Pere Cerdà, cal remetre's a l'estudi acadèmic realitzat per la bibliotecària Marie Grau (1999) en el qual inventaria la documentació cronològicament. El seu article «L'œuvre de Jordi Pere Cerdà. État des lieux» (Grau, 2004) mostra una síntesi d'aquest inventari.

1.2.1. *Primers estudis: el marc geogràfic català i l'excentricitat de l'autor*

La major part dels estudis consagrats a l'obra literària de Jordi Pere Cerdà són articles periodístics o de recerca que versen sobre diverses facetes de la vida i l'obra de l'escriptor, els quals són publicats des d'inicis dels anys cinquanta del segle XX —coincidint amb l'aparició dels primers poemaris i peces teatrals de Cerdà— fins a l'actualitat. Als anys cinquanta, es divulguen principalment ressenyes a publicacions periòdiques de proximitat entorn de la Catalunya del Nord o francesa¹, com ara *Tramontane*, per autors sensibles a les lletres com Carles Bauby, escriptor i editor d'aquesta revista, o com el poeta Francesc Català. A finals dels anys cinquanta i durant la dècada posterior, les ressenyes publicades s'aniran estenent sobretot per revistes de tot Catalunya, de manera paral·lela a la difusió que adquireixen les seues obres editades a Palma (1957) i Barcelona (1961, 1966).

És entre els anys seixanta i setanta que trobem els primers estudis en profunditat sobre l'obra literària de Cerdà. Un dels autors que els enceta és el crític i escriptor originari de Banyoles Pere Verdaguer —exiliat a Perpinyà des de la seua infantesa— amb una anàlisi (1966) que introdueix *Obra poètica*, el primer dels tres reculls de poemaris en què s'anirà editant i compilant la poesia de Jordi Pere Cerdà

¹ Ens referim a *Catalunya del Nord* per designar l'actual departament francès dels Pirineus Orientals, part integrant de Catalunya de manera oficial fins a la promulgació del Tractat dels Pirineus (1659).

(1966, 1988b, 2013). L'estudi poètic de Verdaguer fa especial èmfasi en els orígens rurals i populars d'un autor de la Cerdanya² que demostra un alt grau de fidelitat i autenticitat literàries expressant-se en llengua catalana i, més encara, usant la varietat lingüística que l'autor sent més propera. Verdaguer compara aquesta qualitat a la importància dels elements naturals en l'obra del poeta. Les idees simbòliques de l'*arbre* i l'*aigua* són elements vitals per a Cerdà, els quals s'embranquen com la sang i el cos — tal com identifica Bachelard— al si dels éssers. Per això, el motiu de la dona i la unió amb ella, així com la naixença del seu fill, seran vists pel poeta com a realitzacions tel·lúriques, font i fonament de la vida.

En una mateixa línia s'expressa el 1969 el crític i escriptor barceloní Albert Manent, el qual dedica un capítol a Cerdà en el seu manual sobre la literatura noucentista i de postguerra (1973). Aquest capítol compila anteriors anàlisis com ara la seua introducció (Manent, 1961) a les *Contalles de Cerdanya* de Cerdà (1961). Manent destaca «aquesta devoció que, a moments és comunió exaltadora» (1973: 123) amb la Cerdanya de l'autor. El crític es refereix, com Verdaguer, al «misteri de l'ésser», a la força enigmàtica que amaga la natura, i a la «memòria col·lectiva» (125) que, més enllà de la seua vessant folklòrica, prendrà també el sentit d'un combat de l'individu amb ell mateix, dels uns respecte als altres, a la recerca d'una dignitat humana compartida.

La defensa de la terra com a compromís social amb un poble i una cultura, a la Cerdanya estant, no resultarà ser una tasca senzilla per a Cerdà a causa del caràcter *excèntric* d'aquest territori, tant a nivell geogràfic com lingüístic; «n'és un símptoma la total absència d'ell en la molt important antologia dels senyors Molas i Castellet³»

² Com que des de l'àmbit nord-català es fa referència a la *Cerdanya* com la comarca sota administració francesa, i des de l'àmbit sud-català es fa referència igualment a la *Cerdanya* com la comarca sota administració espanyola, existeix la proposta de diferenciar entre l'*Alta Cerdanya* (francesa) i la *Baixa Cerdanya* (espanyola) a fi d'evitar confusions. Pel que fa al nostre estudi, igual que amb el cas de *Catalunya del Nord* (o *Catalunya Nord*) mantindrem la nomenclatura de *Cerdanya* per referir-nos a la seua totalitat (*alta* i *baixa*), tal com la concebia el mateix Cerdà. En canvi, quan caldrà fer la distinció, especificarem a quina part de la Cerdanya ens referim.

³ *Poesia catalana del segle XX* (1963), de Joaquim Molas i Josep Maria Castellet (Edicions 62). En tot cas, cal ressenyar el contacte que es produí entre Cerdà i Molas & Castellet arran de la publicació del monogràfic sobre literatura catalana de la revista *Europe* (1967), número que el mateix Cerdà va coordinar i prologar. En efecte, la revista inclou una ressenya de Cerdà sobre l'obra d'ambdós crítics (Cerdà, 1967), contribució que precedeix a la mateixa revista la presentació del manual *Poesia catalana...* per part dels autors Molas & Castellet. Seguidament a l'article d'ambdós crítics, s'hi afegeix un recull de poemes catalans entre els quals figuren cinc poemes de Cerdà traduïts al francès per Lionel Richard (1967).

(1966: 15), sentència Verdaguer. Manent destaca, a més, que aquest «allunyament en què viu [Cerdà] de la capital» (127) li suposa una «pressió del francès, [...] sense la compensació [lingüística] del clima irradiant de Barcelona» (124). A més de l'obra crítica de Manent, també trobem referències significatives a Cerdà en la *Literatura catalana contemporània* de Joan Fuster (1972)⁴. Les mencions de Fuster contribueixen a situar l'autor (i també el pensador, citat en aquest cas com a "Antoni Cayrol"⁵) en el marc geogràfic català i, més concretament, en el marc del *Rosselló*⁶, acompanyat en nombre considerable d'altres autors nord-catalans. Segons Fuster, l'autor prové d'un «Rosselló subaltern i marginat: el Rosselló rural, que París ignora, i que Barcelona no pot prendre en consideració» (359). Resulta significatiu apuntar com un autor central (Manent) i dos de perifèrics (Verdaguer i Fuster, aquest darrer des de la valenciana població de Sueca) s'interessen a les acaballes del franquisme per un altre autor perifèric, tot destacant, a més, la seua condició excèntrica respecte als pols administratius i culturals de referència per a la regió nord-catalana. Un exemple d'aquest especial interès pel marc geogràfic el trobem al breu epíleg del manual de Fuster, on aquest se serveix d'unes declaracions de Cerdà —en francès i fetes en una revista francesa— per sentenciar que, tant al costat francès com a l'espanyol, la necessitat constant d'afirmar «“el fet literari català”» demostra la «lluïta per sobreviure» d'una cultura, comuna als seus territoris però no normalitzada, davant de les «adversitats “extraliteràries”» (423) que l'assetgen al llarg de tota la seua variada i desarticulada geografia. Així, observem com Fuster usa Cerdà

D'altra banda, hem consultat altres antologies i històries de la literatura catalanes posteriors, i la presència de Cerdà, com a *Poesia catalana del segle XX*, també és inexistent o bé es troba reduïda a una mínima menció sobre les peces teatrals de Cerdà *La set de la terra* i *Quatre dones i el sol* (De Riquer, Comas & Molas, 1988: 199, 210; Bordons & Subirana, 1999: 317, 395). D'aquesta manca de recepció als manuals, també se'n fa ressò Cristina Badosa (2011: 84) en uns termes semblants.

⁴ Les mencions a Cerdà en diccionaris i altres reculls d'autors catalans també mostren una presència normalitzada de l'autor, tot i que són de caire diferent de les suara mencionades (Molas & Massot i Muntaner, 1979: 154; ILC, 1991: 79; Bou, 2000: 161-162; Broch, 2008: 244-245).

⁵ Nom propi de l'autor. *Jordi Pere Cerdà* és, doncs, el pseudònim literari que usà Antoni (o Antoine) Cayrol.

⁶ Fuster apel·la Cerdà un autor *rossellonès* no en el sentit comarcal (del qual Cerdà no forma part originalment, per més que acabarà vivint a Perpinyà a partir dels anys seixanta) sinó referint-se al conjunt de la Catalunya del Nord. La denominació *Rosselló* per referir-se a tot el departament dels Pirineus Orientals és emprada per l'administració francesa de manera sistemàtica des de l'annexió d'aquest territori a França (1659) fins a l'actualitat. Tanmateix, també és una denominació popular catalana per referir-se a aquest territori, tal com precisa Albert Manent quan es refereix a Jordi Pere Cerdà: «No contradiré qui em retregui que el poeta de Sallagosa és un escriptor de la Cerdanya i no del Rosselló. Tanmateix, per a la gent del Principat, rossellonès és el nom amb el qual distingeixen tots els catalans de França. Emparat en aquesta tradició, anomeno rossellonès un poeta i dramaturg que en el seu nom literari ja porta la divisa de la contrada on va néixer» (1973: 123).

per retratar els extrems culturals de la literatura catalana —no exempts de complexitat, com analitzem— amb l'objectiu que el lector en copse tota la seua dimensió i els incloga així en el seu imaginari cultural.

En síntesi, el caràcter excèntric de Cerdà, en termes geogràfics, és transcendent perquè Fuster —com Manent i Verdaguer— tracta d'evidenciar la complexa unitat territorial catalana. Cerdà, en aquest sentit, ocupa a l'obra de Fuster un «lloc desproporcionat, no amb el valor intrínsec de l'autor, però sí amb la seua audiència de llavors arreu dels Països Catalans» (Valls, 1993: 59). En efecte, malgrat que Cerdà havia “passat la frontera” i havia establert vincles amb l'efervescent «intelligentsia barcelonaise [sic]⁷»; malgrat la creació el 1968 de la Universitat Catalana d'Estiu (UCE) amb el municipi de Prada (a la comarca nord-catalana del Conflent) com a «*terrain de rencontre où Catalans du Principat, de Valence, de Majorque et du Roussillon se sont reconnus en position de neutralité*» (1981: 4), els fluxos literaris nord-catalans cap al sud —amb Cerdà com una de les figures més destacades del moment— no foren massa intensos ni es mantingueren en el decurs dels anys.

1.2.2. *Laguarda i la “nova consciència catalana”*

Dirigint-nos ara cap al nord, el 1976 s'abasta una fita important amb la presentació d'una tesi doctoral⁸ en l'especialitat “Lettres Modernes”, amb títol *L'œuvre de Jordi Pere Cerdà et la nouvelle conscience catalane en Catalogne-Nord. 1952-1969*, per Alain Laguarda, de l'Université de Rouen. La tesi, escrita en francès, enceta la investigació acadèmica entorn de l'obra literària de Cerdà i l'acosta a l'àmbit francòfon, cosa que suposa una obertura en l'impacte del seu estudi a nivell geogràfic, lingüístic i disciplinari. Si fins el moment les traduccions de l'obra de Cerdà al francès havien estat més aviat minses⁹, sí que existien ressenyes i entrevistes a diverses publicacions

⁷ Només per indicar alguns noms, en el mateix escrit a què ens referim (1981), Cerdà menciona la seua col·laboració amb «Max Cahner, actuellement secrétaire à la Culture de la Généralité de Catalogne» i «Francesc Vallverdú» (9), escriptor i editor, els quals s'afegirien a altres noms com el del ja citat Albert Manent o Josep Maria de Casacuberta, fundador de l'Editorial Barcino, qui publicà compilades les primeres obres de Cerdà (1961, 1966, 1980).

⁸ Fins a l'actualitat ha estat l'única tesi doctoral presentada sobre l'obra de Cerdà.

⁹ Sense tenir en compte els poemes en francès que publicà Cerdà en revistes com *Tramontane* als seus inicis literaris, Grau cita la traducció del poemari “Tota llengua fa foc” apareguda el 1955 (Grau, 2004:

periòdiques en francès, les quals prosseguiran els anys a venir en revistes com *Europe*, especialitzada en la divulgació literària i sensible a les produccions catalanes (on, de fet, el mateix Cerdà hi col·laborà repetidament¹⁰). Precisament en aquesta revista, Laguarda publicarà un article sobre el teatre de Cerdà (1981) que serà una adaptació del seu pròleg a *l'Obra teatral* de Cerdà (1980). Cerdà, al seu torn, aprofitarà la “dedicatòria” que introdueix en aquest darrer volum per reconèixer Laguarda com a principal propulsor de l'edició d'aquestes peces teatrals, més de vint anys després d'haver-les escrites —de les quals tres no s'havien editat fins aleshores:

Allò que finalment m'ha determinat a accedir-hi [a l'edició completa d'aquestes obres], és el treball de tesi que el rossellonès Alan Laguarda va entreprendre¹¹ sobre els meus escrits. Que aquest teatre, ja vell de vint anys, hagi pogut provocar un ressò en un jove universitari, format a fora del país català en la filosofia i el psicologisme més avançats, ha justificat als meus ulls aquest gest de qui tira una ampolla al mar.

(Cerdà, 1980: 16)

Ambdós articles (1980, 1981) sintetitzen les idees sobre el teatre que Laguarda vessa en la seua tesi —la qual també abraça la poesia i la narrativa—, amb un interès fonamentat en la renovació literària que representa Jordi Pere Cerdà en l'àmbit cultural i social de la Catalunya del Nord.

Quant al teatre pròpiament, Laguarda considera que les peces de Cerdà no són drames rurals, com fins aleshores s'havia ressenyat habitualment, sinó més aviat *tragèdies* perquè lliguen dos elements que hi són consubstancials: d'una banda, trobem un caràcter “transcendent” en les seues obres, indicant el mot un més enllà que tant sobrepassa el marc espacial que representa l'escena com els trets dels mateixos personatges, per abastar així una complexitat humana que transporta l'espectador als seus propis conflictes. De l'altra, el caràcter tràgic es reforça, seguint Laguarda, per la inscripció d'un lloc escènic que, si els personatges l'abandonen, desapareix, fent que aquests es troben en un espai obert i desconegut. Igual que en les antigues tragèdies gregues, el *lloc tràgic* en Cerdà s'insereix en un espai natural que «*pré-existe et pré-existera*»; com explica el crític Roland Barthes, «*les grands lieux tragiques sont des*

152), a la qual podem afegir l'aparició l'any 1956 a la revista *Europe* de la traducció de l'obra *Angeleta* (Richard, 1967: 78).

¹⁰ Concretament, s'encarregà de coordinar i prologar els tres monogràfics sobre literatura i cultura catalanes apareguts a la revista l'any 1958, al desembre de 1967 i al gener de 1981 (Cerdà, 2009: 114).

¹¹ *Emprendre* normativament.

terres arides, resserrées entre la mer et le désert [...] Il suffit de visiter aujourd'hui la Grèce pour comprendre la violence de la petitesse»» (apud Laguarda, 1981: 117). Davant el dilema dels personatges cerdànians¹² d'arrencar-se del lloc rude en què se senten closos o bé restar-hi, la percepció atenta a les forces elementals de la natura els fa copsar que l'elecció de marxar no es produirà sense una ruptura, car més enllà els espera quelcom desconegut o difícil de conciliar. En efecte, arribat el cas, *«les repères de l'espace géographique ont disparu, il n'y a plus de rapport mesurable en unités de longueur entre la place du personnage et les autres objets. Le personnage se fond dans l'espace»* (117), sense fixació, sotmès al canvi¹³.

Dins aquest esquema tràgic d'interpretació que proposa Laguarda, el motor que mena els personatges de Cerdà al moviment és l'amor. L'amor es disposa de manera paral·lela a l'espai: necessari per a la vida alhora que inestable, escapa a tota mesura i, per tant, pot conduir els amants a sentir-se en llibertat però també a caure en *«un abandon total, à une sorte de sacrifice»* (Laguarda, 1981: 118) proper o directe a la mort. En aquest trasbals confús, la natura sempre és el suport estètic i material sobre la qual progressa l'esquinçament dels personatges en l'escena tràgica. És per aquest motiu que Laguarda defèn la "sensibilitat climàtica" dels personatges: la percepció de les forces i els elements naturals, com dèiem, és l'espill de les emocions d'uns personatges que experimenten una unió tensa amb si mateix, amb els altres i amb el seu entorn. En conclusió, el teatre de Cerdà és portador d'un model poètic *«du dessillement des yeux, de l'ouverture sur le monde, le monde réel»*. La natura és l'espai amb què es creua l'individu a la cerca d'un acte de llibertat, *«exigence fondamentale de l'être»* i *«lutte incessante contre l'aliénation»* (121).

«Si le théâtre a permis la mise en scène de la relation de l'individu au monde, la parole poétique va exprimer le monde lui-même» (Laguarda, 1976: 107). Segons l'anàlisi de Laguarda, el món real està compost de matèria plena de vida, de la qual l'ésser humà en forma part. L'ús de la paraula poètica seria un mitjà pel qual els individus poden

¹² Usem l'adjectiu *cerdanià* per referir-nos a allò que fa referència a l'autor (Cerdà). En canvi, usem l'adjectiu *cerdà* per tot allò que es refereix a la Cerdanya.

¹³ Cerdà mateix parla del component tràgic inherent als personatges d'una de les seues obres: *«Chacune de mes pièces répond à un souci dominant : [...] [le] sens tragique des rapports de classe dans la "Soif de la terre"»* (1956), també ressenyats per Grau (2012b: 101). El primer editor de *La set de la terra*, Francesc de Borja Moll, també descriu l'obra com «bellesa agredolça d'aquesta estampa de melancolia, de passions i de tragèdia» (1957: 12).

crear espais poètics que revelen l'existència incessant d'aquesta vitalitat. En la poètica cerdaniana, les referències constants a l'aigua o a l'arbre (ja mencionades per Verdaguer) deixen constància de la comunió entre l'individu i la natura o, com ho expressa Laguarda, de la seua "correspondència". *«Les correspondances ne s'instaurent que pour détruire l'étrangeté fallacieuse qui s'établit entre l'homme et le monde»* (115), això és, tant l'alienació que pot ressentir l'individu enfrontat al món com la instrumentalització que recau en l'època moderna sobre la natura com a lloc vulnerable on la humanitat assaja el seu sistema de dominació global. Així, davant el sentiment de pèrdua, temor o angoixa que pot experimentar l'individu, la paraula creadora del poeta permetria, seguint Laguarda, il·luminar els camins pels quals matèria i individu es reconeixen o s'identifiquen. En aquest sentit, Laguarda sosté que *«le rythme du monde et le rythme de la parole poétique sont à l'unisson [...]. La sensibilité aux rythmes, l'identité des rythmes (de flux) entre l'homme et le monde ont pour effet de revivifier les choses»* (121).

Per Laguarda, l'amor seria de nou un motiu que manté viu aquest vincle: la naixença seria un resultat d'aquesta unió amorosa de l'individu amb la natura, la qual cosa *«nous rappelle que la parole poétique elle-même est née du réel ; qu'elle est parole du monde à travers le poète»* (Laguarda, 1976: 129). Tal com els personatges de les peces dramàtiques, l'actitud del poeta envers el món no és racional sinó estètica o "climàtica", ja que aquest aprehèn la realitat per mitjà de la sensibilitat i la intuïció (137). A més de l'amor, la solidaritat seria un altre motiu que ens vincula al món (la qual també es podria considerar un tipus de manifestació amorosa). Cerdà recrea poèticament aquest motiu com a compromís amb tots aquells que s'oposen a les guerres i que s'enfronten al perill de l'exili i la mort, totes dues mostres d'alienació: *«la poésie, parce qu'elle est réceptivité ouverte et emplit de ce qui advient à l'homme dans le monde, ouvre les yeux, renforce la solidarité, fait germer le "grain" de la libération»* (143).

El territori on s'inscriuen els moviments entre l'individu i l'espai que experimenta literàriament Cerdà, és la Cerdanya. Per Laguarda, la ruralitat cerdana eleva el pagès a un lloc privilegiat dins aquesta comunió entre individu i natura, *«il est clair qu'il représente une merveilleuse adaptation de l'homme au monde»* (Laguarda,

1976: 153). Defugint, però, tot idealisme, Laguarda sosté que davant la desaparició d'aquest món rural «*il ne s'agit plus de montrer la réalité de leur vie comme un modèle mais d'essayer d'en conserver l'esprit*» (155). Així doncs, Cerdà, en la seua obra narrativa *Contalles de Cerdanya* (1961), tractaria de testimoniar alguns trets tradicionals d'aquest territori tot reinventant-los per mitjà de la seua labor creativa. L'estudi de Laguarda es deté a classificar les funcions narratives que presenten les rondalles de Cerdà adoptant les pautes que el crític Vladimir Propp usà per a analitzar els components bàsics dels relats populars russos (1976: 163). Laguarda tria cinc narracions de les *Contalles*¹⁴ de Cerdà per demostrar que les pautes que Propp elaborà d'acord amb el seu corpus de rondalles russes, segueix sent vàlid per a aquelles recreades per Cerdà. Per aquest motiu, Laguarda conclou que els relats de Cerdà pertanyen a la categoria de *rondalles meravelloses* (182). D'aquestes cinc, només destaca *La dona lloba* de la resta per ser una creació literària en la seua pràctica totalitat —definible, doncs, com un conte amb elements fantàstics. Laguarda encara analitza una sisena rondalla, *El Pere del flabiol*, que també inscriu com a meravellosa però amb certs elements mítics per part de l'heroi (195-196). Per fi, també comenta algunes parèmies (206-207) i la crítica social que apareixen en diverses rondalles.

Partint d'aquest repàs a l'expressió literària de Cerdà en els gèneres teatral, poètic i narratiu, Laguarda sosté que l'opció estètica, temàtica i ideològica que representa Cerdà es tradueix en una *ruptura* respecte a la literatura nord-catalana de l'època (Laguarda, 1981: 115), cosa que el confronta amb l'obra de la seua figura més destacada, Josep Sebastià Pons (1886-1962)¹⁵. Laguarda pren com a mostra un poema de cadascun dels autors per resoldre que Cerdà, a diferència de Pons, trenca amb les estructures i les temàtiques clàssiques del poema per introduir-hi la inquietud i la incertesa (235): «*Là où Pons exaltait la continuité, Cerdà lit une cassure. [...] Avec Cerdà, en plus, l'attention se porte sur le travail du miroir qui est de produire un reflet. Or tout*

¹⁴ Es tracta d'*Els tres germans i la filla del rei*; *La nena, el gall i el dimoni*; *El cas d'uns pagesos que volien fer treballar un mosso sense cobrar*; *Les nou veritats de sant Martí* i *La dona lloba*.

¹⁵ Per aprofundir sobre la relació entre Cerdà i Pons, ens remetem a l'article de Grau (2012b), en el qual l'autora afirma que eren «*deux personnalités artistiques également puissantes et profondément dissemblables*» (97). Més endavant, sintetitza: «*ils ne se rencontrent que parce qu'ils sont poètes catalans. [...] Jordi Pere Cerdà qui aime la poésie de Josep Sebastià Pons, n'aime pas ses conceptions esthétique-idéologiques. Il n'aime pas son "pessimisme pour l'avenir du catalan"*» (103). De l'altra banda, «*pour Pons, Cerdà n'est pas poète. Il sait faire parler les paysans mais [...] il n'est pas lyrique. Il n'est pas simple. Il est inquiet. Il est moderne*» (104).

reflet suppose un décentrement, une modification» (237). Segons Laguarda, el descentrament poètic de Cerdà interroga el mirall d'una catalanitat mítica de la qual es desmarca perquè ja no pot representar la catalanitat en l'avenir, en tant que identitat cultural col·lectiva dels catalans. Fragmentada geogràficament, la cultura catalana conté "absències", es troba afectada per una desaparició lenta de la consciència catalana entre els seus habitants. Per aquest motiu, sentència Laguarda, la literatura de Cerdà tracta de refer els lligams entre l'individu i el territori des de l'element primari, la "llavor" («ce retour vers la graine», 238), per tal de cercar noves vies que reconstrueixen la identitat catalana.

En definitiva, la "nova consciència (nord) catalana" de Cerdà, tal com defèn l'autor en la seua tesi doctoral, tractaria de retrobar una relació orgànica de l'ésser en el seu context immediat, a fi de proposar des d'un prisma més obert i inclusiu quin rol han de tenir en el territori català les diverses cultures que es troben en contacte. Per això, si Laguarda aprecia en Cerdà una ruptura (estètica, literària), és perquè aquesta també es manifestava en el territori cerdà, nord-català i català en la seua globalitat, fet pel qual l'investigador proposa vies de reflexió per tal de recosir, a través de l'exemple literari de Jordi Pere Cerdà, la consciència i la pràctica culturals d'un territori.

1.2.3. Darrers anys: la multiplicació de la recerca sobre Cerdà

1.2.3.1. La tasca editorial de Susanna

Després de l'estudi acadèmic de Laguarda, caldrà esperar l'arribada del nou segle XXI per assistir a l'emergència de la recerca sobre l'obra de Cerdà, amb una presència majoritària d'estudis nord-catalans però també provinents de la resta de Catalunya i també de França. Abans, però, d'apuntar els noms més destacats d'aquest darrer temps, cal mencionar Àlex Susanna com a revulsiu editorial en les publicacions de Cerdà. Així, si adés mencionàvem la importància de la tesi doctoral de Laguarda com a esperó per a l'edició d'*Obra teatral* (1980), la funció de l'escriptor, professor i editor Àlex Susanna esdevé ara clau per comprendre el relleu editorial de Cerdà des de Barcelona i la notorietat pública que adquirirà l'autor des de finals dels anys vuitanta del segle passat fins als seus darrers dies.

Susanna explica que descobrí l'obra de Cerdà de manera fortuïta, perquè el poeta nord-català Francesc Català li'n va fer esment:

Francesc Català [...] va regalar-me un exemplar sobrer que tenia de l'Obra Poètica de Jordi Pere Cerdà [1966] [...]. Vaig fer un primer tast d'aquesta poesia: l'efecte fou immediat. De seguida vaig tenir la impressió —més que això, la convicció, la certesa— de trobar-me davant d'una gran veu [...]. Com podia ser que aquest autor fos tan desconegut a la Catalunya del Sud? No l'havia sentit anomenar mai. El cert és que des d'aquell dia vaig quedar tocat per la seua poesia.

(Susanna, 1999: 324-325)

Els fets del relat van ocórrer el 1986. Un any després, empès per la seua admiració, Susanna va poder conèixer Cerdà, acompanyat de Català:

La persona que m'acabaven de presentar estava com atordida. Badava uns ulls d'estupor, escoltava a la defensiva [...]. Fins que en un moment determinat ens digué: "Veureu, jove, és que jo no sé si me n'he sortit. [...] Jo vaig escriure durant una època, [...] ja fa temps. Llavors uns senyors de Barcelona van interessar-se pel que jo feia, em van publicar algun llibre, en van parlar; semblava, doncs, que el que feia tenia un cert sentit, però de sobte aquestes relacions es tallaren, i vaig tornar a quedar aïllat, despenjat de tot. I ara, després de tants anys de no saber res de Barcelona, arribeu vós i em dieu que sóc un gran poeta, que [em] voldríeu editar. Us n'estic agraït, però alhora no ho acabo d'entendre. Voleu dir que té algun interès el que jo he fet? Vull dir un interès que vagi mes enllà del fet d'haver-ho escrit en català? [...] Potser sí que la meua obra és un gran error, jo més aviat així ho crec.

(Susanna: 326-328)

Les crues paraules de Cerdà, reproduïdes per Susanna, mostren com després de les primeres produccions dels anys cinquanta i seixanta (i publicades fins l'any vuitanta), Cerdà havia abandonat tota producció i acció literàries perquè es trobava —en paraules de Susanna— «totalment desanimat»; «més aviat valora la seva obra en termes de fracàs» (*apud* Marqués, 2018: 55). Malgrat això, des de l'editorial barcelonina Columna, Susanna aconsegueix posar de nou en circulació part de l'obra poètica i narrativa de Cerdà: primerament, amb el poemari *Dietari de l'alba* (1987; ja inclòs en *Obra poètica*, 1966) com a porta d'entrada a l'univers del poeta cerdà; seguidament, amb l'edició de la *Poesia completa* (1988b¹⁶) que recull una part important d'obra inèdita fins aleshores; més tard, amb la reedició dels contes *Col·locació de personatges en un jardí tancat* (1993a) que corregia i augmentava la primera publicació realitzada a Perpinyà

¹⁶ Reedidada (2013) per Susanna, amb una revisió i ampliació a cura de Marie Grau.

(1984). Alhora, l'obra dramàtica de Cerdà també experimentà una recuperació notable, tal com expressa Susanna:

El teatre Romea va apostar [el 1990] per *Quatre dones i el sol*, que va ser un èxit absolut... La de Jordi Pere Cerdà, jo penso que és de les recuperacions més ràpides i espectaculars que s'han produït mai. La singularitat de la seva obra era tan gran que saltava a la vista que estàvem davant d'una deu¹⁷ poètica única; única en el panorama català però també en el panorama europeu. Això explica que, en qüestió d'un parell d'anys, la seva obra poètica, narrativa i dramàtica es recuperés fins al punt que va passar a ser un dels autors més visibles i amb més protagonisme de tot el panorama de la literatura contemporània de finals del segle XX; des del 1987 fins al 2000 va participar diverses vegades al Festival Internacional de Poesia, al Festival Nacional de Sant Cugat, jo el vaig portar per diverses universitats... Tot això va convertir-lo, de sobte, en un personatge molt i molt present¹⁸.

(*apud* Marqués, 2018: 55)

Després d'haver posat de nou la seua obra a l'abast del públic sud-català¹⁹, Susanna proposà a Cerdà de completar les seues diverses facetes literàries²⁰ amb la creació d'una novel·la —la primera per a Cerdà— entorn del món de la frontera cerdana entre França i Espanya per tal que servís, de nou, de porta d'entrada a la ficció narrativa de Cerdà i, amb ella, a la realitat nord-catalana. El resultat d'aquest propòsit fou la publicació de la novel·la *Passos estrets per terres altes* (1998a), a l'inici de la qual Cerdà reconeix que la «curiositat literària» (1998a: 9) de Susanna —com ja va ocórrer en el cas de Laguarda— va ser determinant per a la seua creació. Fins i tot a l'epíleg, *El perquè d'una novel·la*, hi trobem l'empremta de l'editor, com reconeix Susanna mateix: «un epíleg que jo li demano [a Cerdà] quan soc conscient de fins a quin punt aquesta novel·la presenta dificultats d'accés» per a un lector sud-català (*apud* Marqués, 2018: 56). Tanmateix, Susanna argumenta que la pretesa “porta d'entrada” en què s'havia de convertir *Passos estrets*... no comptà finalment amb la clau que la pogués obrir, car:

La tradició novel·lística francesa és molt diferent de la catalana [...]. El que jo penso que bastants lectors no van entreveure és aquest caràcter experimental en què l'autor articulava tot el seu material novel·lístic. [...] És una obra [...] molt directament deutora de la tradició del *Nouveau roman*. [...] Això posa de manifest fins a quin punt la tradició

¹⁷ Tot i que al text publicat hi diu, erròniament, «veu» (*apud* Marqués, 2018: 55), Àlex Susanna es referí, en l'entrevista que li realitzàrem, a *deu*, en el significat de «naixement d'aigua, origen d'una font» (DIEC2).

¹⁸ Susanna ja ho testimonià en el moment de l'eclosió pública de Cerdà (Susanna, 1993: 14).

¹⁹ En efecte, l'abast de la “recuperació” s'inscriu sobretot en la Catalunya del Sud o comunitat autònoma de Catalunya, cosa que evidencia, de nou, la dificultat per crear canals de circulació dins la cultura catalana més enllà dels límits administratius.

²⁰ A més de l'obra poètica, dramàtica i narrativa curta, cal recordar també l'assagística, la qual Cerdà encetà amb la publicació de l'autobiografia literària *Cant alt* (1988a).

novel·lística [sud] catalana és molt més conservadora o convencional del que en determinats moments ho és la francesa. A molts lectors els van faltar referents i pautes.

(*apud* Marqués, 2018: 56)

«En el fons, això posava de manifest aquest caràcter extraterritorial en què es movia Jordi Pere Cerdà» (57), un caràcter que s'aprecia tant a nivell geogràfic com a nivell formatiu, trobant-se molt més inserit en els corrents culturals, literaris i artístics francesos que no pas catalans. Aquesta situació no impedí, seguint Susanna, que la novel·la fos «prou ben rebuda i reconeguda»: fou guardonada per la Generalitat de Catalunya amb el Premi Nacional de Literatura (1999), que de fet ja li varen concedir l'any 1989 per *Poesia completa*²¹. Entre altres guardons rebuts per Cerdà dins aquesta època de recuperació de la seua obra, cal destacar el Premi Crítica Serra d'Or de narració per *Col·locació de personatges...*, el Premi Creu de Sant Jordi (1986) i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1995)²².

«Certament, no li han faltat homenatges [...]. Hom ha consagrat l'autor, l'obra, que tanmateix ocupa una posició ben fràgil en el camp de la literatura catalana» (Grau, 2012a: 11-12). Del 1987 al 2000 assistim, doncs, a «una molt concreta onada d'interès» per Cerdà, després de la qual «l'obra en qüestió ha tornat a caure en un cert oblit fins a pràcticament desaparèixer del mercat» (Susanna, 2013: 8). Un fet gens excepcional, segons l'editor, no només per a autors extraterritorials «des del punt de vista barceloní, sovint tan irremeiablement centralista»²³, sinó també per a aquells autors catalans «que no han format part del *mainstream* ni de cap cànon promogut des del món universitari o editorial» (8). Si sumem, per tant, tots els atributs que reflecteixen en Cerdà la seua condició perifèrica respecte a l'àmbit català (socioeconòmica, formativa-cultural, geogràfica), comprenem la dificultat perquè la seua obra compte amb «una presència continuada entre els seus lectors». És a dir, la circulació de l'obra de Cerdà ha depès d'aquestes onades d'interès promogudes per figures concretes com Manent, Laguarda,

²¹ Anomenat en aquell moment Premi de Cultura (Grau, 2013: 13), li fou concedit «*ex aequo* amb Pere Gimferrer» (Susanna, 2004: 19).

²² Per aquest darrer guardó, l'entitat Òmnium Cultural i l'editorial Enciclopèdia Catalana li dedicaran un documentari (2007).

²³ «En el cas de Jordi-Pere Cerdà, no es tracta potser del “problema de la Catalunya Nord” (com deia ell) que es plantejava una vegada més?» (Grau, 2012a: 12).

Susanna (entre altres²⁴) o Julià posteriorment, per la qual cosa l'obra no s'ha pogut publicar a mesura que l'autor escrivia, «sinó que cada vegada ha estat recuperada de l'oblit tota sencera» (8): l'obra ja publicada més la inèdita conjuntament. «Això pot ser fascinant per a alguns, però no hi ha dubte que suposa una dificultat afegida per a la majoria de lectors» (8-9).

Malgrat aquest tarannà cíclic en la recuperació de l'obra cerdaniana, el darrer procés de revifalla literària que acabem de tractar (1987-2000) mostra, sens dubte, una gran intensitat en l'activitat pública de Cerdà i en el seu reconeixement. Aquest procés, doncs, ajuda a comprendre de manera més íntegra l'empenta investigadora a què, com diem, assistirem amb el canvi de segle, marcada per la diversitat de veus que s'expressen sobre l'autor.

1.2.3.2. L'empenta acadèmica

Des d'inicis del segle XXI, la Catalunya del Nord pren el pols de la investigació i la difusió de l'obra de Cerdà, amb la Universitat de Perpinyà com a referent. La creació del CEDUCAT a la biblioteca universitària (centre de documentació dedicat al català que cobria l'àmbit dels Països Catalans), empès per Marie Grau²⁵, més la creació i el desenvolupament progressiu dels estudis catalans en tots els nivells educatius, havien ajudat anys abans a avançar en aquesta tasca²⁶. Miquela Valls, professora de català a la Universitat de Perpinyà Via Domícia, explica que «*quand il s'est agi pour moi d'enseigner la littérature catalane, Jordi Pere Cerdà est entré comme une évidence dans le programme, aux côtés de Martorell, Rodoreda, Verdaguer, Pons*» (Valls, 2011: 30). Així, des del curs 1985-86, Valls decidí que *Col·locació de personatges...* fos lectura obligatòria per als seus estudiants de literatura en la llicenciatura de català, durant quatre o cinc anys consecutius; la professora també introduí les obres de Cerdà a la

²⁴ També cal indicar, com a editors destacats de Cerdà de la primera onada, els ja mencionats Josep Maria de Casacuberta (Cerdà, 1961; 1966; 1980) i Francesc de Borja Moll (Cerdà, 1957).

²⁵ Segons la conversa mantinguda amb Grau (08/06/17) a Perpinyà.

²⁶ «El 1985, simultàniament a la creació de la llicenciatura de català, hom creà el CEDUCAT (Centre de Documentació Universitari Català), cogestionat per la Biblioteca Universitària i el Departament d'Estudis Catalans», segons recull l'Enciclopèdia Catalana a l'entrada «Perpinyà» (<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0050423.xml>).

prova escrita del CAPES²⁷ de català²⁸. A més, la predisposició de Cerdà a la difusió de la seua obra literària en l'ensenyament, facilità els encontres amb l'estudiantat, fins al punt que participà en la primera edició del cicle Escriptor del Mes (1991), promogut per la Institució de les Lletres Catalanes, celebrat a diversos punts dels Països Catalans²⁹ i obert a la participació dels estudiants i el públic en general. Es tracta, en tot cas, d'un exemple entre molts altres que palesen aquest dinamisme socioacadèmic que experimentà l'autor durant la darrera etapa de la seua vida.

Dins aquesta difusió i obertura de l'obra de Cerdà, cal mencionar la labor del poeta i professor André Vinas, íntimament relacionat amb l'edició a Perpinyà de dues antologies poètiques de Cerdà bilingües (català-francès) entorn de poemes especialment inspirats en la Cerdanya. Vinas, en efecte, és el traductor dels poemes escollits, alguns dels quals eren inèdits en el moment de la publicació d'ambdós volums (Cerdà & Vinas, 1997; Cerdà, 2000a³⁰). En la primera de les antologies, Vinas afirma que fou Cerdà qui, davant la curiositat del primer sobre la possibilitat de traduir la poesia de Cerdà al francès, proposà a Vinas d'emprendre aquesta tasca conjuntament perquè Cerdà, tot sol, no s'hi trobava capaç³¹ (1997: 11). Vinas subratlla el caràcter espacial del llibre per la presentació juxtaposada de les dues versions del poema, és a dir, la versió original amb la seua corresponent traducció al costat: un «*tel exercice permet de mesurer pleinement l'importance du bilinguisme, quand, justement, deux langues riches l'une et l'autre de deux cultures et de deux civilisations, peuvent se permettre de "cohabiter" à part entière à propos d'une œuvre assez féconde et profonde pour mériter cette cohabitation*» (Cerdà & Vinas, 1997: 13). La col·laboració entre ambdós poetes es materialitza, per tant, a les planes del llibre —com també ocorre en el segon volum (Cerdà, 2000a)— i es valora com un creuament fecund de mirades que enriqueixen i eixamplen el sentit que atribuïm a un lloc, en aquest cas el mateix llibre.

²⁷ El *Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré* és el diploma oficial que capacita el personal per exercir la docència en l'ensenyament públic secundari a França.

²⁸ Segons la conversa mantinguda amb Valls (15/06/17) a Perpinyà.

²⁹ Un dels promotors de la iniciativa i membre de la Institució de les Lletres Catalanes, Albert Ibañez, també ho indica (Ibañez, 2009: 7).

³⁰ Més endavant, els poemes inèdits també quedaran recollits en la darrera versió de la *Poesia completa* (Cerdà, 2013). D'altra banda, la segona de les antologies, *Suite cerdana* (2000a), inclou un pròleg amb una entrevista de Vinas a Cerdà (Vinas, 2000).

³¹ Vinas afirma que «Cerdà m'a fait l'insigne honneur de dire qu'il ne pouvait traduire ses poèmes qu'avec moi. Ma modestie en souffre et me force à ne pas le croire» (Cerdà & Vinas, 1997: 12).

Sens dubte, una de les fites més transcendents dins aquesta comunió entre mirades, ja siga entre públic i autor com entre diversos creadors, la trobem en el camp de la recerca i la difusió culturals, amb la celebració a diversos municipis de la Cerdanya del col·loqui *Jordi Pere Cerdà: literatura, societat, frontera*, l'any 2001, organitzat per les principals institucions de la Catalunya del Nord i del Sud. La publicació d'aquestes *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà* respon igualment a una iniciativa col·legiada (Carrera et al., 2004), amb una notable presència de membres de la Universitat de Perpinyà, i amb un caràcter ambiciós quant al nombre de contribucions (una trentena), quant a la seua obertura disciplinària i també quant a les llengües de comunicació (català, occità i francès). En síntesi, és una obra amb la virtut d'ajuntar la veu de Jordi Pere Cerdà — present en el volum amb la transcripció de les seues intervencions en els debats— amb un col·lectiu de persones que representa bona part de les persones que han conviscut amb l'autor i que s'han interessat per la seua obra en aquesta darrera etapa.

El volum, segons el presenten els editors, commemora l'any 2001 els cinquanta anys «que el gegant de les lletres nord-catalanes [...] entrava en literatura. Mig segle que *La guatlle i la garba*³² havia irromput en la somnolència tardoponsiana³³ del país» (Carrera et al., 2004: 5). Els mateixos editors expressen la singularitat que representà el col·loqui, ja que «hom sentia néixer de debò els estudis cerdanians. [...] [Amb] “La Cerdanya de Jordi Pere Cerdà”, “Jordi Pere Cerdà i la societat nord-catalana”, “El lloc de Jordi de Pere Cerdà dins la literatura catalana” i “Fronteres”, el col·loqui científic obria la investigació als quatre punts cardinals de l'obra cerdaniana» (5). La justificació de la tria d'aquests eixos de reflexió per al col·loqui l'aportava Susanna, a propòsit de la publicació de les actes, en afirmar que:

El que n'hauria de fer una obra de lectura obligada per a molts dels qui ho ignoren gairebé tot pel que fa al nostre País del Nord és el fet que qui n'és subjecte, objecte i pretext [Cerdà mateix], es troba a l'epicentre d'un amplí ventall d'experiències, per damunt de tot literàries, és clar, però també filosòfiques [...], artístiques [...], lingüístiques, etnogràfiques, psicològiques, socials, històriques i polítiques.

(Susanna, 2004: 19)

³² Primer poemari de Cerdà, publicat l'any 1951.

³³ en referència a l'autor nord-català Josep Sebastià Pons (1886-1962).

Tot seguit detallarem algunes de les aportacions cerdanianes que recullen les actes d'aquest col·loqui, enllaçant-les amb altres publicacions realitzades pels mateixos autors. Tot plegat, mostra una panoràmica de la diversitat de veus que testimonien el notable interès per Cerdà en aquests darrers anys:

— D'entre les aportacions al volum per part dels editors, ja hem comentat l'article de Grau en el qual destaca l'inventari d'una extensa documentació de Cerdà, entre altres contribucions significatives que ja hem citat (2012a, 2012b). També cal fer referència a un altre dels editors, Hyacinthe Carerra (2004), l'article del qual versa sobre la interpretació de la muntanya i la frontera, tant en les seues dimensions reals com en les imaginades, en la novel·la *Passos estrets per terres altes* (1998a). Carrera fa pivotar ambdós conceptes entre les nocions de límit (*limes*) i llindar (*limen*). D'altra banda, Carrera, professor de literatura francesa de la Universitat de Perpinyà, també ha contribuït a la recerca sobre Cerdà amb altres articles acadèmics (2003, 2012), en el darrer dels quals compara els reptes lingüístics i territorials de dos autors transfronterers, Cerdà i Charles Ferdinand Ramuz, a l'hora d'abocar-se a l'exercici literari.

— Les aportacions acadèmiques de Cristina Badosa, professora de literatura catalana de la Universitat de Perpinyà, són igualment notables. En el seu article dins el volum que ens ocupa (2004), Badosa dissecciona l'autobiografia literària de Cerdà *Cant alt* (1988) per extraure'n els elements polítics que influeixen en l'excentricitat territorial de Cerdà, en els usos lingüístics de la seua obra literària i en la configuració de les identitats entre la ruralitat cerdana i la urbanitat de Perpinyà o Barcelona³⁴. Badosa també ha estat coeditora d'un número de la revista nord-catalana *Aïnes noves* (2011) on es dedica un dossier compost de tres estudis sobre Jordi Pere Cerdà. En aquest hi participà Badosa amb una anàlisi simbòlica entre els rols dels personatges teatrals en les peces de Cerdà i els llocs que ocupen; també hi escriu la inspectora pedagògica Mary Sanchiz, fent una proposta d'interpretació dels espais a *Contalles de Cerdanya* (1961) segons els elements referencials i els elements mítics per què transiten els personatges; i, per fi, també hi trobem una aproximació biogràfica sobre Cerdà a càrrec de l'historiador Andreu Balent, on destaca el compromís de Cerdà en la Resistència

³⁴ Molts d'aquests punts d'anàlisi també són apreciables en un altre article de Badosa (2010).

francesa, la seua militància política i les influències humanes que marcaran la seua ideologia en aquest període de joventut. Balent també intervé en el volum de les actes del col·loqui (2004) analitzant la relació entre la societat cerdana del segle XIX i alguns dels personatges de *Passos estrets per terres altes* (1998a).

— El professor Károly Morvay intervé en les actes amb un article (2004) que testimonia les notes lingüístiques sobre *Contalles de Cerdanya* (1961) per al seu projecte de *Petit Diccionari Fraseològic Cerdanià*, el qual fou publicat el 2012 després de rebre l'any 2008 el Premi Catalunya del Nord de l'Institut d'Estudis Catalans. També cal remarcar l'aportació de Jean-Baptiste Para (2004; article en relació directa amb una altra contribució: Para, 2016), redactor en cap de la ja mencionada revista literària *Europe* (ben influent i important en Cerdà), entorn de les concepcions estètiques de la poesia cerdaniana. Para apunta a diversos símbols que es poden trobar representats pel poema; un d'aquests seria el sacrifici com a imatge del trànsit necessari per renovar l'acte de viure.

— Albert Moncusí, antropòleg, també participa en el volum (2004) en tant que expert en la realitat transfronterera de la Cerdanya, tal com destacarem en el proper capítol. El testimoni literari de Jordi Pere Cerdà serveix a Moncusí per mostrar quina mena de relacions socials s'han establert en aquesta comarca a través del fet de la frontera o la *ratlla*, expressat més comunament a la Cerdanya. L'article de Marie-Claire Zimmermann enfoca més pròpiament la relació entre l'obra de Cerdà i el paisatge cerdà o de la Cerdanya³⁵: «*la célébration poétique de la montagne*» (2004: 198) seria un exemple d'aquest «*point de départ de la germination poétique*» de l'autor (203). No obstant això, els motius vegetals que emprà Cerdà (com el motiu de l'*arbre*, citat més amunt a propòsit de les tesis de Verdaguer i Laguarda) són símbols d'una força universal davant els dolors ocasionats per la Segona Guerra Mundial, uns dolors que l'autor haurà d'assumir i afrontar des de la mateixa Cerdanya natal. En efecte, Zimmermann sintetitza que «*le paysage n'est jamais simplement un espace littéral, [...] le jo est un visionnaire [...] et il imagine, il perçoit d'autres choses derrière les paysages immédiats*» (205), com ara la lluita o la resistència d'un poble. És així com, per a l'autora, el territori poètic de

³⁵ Una via que ja havia començat a explorar l'escriptora Renada-Laura Portet anys abans amb l'article «Introducció a una visió poètica de la Cerdanya» (Portet, 1988) i que, com ja hem analitzat, s'afegia a aproximacions com les que abordà Pere Verdaguer, entre altres.

Cerdà esdevé una “Cerdanya universal”, «un vaste lieu ouvert où peut aussi se réfugier l'étranger» (206). Aquest petit país viscut, també és per tant una Cerdanya somniada, transfigurada a través de la creació poètica, l'autor de la qual tracta que tot exiliat en territori cerdà no se senta alienat o fora del món sinó part integrant d'un mateix món, identificat amb aquest espai obert que Cerdà situa des de la Cerdanya (213).

— Altres autors com el professor Amador Calvo o l'escriptor i director general de Promoció cultural de la Generalitat de Catalunya Vicenç Llorca també han dedicat diversos articles a l'estudi de Cerdà, i ho han fet des de posicions semblants a la de Zimmermann. Les aportacions de Llorca (1989, 2004) s'han centrat en l'anàlisi de *Dietari de l'alba* (1987) des d'un interès pels elements matèrics o la «terrenalitat i [també] la dimensió còsmica de la vida» (2004: 248). Quant a Calvo (2008), ha mostrat algunes influències castellanques en l'obra de Cerdà; García Lorca, en l'obra teatral *La casa de Bernarda Alba*, mostraria certes similituds amb l'obra de Cerdà *Quatre dones i el sol* (1980). Al recull de les actes del col·loqui (2004), Calvo s'interessa per traçar les concomitàncies entre el poemari *Tota llengua fa foc* i la força dels elements naturals des de la dialèctica produïda entre els espais interiors (o llocs de l'autor) i els exteriors (o l'espai en si). A propòsit d'aquest mateix poemari, un article de Jean-Pierre Tardif (2008) se serveix del seu títol per fer un comentari general sobre la biografia literària de Cerdà, dominada per aquests elements naturals que originen i renoven la vida i la imaginació.

— Per acabar, aportacions com la del professor i poeta nord-català Jep Gouzy s'interessen per la visió de les dones en Cerdà, les quals són molt presents tant en la seua obra com en la seua vida. Segons Gouzy, les dones es mostren en l'obra de Cerdà de manera molt diversa i per tant representen models femenins divergents segons la situació que ocupen, com podem apreciar a través dels personatges teatrals en les seues obres (1980). En tot cas, Cerdà hi emfatitza el poder que tenen i, dins d'aquest, l'amor amb la dona és apreciat com un valor suprem que permet a l'individu traspassar tot límit, com es fa palès al poemari *Dietari de l'alba* (1987).

En aquest comentari ampli sobre les nombroses intervencions que recullen les *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà* (2004), hem destacat ací alguns autors significatius per al nostre estudi. Entre aquells no referenciats, també s'hi inclouen altres noms

importants en la biografia de Cerdà com Pere Verdaguer i Alain Laguarda, els quals hem eludit ara per haver-los tractat anteriorment de manera detinguda. En l'apartat final del volum dedicat als "Homenatges", s'hi inclouen les breus notes que dediquen al nostre autor algunes figures de l'àmbit de la cultura en relació directa amb l'obra literària de Cerdà. És el cas dels ja mencionats Àlex Susanna o Albert Manent, qui recorda la crida que feia al pròleg de *Contalles de Cerdanya* per comptar no només amb poetes sinó també amb prosistes nord-catalans, davant la necessitat que la prosa serveixi com a eina per a assolir una major difusió de la llengua catalana a la Catalunya del Nord (Manent, 1961: 5). També el crític Joan Triadú li dedica unes paraules, situant-lo en el decurs literari nord-català on l'antecedí Josep Sebastià Pons, com ja hem mencionat més amunt. Per fi, el polifacètic Robèrt Lafont³⁶ també s'expressa en aquests "Homenatges" tot reprenent els lligams amb la cultura i la política que s'establiren entre l'autor occità i el poeta de la Cerdanya: «*homme d'histoire et homme d'espace*», «*sa poésie disait et possédait l'espace humain depuis un haut lieu d'espace naturel*» (Lafont, 2004: 461, 460).

El darrer dels noms que cal destacar, dins l'ordre cronològic que hem anat seguint en aquest repàs de les principals figures lligades a l'edició i a l'estudi sobre Jordi Pere Cerdà, és el de Jordi Julià. Julià, poeta i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona, ha dedicat diverses conferències i articles a Cerdà, i a més és un dels propulsors, com a coeditor, de la publicació pòstuma de Cerdà *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló* (2016).

Una de les primeres aportacions que publica Julià és una ressenya (2010) sobre la segona autobiografia literària de Cerdà, *Finestrals d'un capvespre* (2009), prologada per l'editor i corrector de l'assaig, Albert Ibañez. Julià, en la seua ressenya, hi esmenta el caràcter fins a cert punt "rizomàtic" del relat en una obra que, igual que en d'altres com *Cant alt* (1988) o *Passos estrets...* (1998a), esdevé un símbol literari i existencial de la manera "associativa" per la qual Cerdà estructurava el seu pensament (Julià, 2010: 29):

Sempre hi ha una voluntat d'aixecar testimoni d'una terra i d'uns fets històrics, [...] de transcendir la deformació del record o el passat subjectiu. [...] L'estil digressiu del seu relat respon a una imaginació curiosa i activa, decidida a deixar-se endur així que el conill

³⁶ El professor i inspector pedagògic Luc Bonet publicà un article que posa de manifest la relació entre Lafont i Cerdà entorn de la promoció de l'ensenyament de les llengües catalana i occitana (Bonet, 2008).

blanc d'un nou estímul o d'un vell record se li apareix, per bé que això el porta a separar-se del punt de partida, al qual, tard o d'hora, sempre es torna per reprendre o rematar el fil.

(Julià, 2010: 29)

Aquest tarannà associatiu o rizomàtic de Cerdà es relaciona estretament amb el concepte de *finestral* que trobem al títol d'aquesta autobiografia, un concepte que Julià pren com a símbol de l'obertura cerdaniana i dels reflexos que efectua el mirall del jo de l'autor amb els altres:

La metàfora de les finestres s'ha convertit en un principi analític en aquestes memòries de Cerdà, no solament perquè deixa que veiem l'interior de la seva vida [...]. També s'aboca a l'interior de diferents persones [...]. Els finestrals són els de l'autobiografia, la mirada real cap al món de la Cerdanya i de la frontera, que complementa les visions de la seva altra obra narrativa, dramàtica, lírica.

(Julià, 2010: 30)

De manera semblant, doncs, a la imatge del mirall com a reflex recíproc que defineix un territori i un individu (ja comentada a propòsit de la tesi de Laguarda), la idea del finestral projecta distints reflexos del jo de l'autor en els altres —les persones que d'una o altra manera s'han creuat amb ell— i en el territori mateix —amb el punt de partida de la Cerdanya. La identitat i la memòria de l'individu queda marcada per totes les múltiples interrelacions que s'efectuen entre els diversos agents i espais; talment es palesa a cada capítol de *Finestrals d'un capvespre*, com assenyala Julià:

Els quatre temes de què s'ocupen les pàgines de *Finestrals d'un capvespre* responen a cadascuna de les projeccions del jo: 1) la memòria d'una cultura (el cas Josep Sebastià Pons), per Jordi Pere Cerdà; 2) la memòria d'una família, per l'individu que porta el nom de l'oncle, Antoine; 3) la memòria de la resistència, pel nom del subjecte social, Cayrol; i 4) la memòria del renaixement del català al Rosselló, per Matabous³⁷.

(Julià, 2010: 28)

La inscripció d'aquests quatre àmbits en la identitat del nostre autor queda reflectida en dos articles de Julià (2016b, 2017) que prenen el territori i el paisatge com a motius d'anàlisi en la primera poesia de Cerdà. En el primer d'aquests articles,

³⁷ Al mateix article, Julià precisa l'origen d'aquest malnom que rebé Cerdà: «És quan es troba elaborant ja les pàgines d'aquesta autobiografia [*Finestrals...*] que un amic li confessa, al cap dels anys, que aquest món cultural [nord-català] l'anomenava Matabous, amb el menyspreu de qui se sent més apte o preparat que un simple carnisser de poble [en referència a un dels principals oficis que ocupà Cerdà, abans de fer de llibreter]» (Julià, 2010: 28).

reprement una línia semblant a l'exposada per Zimmermann (2004), Julià analitza el context rural de la Cerdanya en què es situa Cerdà durant la primera meitat de la seua vida per destacar la relació complexa que el jove autor experimenta amb aquest entorn:

En la seva poesia es percep [...] aquesta dualitat tensa i oposada entre algú que coneix els costums i els problemes de la vida de muntanya, la bellesa i la misèria d'aquest món, però que [...] se'n manté al marge, distanciat, i el presenta gairebé d'una manera nua i crua, essent conscient de contemplar-lo meravellat, [...] però al seu davant reconeix uns lligams ancestrals i indissolubles amb l'objecte contemplat.

(Julià, 2016b: 137)

De nou, com a la ressenya anterior (2010) i al seu manual *Poesia i identitat* ja comentat (2016a), Julià s'interessa per la presència del jo poètic dins aquesta tensió entre subjecte i territori, tot observant que la presència d'aquest jo augmenta a mesura que se succeeixen els seus poemaris: molt reduït al principi i cada cop més present en els següents³⁸. De fet, aquesta tensió oscil·lant es debat entre qui ocupa més part de l'espai del poema, la natura o l'individu. En aquest sentit, Julià nota que el títol del primer poemari de Cerdà, *La guatl·la i la garba*, de 1951, metaforitza aquest mateix joc (que també pot ser un xoc) entre la indomable natura i l'ordenament humà:

La guatl·la [...] és símbol del cant típic d'un lloc i d'un paisatge, però d'un origen invisible i intangible [...] i prové del món salvatge, el qual s'escapa de la domesticació. Per contra, la garba al·ludeix, precisament, a la dominació del paisatge vegetal per part de l'home, a les feines rurals, al conreu de la terra [...]. En aquest simple títol, [...] Cerdà clou tot aquest món de la plana de la Cerdanya, tancada per les muntanyes.

(Julià, 2016b: 139)

Tanmateix, la intervenció humana sobre la natura que versa Cerdà resulta ben modesta o humil, com expressa Julià, ja que Cerdà reivindica una ruralitat que no és sinó el grau més baix de «dominació de l'orografia humana», fet que desemboca en una «adequació de la vida de muntanya al cicle natural» (2016b: 142), com també expressava Laguarda. En el possible xoc, doncs, també hi rau un joc o una harmonia pressentida i viscuda per l'individu en tant que part integrant d'aquest espai natural. És per aquest motiu que Julià insisteix a concloure que la poesia que elabora Cerdà «no és simplement paisatgística, sinó que és una poesia humana de natura, on es percep el

³⁸ Bo i recordant que Julià analitza en aquest article la primera producció poètica, concretament els cinc primers poemaris de Cerdà.

vinclle indissoluble entre el món rural i els seus habitants, les seves grandeses i les seves misèries» (142).

Una inscripció sobre la natura molt més intransigent resulta la instauració de la frontera moderna en la geografia cerdana, motiu principal del segon article de Julià (2017)³⁹. La formulació literària de la Cerdanya de Cerdà, ara sí, xoca de ple amb la presència de la frontera en tant que focus de «tensions i trencaments d'aquesta unitat geogràfica, cultural i lingüística» que, sens dubte, influiran de manera determinant en el pensament de Cerdà i en la seua producció poètica (2017: 58). En efecte, Cerdà no volgué «girar l'esquena a aquesta realitat» (60), motiu pel qual trobem nombroses referències en la seua obra al que l'autor anomenà un *trencat*, això és, una estructura que romp les xarxes personals, socials, econòmiques i culturals que teixien l'espai lliure de tota la Cerdanya. Una frontera que, precisament, esdevé encara més agressiva i imposada als ulls dels habitants cerdans d'una i altra banda durant la joventut de Cerdà, en experimentar el sofriment humà que causà el cop militar del general espanyol Franco i, pocs anys més tard, l'ocupació francesa per part dels nazis. Davant aquesta complexa i penosa situació que provocà el pas de tota mena d'exiliats per la Cerdanya⁴⁰, els reptes lingüístics —entre molts altres— en què s'immergí Cerdà a l'hora de triar una llengua com la catalana foren majúsculs. En efecte, amb una llengua que ell només coneixia oralment i que, alhora, era del tot extraterritorial —dins un context cerdà d'absolut trencament, amb uns estats tancats sobre si mateix—, escollir el català com a eina d'expressió literària esdevé tot un desafiament a l'ordre establert del moment i, alhora, tot un salt al buit en el vague camp literari català (encara més en l'estrictament nord-català).

L'interès de Julià per l'obra de Cerdà bé podria considerar-se com el colofó de totes les nombroses veus que des d'aquest segle XXI han realitzat estudis acadèmics i tota mena d'actes de caire divulgatiu; una tercera onada d'interès per Cerdà, seguint la mateixa expressió d'Àlex Susanna, que troba en Jordi Julià l'estímul necessari perquè l'autor decidís, de nou, fer públic material inèdit —com ja ocorregué amb Laguarda i

³⁹ Aquest article desglossa una part d'una conferència anterior que Julià pronuncià a la Universitat de Girona (Julià, 2016d).

⁴⁰ Tema abordat per Julià en diversos assaigs com *Poètica de l'exili. L'elegia contemporània en la lírica catalana de postguerra* (2011), *L'abrupta llengua. Mercè Rodoreda, una poeta a l'exili* (2013) o *Els cants de l'èxode. Figuracions poètiques de l'exili republicà de 1939* (2016e).

Susanna. El mateix Julià explica que quan ell, acompanyat de l'escriptor i crític barceloní Pere Ballart, van conèixer Cerdà l'any 2009 a Perpinyà, l'autor els testimonià, després d'hores de conversa, que «feia molts anys que ens havia estat esperant, i, evidentment, no ens esperava a nosaltres, sinó allò que veia representat en nosaltres: aquell diàleg entre la gent del sud i del nord de Catalunya, d'una banda i l'altra de la frontera, que durant tota la vida ell havia anat cercant, i que fins al final dels seus dies va voler propiciar» (Julià, 2016c: 21). Fou en aqueixa mateixa conversa que Cerdà confià a Julià i Ballart la seua feina sobre la cançó popular nord-catalana: «ens va parlar dels cants populars que havia anat aplegant pels pobles dels voltants i que tenia gravats en cintes» (21). La recuperació d'aquest material etnopoètic per part de Cerdà coincideix amb la seua primera època de creació literària, duta a terme a finals dels anys quaranta i durant els anys cinquanta, i també amb la publicació habitual de cançons i estudis folklòrics a la revista *Tramontane* per folkloristes reputats com Jean Amade, pel mateix editor de la revista Carles Bauby i per col·laboradors de prestigi com Josep Sebastià Pons o el mateix Jordi Pere Cerdà⁴¹, el qual també pronuncià una conferència els anys 1956 i 1961 sobre les cançons i la vida dels pastors (Cerdà, 2016)⁴². No obstant, tot aquest moviment cultural per fer aflorar la memòria de creació oral topà de nou amb la barrera de la frontera:

Aquest apassionament i aquesta dedicació de Cerdà, [...] va acabar coincidint [...] amb l'instant en què, a l'altra banda de la frontera, Lluís Serrahima publicava «Ens calen cançons d'ara» (gener del 1959), l'article que obria la porta al moviment de la Nova Cançó. Cerdà s'interessava pel passat, per una llengua genuïna i per les tonades tradicionals, mentre que a Catalunya començava a esclatar una manera més moderna d'entendre la música, inspirada, casualment, en un fenomen contemporani d'arrels franceses. És aquest un dels motius que fan comprendre per què els seus treballs i les seves gravacions han restat inèdites fins al moment present. [...] El moment no va ser l'oportú, ja que el nou món musical semblava que volia desempallegar-se, precisament, de les cançons tradicionals d'arrel popular.

(Julià, 2016c: 28)

⁴¹ Per exemple, hi podem citar «Rossignol, doux roussignol...» d'Amade (maig de 1948: 137-139), «Camilleres» (abril de 1949: 102) i «Cantarelles, caramelles, camilleres» (103) de Cerdà i Bauby respectivament, i «La Dame d'Aragon» de Pons (juliol de 1949: 213-216).

⁴² A més de la reedició a què ens referim (Cerdà, 2016: 39-72), aquesta conferència fou primerament editada l'any 1986 a Perpinyà per la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales al volum *Aspects de la Cerdagne*. En la reedició, el text ha estat corregit i ampliat pels editors Julià & Ballart (2016: 39).

Molts anys després, doncs, pòstumament a l'autor, Julià & Ballart han trobat el "moment" per poder editar aquests *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló* (Cerdà, 2016), una obra que és el resultat d'una unió fructífera, com cercà tothora Cerdà, de veus i d'institucions del nord i del sud i, fins i tot, de més enllà de la geografia catalana, com ho palesa l'article de Jean-Baptiste Para que s'inclou en el volum (2016). Així, tal com expressa Julià:

Potser aquell entusiasme nostre d'aleshores va fer que revisqués un foc que mai no s'havia apagat del tot, i tornés a recuperar i revisar fins al final dels seus dies [...] aquella feina que havia quedat arraconada [...]. I ha estat la tenacitat, la dedicació i el treball d'Helena⁴³ allò que ha permès que avui aquests cants que el poeta de Sallagosa havia recollit, transcrit, gravat, estudiat i cantat puguin ser coneguts per altres catalans, d'un cantó i l'altre de la frontera.

(Julià, 2016c: 22)

En síntesi, podem concloure que l'edició de l'obra cerdaniana es troba fortament enllaçada a l'interès que les progressives onades d'estudiosos i editors han dedicat a l'autor. Uns llaços semblants vinculen la cançó popular amb l'obra literària de Cerdà, en els quals la vida de la gent i la pròpia de l'autor s'interpel·len incessantment fins crear una comunitat oberta que connecta diferents llocs (reals i imaginats) i diferents temps (passats i presents) en una reinterpretació creativa dels elements que ens configuren culturalment i que per tant ens identifiquen:

Cerdà va adonar-se ben aviat [...] que la cançó popular servia per relacionar-se entre individus i apel·lava a una idea mateixa de comunitat, alhora que permetia al subjecte comunicar-se amb el seu passat, amb el moment feliç de la infantesa, i el vinculava a aquelles persones (mare, pare, avis, etc.) que habitaven aquell món de l'ahir desaparegut. Alhora, el cant popular també recuperava una idea de tradició i de cultura catalana comuna que, de mica en mica, se li va anar despertant al mateix temps que començava a escriure els seus poemes en aquesta llengua.

(Julià, 2016c: 23-24)

Amb el pas dels anys, hem vist com l'interès per l'obra de Cerdà atenyia nous horitzons, eixamplant-se més i més, fent aquesta comunitat d'estudiosos i curiosos cada cop més ampla. Pocs mesos després que Cerdà traspassés, els mateixos Julià i Ballart proposaven a Cerdà franquejar un nou horitzó incloent-lo en una antologia de poetes catalans traduïts al castellà (Ballart & Julià, 2013). L'antologia poètica *mediterrànea*,

⁴³ Elena Cristofol, muller d'Antoni Cayrol (Jordi Pere Cerdà).

suggeria al títol l'estimulant atribut *que van a dar en la mar*. Potser siga un bon destí el d'unir Cerdà amb la immensitat marina, en constant moviment i sense més lllindar que la fugissera línia de l'horitzó, per esperar i desitjar que arriben, en l'avenir, noves "onades", constants, d'interès i gaudi per l'obra cerdànica.

1.3. PROCEDIMENT I OBJECTIUS

El desplegament dels dos punts preliminars anteriors, al voltant dels *referents teòrics* i *l'estat de la qüestió* sobre l'autor Jordi Pere Cerdà, ens permet dilucidar el procediment i els objectius que proposem aplicar a aquest estudi.

Tal com hem pogut aprofundir en ambdós punts, plantejem l'estudi de l'obra literària de Cerdà des d'un interès primordial per l'espacialitat. I no només l'abordem des d'una mirada actual, en la qual el *gir espacial* dels estudis literaris s'ha estès considerablement com a eina d'anàlisi, sinó també considerant que aquest gir es produeix de manera coetània al desplegament de l'obra literària de Jordi Pere Cerdà, iniciada just després de la fi de la Segona Guerra Mundial i terminada aquests darrers anys amb el decés de l'autor. L'obra de Cerdà, per tant, es desenvolupa en un període de trànsit de la modernitat a la postmodernitat, cosa que fa assistir l'autor a processos de ruptura i a noves connexions de tota índole (socioeconòmics, culturals, lingüístics); uns processos que l'afectaran en totes les escales en què aquests es manifesten (internacional, estatal, regional, comarcal, local i familiar). Més concretament, el cronotop cerdanià, ubicat a la Cerdanya i per extensió a la Catalunya del Nord —territoris on l'autor viurà i, per tant, on desplegarà la seua activitat literària, cultural i social—, esdevé un focus privilegiat per a observar, a través d'aquest enfocament espacial en l'obra de l'autor, els límits que afrontarà Cerdà i les possibilitats que recorrerà des de la mobilització literària.

És en aquest sentit que la nostra observació s'aproxima a l'enfocament *geocrític* que hem caracteritzat, ja que tant prenem com a base d'estudi l'espai nord-català —atenent diversos elements interns i externs que afecten aquest territori— com ens focalitzem sobre un conjunt d'obres de diversos gèneres (poesia, teatre, narrativa, conte i assaig) des de les quals puar diverses nocions sobre el concepte d'espai. Unes obres que, tot i pertànyer a un sol autor, es construeixen en estret lligam tant amb les veus dels seus familiars i veïns, com també amb les veus dels autors i literats amb qui Cerdà s'anirà creuant personalment o a través dels llibres. Més encara, l'autor i la seua obra polifònica enllacen directament amb un espai més o menys immediat que també s'expressarà; un entorn poc o gens humanitzat (natural, rural o vilatà) que, a través del mateix exercici literari, adquirirà una nova dimensió per apreciar-lo.

En suma, totes aquestes relacions humanes i espacials configuren un entramat cultural i identitari sobre la Cerdanya —estenenent-se més enllà d'aquesta— que permet plantejar una anàlisi d'inspiració geocrítica. En aquesta perspectiva d'estudi, aplicarem el concepte geocrític del *cartògraf literari* a Cerdà, un autor que en efecte recorre un territori no només de manera real sinó també de manera ficcional, tant a través del seu viscut com de la seua creació. Ens pertoca des del camp de la recerca, doncs, ser capaços de percebre aquesta cartografia que ens proposa Cerdà tot convertint-nos, per mitjà de l'anàlisi que proposem, en *geògrafs literaris*, resseguint i interpretant així les línies que dibuixa el seu mapatge literari.

En definitiva, la via geoliterària que proposem recórrer per endinsar-nos en l'univers de Cerdà, no tracta tant de descobrir un territori determinat o pautat sinó més aviat d'apreciar l'experiència que Cerdà hi traça per mitjà de la seua obra. És valorant aquesta interacció entre l'espai i la literatura que proposem explorar les dimensions espacials i identitàries que es conjuguen en l'experiència cerdaniana, enfocada principalment en el territori de la Cerdanya però alhora oberta a tota connexió amb el món o l'univers.

Partint de les anteriors consideracions teòriques, tot seguit mencionarem de manera succinta alguns dels objectius principals que tractarem de dilucidar en aquest estudi literari:

- Situar el territori de la Cerdanya i dels voltants en el seu marc geogràfic, físic, polític, socioeconòmic, cultural i lingüístic.
- Destacar la *topofrènia* que Cerdà crea en cadascuna de les anteriors dimensions, amb l'interès d'elucidar la consciència identitària que l'autor troba en cada territori o lloc que ell sent o experimenta.
- Aprofundir en els vincles familiars i veïnals que determinen o influencien Cerdà dins el context de la Cerdanya, des d'un interès socioeconòmic, cultural, lingüístic i folklòric.
- Analitzar el paper que juga la frontera estatal dins el medi físic, social i cultural cerdà.

- Observar les repercussions migratòries que causà la frontera a la Cerdanya arran de l'èxode poblacional lligat als conflictes de la Retirada i de l'ocupació alemanya de França.

- Descobrir els espais de resistència i de memòria vinculats al compromís social, polític i cultural de l'autor.

- Destacar les experiències i relacions culturals que influiran Cerdà dins el marc nord-català en particular i català en la seua extensió.

- Dilucidar els vincles establerts entre la cultura de base escrita i la de base oral o folklòrica en la maduració creativa de l'autor i en la seua producció literària.

- Mostrar l'experiència de Cerdà com a promotor cultural al Rosselló, atenent els condicionaments sociopolítics que influeixen en els contactes entre la Catalunya del Nord i del Sud.

- Explorar els creuaments que s'estableixen entre els espais reals, els espais imaginaris i els espais ficticials, a través de nocions com la d'*heterotopia*.

- Aclarir les ruptures internes o psicològiques que experimenta Cerdà, així com les unions, en els espais íntims o familiars.

- Interpretar en clau social i de gènere les tensions emocionals vinculades a la localització geogràfica de personatges cerdanians.

- Detectar els vincles en la proximitat que proposa Cerdà a través de la noció del *tercer-espai* o espai de la possibilitat.

- Posar en relació la simbologia usada per l'autor en els espais i experiències íntims i en els espais amplis o universals.

2. LES COORDENADES ANTROPOLÒGIQUES DE JORDI PERE CERDÀ

2.1. LA Cerdanya: OROGRAFIA, ESTATS I FRONTERES

2.1.1. *L'espai lliu de la natura*

La Cerdanya és un altiplà pirinenc envoltat de muntanyes. Cerdà, a la novel·la *Passos estrets per terres altes*, narra efusivament la fesomia en forma de corona que presenten aquestes terres elevades, enfrontades al cel:

Mà oberta, alçada davant del cel blau, com és la teva terra. Mà oberta i planera, aplanada¹, tota plana estesa al cim del Pirineu, orgullosa de plantar cara al cel, ella, una mà de terra, no més gran que una mà, davant d'un cel que pren la meitat de l'esfera. La teva terra, tota blanca de neus de les muntanyes, dretes com pals, damunt la rossor dels blats.

(Cerdà, 1998a: 69)

També en el següent fragment teatral de la peça *El dia neix per a tothom*, el jove Frederic s'entusiasma davant son pare, Peret, en expressar-li una de les seues activitats preferides a Cerdanya estant: «M'agrada recórrer les piques, i més amunt sóc, més alt vull ésser; i el content el sóc al cim d'una carena, quan girant de banda i a l'altra l'esguard, només veig un cercle llunyaníssim on puntegen piques i ossades de roques» (Cerdà, 1980: 169).

La visió panoràmica que ens ofereix Cerdà en ambdues citacions ens permet descobrir el mapa físic de la Cerdanya segons el filtre literari, el mapatge particular, que en fa l'autor. Així, és enfilat a qualsevol turó o pica que la mirada copsa aquest espai cerdà en la seua integritat, clarament definit i delimitat per les altes muntanyes que el circumscriuen. Si el territori de la Cerdanya s'obre, no és, doncs, en el seu perímetre sinó en la seua altitud: «el país li plaïa prou, perquè el trobava obert, esbatanat de cara al cel» (Cerdà, 1998a: 180).

Tanmateix, la projecció que Cerdà mapa habitualment no és panòptica o la de l'ull que supervisa, distant, sinó que és una mirada més precisa, pròpia de l'individu que observa el seu entorn des de la proximitat i l'atenció al detall. Ho apreciem a *La guatlla i la garba*, el seu primer poemari, publicat el 1951. A *Quan la muntanya canta*, el primer

¹ També: «Entremig de totes les terres, / tu, el meu país [...] / ets com un niu d'ocells a la forca d'un branc, / i caps sencer en el palmell de la mà» (Cerdà, 2013: 214).

dels poemes que hi trobem, el món mineral vegetal és ple de vida davant l'observació atenta del jo poètic que s'empetiteix fins confondre's entre els diversos elements que entren en contacte amb la muntanya:

M'estamordeix el ritme
d'eixa vida pregonia,
s'apoderant de mi
l'enterbolit desori
d'ésser tan poca cosa.

D'ésser menys que el penyal
que assalta la ribera;
d'ésser menys que l'herbei
que cus els raigs de sol
en el cor de les ombres;

menys que aquell doble joc
d'avellanetes verdes
guardant sota la pell
la caritat oferta
d'un mossec, a les dents;

menys que l'arbre que es cria
una vida interior,
riera on els secrets
de l'aire i de la terra,
creuant-s'hi, s'escanvien.

Quan la muntanya canta
s'apoca el meu orgull,
s'enrenoua mon ànima
a la mida dels altres,
i en mi tot s'asserena.

(Cerdà, 2013: 23-24)

Des del bell inici de la seua exploració poètica, Cerdà proposa una connexió directa entre el jo poètic i la natura que els iguala: «el ritme» de la natura “s'apodera” de l'individu, l'“asserena” i redimensiona la seua «ànima a la mida dels altres» elements, cosa que fa que el jo del poema se senta inferior a aquests elements. Uns elements que es perceben de manera viva i plena, simbolitzats pel cant de la muntanya, i que abracen la mateixa vida de l'individu. No hi ha separació, doncs, entre allò humà i allò natural, car, des del moment que el primer entra en contacte amb la muntanya i la resta d'elements, el jo s'acorda de forma plaent al ritme natural. Més encara quan

aquests elements es manifesten en la plana cerdana; ho observem a un fragment del poema *Els mossos del mas Rondola*:

La lluna no sap on cotxa,
si a Puigmal o si a Cadí²;
posa un peu a cada serra,
i al mig toca el violí.

(Cerdà, 2013: 59)

Coronada per dos indrets emblemàtics com la muntanya del Puigmal (al sud-est) i la serra del Cadí (al sud-oest), la veu poètica els pren de referència perimetral per situar, «al mig», la plana de la Cerdanya i celebrar-hi la vida (de nou amb el símbol musical, en aquest cas del «violí»). L'altiplà, a més, esdevé abric segur i calm per al jo poètic en el següent fragment de *Sant Martí* —al mateix poemari de *La guatlla i la garba*—, jaç vegetal obert al cel

dins l'arbreda afogassada.

I t'hi ajaus, com en un llit,
afinant el blau de l'aire
els teus dits de pergamí.

[...]
jaçat al ros de la plana
sota el penyal ferest,

si ell somiqueja ventada,
tu lligues un raig de sol
amb un bri d'herba gelada.

(Cerdà, 2013: 49)

Participant en aquesta comunió d'elements naturals, Cerdà expressa que l'espai no humà (ni humanitzat) de la Cerdanya és del tot transcendent a l'hora de configurar el seu recer domèstic, en un sentit del que s'ha anomenat d'un temps ençà *ecopoètica*. El concepte, format pels mots provinents del grec *oikos* (hàbitat, casa) i *poiesis* (allò que es crea o s'elabora), manifesta aquesta exploració literària dins d'un lloc, una porció d'espai —normalment natural o ecològic— que el poeta reconeix com a familiar i del

² Aquest vers s'assembla a un altre vers d'una cançó popular cerdana de finals del segle XIX, *Himne a la Cerdanya*, que diu (al segon vers que destaquem): «[...] des del Carlit fins a la Tossa, / des del Cadí fins al Puigmal. / Meitat de França, meitat d'Espanya, / no hi ha altra terra com la Cerdanya» (*apud* Sahlins, 1993: 291-292).

qual participa. Els versos de Cerdà esdevenen, així, un element més en interacció amb la natura cerdana que acull el poeta. La plana de la Cerdanya no és, doncs, un lloc fet a mida del poeta, sinó un espai eco-poètic amb el qual l'autor s'hi identifica sense cap afany de domini o control. En el nom del poemari dels tres anteriors fragments, la "guatlla", igual que la muntanya que canta i la lluna que toca el violí, és un element simbòlic més, un ocell que canta, que s'expressa des d'aquest «món salvatge, el qual s'escapa de la domesticació» (Julià, 2016b: 139). El cant del poeta, en síntesi, podria ser també el d'una guatlla més inserida en el paisatge. Cerdà, per tant, accepta l'expressió d'aquestes altres veus de la natura que es conjuguen amb la seua; heus ací una mostra d'aquest diàleg amable que s'estableix, de nou, amb els ocells:

L'any cinquanta-set [...] va caure un nevàs que va tenir-nos tres o quatre dies separats del món, és a dir, de la carretera gran que passa a uns tres quilòmetres. Això mateix, que en una ciutat hauria espantat qualsevol, va deixar el poble indiferent, i la nostra casa, meravellats de la cosa, d'un mot ennevat de silenci, no fossin els ocells que van posar-se a escriure tot seguit sobre la pàgina blanca, tota oberta a davant seu, una infinitat de senyals amb les seves potes lleures. Ho feien amb tanta consciència que el nostre món va semblar una taula de ceràmica blanca plena d'escrits cuneïformes.

(Cerdà, 2009: 104)

Cerdà, observador meravellat, accepta el protagonisme literari que adquireixen els ocells en el relat autobiogràfic a través dels «escrits» a «consciència» que realitzen els ocells sobre «el nostre món», la casa on s'està Cerdà. Aquest món humanitzat sembla esborrar-se no només sota la neu i la quietud del moment, sinó que es confon amb la natura des del moment que els ocells concentren la mirada sobre un lloc i, en conseqüència, ocupen l'atenció central en el relat de Cerdà, esdevingut l'espectador-geògraf que interpreta l'expressió de les aus sobre el "paper".

La presència dels ocells és destacable a tota l'obra poètica de Cerdà, sobretot al poemari *Ocells per a Cristòfor*, on l'autor dedica cada poema del volum a un tipus d'ocell; en aquest, verseja a la *Perdiu grisa* —títol del poema següent:

Mimetisme del teu cos,
perdiu grisa, pedra grisa,
solitud dels grans vessants
muntanyencs. [...]
[...] quan et fas caure
com un roc damunt la plana,
prens color de silenci

Tal com abans l'espai humanitzat de Cerdà es convertia en part del paisatge natural de la Cerdanya, l'anterior mobilitat de l'ocell dona lloc ara a una quietud mineral per part de la perdiu, que per al·literació esdevé «pedra» al poema i així «roc damunt la plana» cerdana. A més, el color «gris» de l'ocell, com el de les pedres, lliga encara més ambdós elements que, per sinestèsia, comparteixen una grisor feta de «silenci».

Tots els fragments aportats ens condueixen a un desplaçament del jo poètic en el text, ocupat per elements animats o inanimats que, esdevenint l'escenari mateix d'allò descrit, assoleixen la centralitat del poema o del relat. Així, l'espai focalitza l'interès de l'autor. Respecte als tres primers poemes, pertanyents a *La guatlila i la garba*, Julià indicava que és el poemari on el jo del poeta es troba més absent (2016b: 137), com també ocorre en els altres fragments citats. El protagonisme és clarament dels altres, bé siguin elements animals, vegetals o minerals. Podem manifestar, així, que un tret que defineix la poesia de Cerdà és aquest biocentrisme fruit d'aquest descentrament humà. La terra que compon la Cerdanya és percebuda com una comunitat a la qual totes les forces hi pertanyen, poeta inclòs. La natura, ací, és representada com un espai lliu, ecològic i policèntric: en tant que tot element —estàtic o no com les roques, el sol, l'herba, els ocells, l'ésser humà— entra en contacte amb d'altres (sense més impediments que els que causen la seua pròpia composició), l'element és sentit en la seua vitalitat i es conforma amb el seu entorn. Per aquest motiu, el punt d'observació del poeta pot ser perifèric o marginal, com és ara el cas, habitant discretament l'ecosistema natural cerdà. L'autor, però, com veurem més endavant, també habitarà una Cerdanya on natura i cultura semblaran inseparables, tal com ho comprèn el corrent d'estudi de l'ecocrítica³.

En aquest sentit, Para manifesta que, tal com recull el pensament estètic xinès, la condició acentrada de Cerdà en el text literari respon a un verdader

³ L'ecocrítica és un «movimiento de raíz universitaria norteamericana y anglófona propulsado por nombres como el de Lawrence Buell o Jonathan Bate» a principis dels noranta del segle passat que planteja «la necesidad de aproximar el texto y la creación artística en general a su entorno desde varios prismas, insistiendo sobre todo en su fuerte vinculación al espacio natural desde el cual emanaría toda existencia y así toda potencialidad literaria» (Marqués, 2017a: 10), tal com també apunta la professora Rachel Bouvet (2013: 3-5).

oblit d'un mateix en l'acte creador [...]. No es tracta pas d'una aproximació descriptiva, perquè de fet al que assistim, ben al contrari, és a una aprehensió del món entès com una entitat orgànica en la qual l'humà, el vegetal, l'animal i el mineral són percebuts en les seves relacions, en allò que els vincula els uns als altres, fins i tot si és imperceptible i tènue.

(Para, 2016: 14)

Per tant, aquesta aparent desaparició de l'ego de Cerdà a la Cerdanya, no és sinó una “vaporització” del seu jo, en termes de Julià (2016a: X): l'autor hi és sempre, a qualsevol racó o al bell mig del text, per més que sovint siga «imperceptible» o «tènue», com apuntava adés Para i com sembla també valorar el mateix Cerdà en la citació del filòsof Vladimir Jankélévitch que encapçala el recull de narracions *Col·locació de personatges en un jardí tancat*: «*La leur timide et fugitive, l'instant éclair, le silence, les signes évasifs, c'est sous cette forme que choisissent de se faire connaître les choses les importantes de la vie*» (apud Cerdà, 1993: 7). Aquest jo fugisser, escampat pertot arreu però reduït al mínim, il·lustra el capteniment estètic de l'autor. El prisma des del qual Cerdà interpreta el territori per crear la seua pròpia Cerdanya, defuig l'antropocentrisme per situar-se en una visió que es pot acostar al posthumanisme, ja que la natura no es troba necessàriament objectivada sinó que és també una força o subjecte que convida a viure *amb* ella, sense necessitat que un dels seus elements impedisca l'expressió de les múltiples possibilitats en què pot manifestar-se l'espai natural. Aquesta fluïdesa entre els elements és el que fa de la Cerdanya que mapa Cerdà un espai lliu o continu, sense més obstacles o límits que aquells creats pels constants contactes entre els seus elements. Aquests contactes no són sempre plàcids, sinó que la tensió també hi aflora “naturalment”, com observarem amb els esforços que ha de realitzar un altre ocell, tractant-se en el següent cas de les àguiles o «agles» —segons el dialectalisme que usa l'autor al següent fragment narratiu d'*Els magencs*:

En Fabre explicava que les agles de l'Albera s'enrabiaven contra el vent de primavera que anava a sondrollar-les en els seus nius i que partien en guerra contra el vent. [...] Era un combat d'herois. L'ocell, a ramats, però l'ocell sol, contra la mar sencera del vent; el vent que té mil braços, mil mans, mil camins, mil rebomboris, l'ocell tot sol, fent-se un camí entremig de tanta força multiplicada i diversificada, esmunyint-se al llarg dels tentacles d'aquell pop gegant, desplegat a l'abast del cel, per provar segurament d'arribar fins a l'ull del monstre, on l'agla clavaria el bec.

[...] Del que ell es portava testimoni era de la lluita immensa que es passava en el nostre cel durant el maig sencer, i més d'una vegada havia arramassat un combatent vençut.

(Cerdà, 1993: 34-35)

L'animació d'aquestes forces en pugna és evident: davant el combat amb l'àguila, el vent tant és un heroi amb atributs humans passats pel filtre mitològic («mil braços, mil mans») com es converteix en un altre animal, de dimensions hiperbòliques («pop gegant»), o bé en una «mar sencera» que, com el vent, genera un moviment que també pot ser molt fort i agressiu. Cerdà, de nou, sintetitza en aquest fragment la visió d'aquell que observa i participa d'un món des de la interacció global i oberta dels seus elements; uns elements que, a través de la creació literària de l'autor, no només es relacionen amb harmonia o oposició (com hem observat en aquest darrer fragment), sinó que també es conjuminaran, metafòricament, a través d'uns atributs que són compartits (la mà i els tentacles del polp, per exemple, són tots dos símbols de la força del vent que frena i dificulta l'avanç del vol de l'àguila).

En conclusió, l'espai natural continu que identifica Cerdà es troba configurat per diversos elements batejats que, a través dels seus textos, resten mapats i ofereixen la visió de la Cerdanya que sent l'autor. Tots aquests elements demostren la perspectiva biocentrada de l'autor dins aquesta orientació més general que atén el territori de la Cerdanya, geocentrada sobre aquest espai.

2.1.2. L'espai estriat de la ratlla

L'espai llis, continu, que hem caracteritzat a través de la natura, topa amb les estries que hi generen les fronteres. La Catalunya del Nord, i encara més profusament la Cerdanya, és des de segles enrere un territori de frontera, amb la successió de diverses divisions estatals que configuren algunes de les peculiaritats d'aquest territori. En l'actualitat, la Cerdanya es troba dividida per una frontera francoespanyola que consta a més d'un illot administratiu espanyol —l'enclavament a França de Llivia—; tot, a tocar de la veïna Andorra, un darrer límit estatal al nord-oest del territori cerdà.

És precisament a Llivia, a uns escassos sis quilòmetres de Sallagosa —la vila natal de Cerdà—, on l'autor ressent de manera més incisiva la presència d'aquesta frontera estatal als anys cinquanta del segle XX; entre aquests dos municipis limítrofs de la

Cerdanya, *Entre Sallagosa i Llívia* (títol del següent poema), l'autor manifesta el seu viscut fronterer més immediat:

El camí fa seguir tota una companyia
de pollancres vestits de llances de soldats,
magre tropell perdut que va d'un segle a l'altre
sense entendre com el dia ha canviat;
[...]
Somiant-te abolida, frontera il·lusòria,
cortina de pollancs, que el sol tira i desfà,
[...]
Pollancs plantats dins la memòria,
potents de majestat,
un ressò mitològic us aureola el cap
d'epopeies guerreres i d'un parentiu d'odis.
Traçant vostra filera com un paral·lel gràvid
que el sol hagués firmat, i queda,
carcanada de cadàver,
llençolat dins les pàgines de la història.
Nord-sud.
Com si la flor espellís dos pètals
diferents, banda i banda de cor,
desdint-se l'un de l'altre.
Nord-sud.
Solà i obac.
No sé quina Corea em passa per l'esperit,
nord-sud,
un nom per autoruta⁴,
[...]
el cotxe en la petjada d'antigues invasions,
[...]
La història és el mirall
de la nostra veritat ajustada a la mida;
no sempre hi sabem veure el rostre del passat;
[...]
Tinc un crit per guiar-me que surt de mes arrels,
per sobre aquests pollancs:
és senyal i segell.

(Cerdà, 2013: 232-233)

Com en els casos precedents, Cerdà continua identificant els elements de la seua Cerdanya a través de la natura. El poeta presenta una frontera constituïda de pollancres disposats al costat de la carretera riberenca que des de Sallagosa mena a Llívia, allà on s'estableix el punt fronterer entre ambdós municipis. Aquests arbres, per a

⁴ *Autoruta* o *autopista*. Cal entendre *ruta* en el sentit de camí o carretera, usat habitualment a la Catalunya del Nord.

l'autor, representen el testimoni vegetal d'una estria o esquerda en el territori cerdà constituïda temps enrere («pollancs plantats dins la memòria»). Cerdà personifica aquests pollancres en «soldats» amb «llances⁵», símbol del poder d'uns estats enfrontats («potents de majestat») que participaren en guerres tan grans com ominoses («un ressò mitològic us aureola el cap / d'epopeies guerrerres i d'un parentiu d'odis»). El caràcter mític que usa Cerdà amb la menció d'«epopeies» bèl·liques del passat, magnifica la sensació d'opulència que crea en l'autor l'observació d'uns pollancres antics, els quals desprestigia per considerar-los desfasats de l'època contemporània («magre tropell perdut que va d'un segle a un altre / sense entendre com el dia ha canviat»; «carcanada de cadàver, / llençolat dins les pàgines de la història») i, en conseqüència, somia que desapareixen («Somiant-te abolida, frontera il·lusòria, / cortina de pollancs»). Si bé la frontera que constitueixen els pollancres és «il·lusòria» o fruit de la ficció literària que crea Cerdà en el poema, aquesta no deixa d'existir en el camp imaginari més íntim de l'autor, cosa que el condueix a recórrer al somni per poder abolir la frontera. És evident que la imatge d'aquesta frontera impregna l'existència del poeta a nivell cronotòpic, a la Cerdanya dels anys cinquanta: el record d'una antiga duana forma part del seu imaginari espacial més immediat.

L'estria, però, no només es manifesta idealment sinó també materialment. Cerdà uneix ambdues dimensions quan defineix la filera de pollancres com a «paral·lel gràvid», és a dir, com una ratlla imaginada que, carregada de significats i condicionants, cau sobre el territori cerdà fins dividir-lo. La idea dels pollancres com a separadors d'una mateixa plana condueix a l'existència d'un «nord-sud», això és, a l'establiment jurídic-administratiu d'una part de la Cerdanya al nord (o Alta Cerdanya) i una altra part al sud (o Baixa Cerdanya); i, a nivell més ampli, una Catalunya del Nord que pertany a l'estat francès, respecte a una altra Catalunya, del Sud, que resta inserida en l'estat espanyol. A més de les imatges del «paral·lel» i de la «cortina» atribuïdes als pollancres fronterers, apareix una altra figura lineal al poema, l'«autoruta», la qual palesa de manera moderna els efectes que podria generar l'aparició d'aquests dos punts cardinals sobre el mapa: bicèfales, la Cerdanya i la Catalunya de Cerdà es veuran abocades a identificar-se de manera asèptica com a «Nord» o «Sud», tal com un «nom per

⁵ «Una filera de pollancres ancestrals que semblen una formació de combatents arrellenats» (Julià, 2017: 68).

autoruta» que indica als seus panells les sortides a fi d'orientar-se geogràficament. El binomi “nord-sud” també testimonia aquesta continuïtat interrompuda per dos mots que, tot i lligats per un guionet —vet ací una altra figura lineal—, resten separats, com si el fet d'emmirallar-se encara oposés i distanciés més els dos territoris. Cerdà mostra la incredulitat que sent davant la partició fronterera de la Cerdanya tot comparant-la al cas de Corea —península dividida en dos estats antagònics i impermeables, configurats en aquells anys cinquanta del segle passat—, i així se sent incapaç de deslligar una banda de l'altra. Per fi, l'autor clou el poema decidint enfrontar aquesta situació amb un «crit» que surt de dins seu. En aquest punt el jo esdevé arbre, amb unes «arrels» fetes memòria que nodreixen la seua consciència geogràfica per tal de dibuixar al territori noves marques «per sobre aquests pollancs», per sobre una «petjada d'antigues invasions» que perdura sobre la Cerdanya. Cerdà, força vegetal que s'expressa ací com adés ho feia la muntanya, la lluna o els ocells, decideix manifestar-se alçant la veu per superar els obstacles que oposen els pollancres fronterers, i així cartografiar una altra Cerdanya que no només vol imaginar sinó que també voldria trepitjar.

En l'anàlisi del poema *Entre Sallagosa i Llivia* hem anat detectant els elements lineals que simbolitzen les estries sobre el mapa cerdanià; aquests són la «cortina de pollancs», simbolitzats per un «paral·lel gràvid», com també una «autoruta» i el guionet entre el binomi «nord-sud». Aquestes traces rectilínies fixen uns límits que encotillen l'espai cerdà de l'autor, ja que tan sols permeten l'existència d'una «veritat ajustada a la mida»; una veritat arbitrària, fruit d'una «història» que «és el mirall» d'una Cerdanya estriada. Si comparem aquest traçat de línies temporals amb l'espai circular i obert que dibuixava Cerdà sobre la natura cerdana⁶, observem l'oposició que s'efectua entre ambdues formes: mentre la «cortina» impedeix que la vista es projecte més enllà de la pròpia porció de territori, el «paral·lel» s'encarrega igualment de tallar l'esfera cerdana que concep l'autor⁷.

Per Cerdà, doncs, aquesta esfera és un tot en què les forces naturals interactuen (amb o sense oposició, però sense ignorar-se). Bachelard, al capítol «La

⁶ Com citàvem en l'apartat anterior, «cercle llunyaníssim un puntegen piques i ossades de roques» (Cerdà, 1980: 169); «mà estesa sobre el cel» (Cerdà, 1998: 69).

⁷ Una esfera composta per la terra i el cel, espai on s'expressen els diversos elements naturals que hem caracteritzat més amunt: «una mà de terra, no més gran que una mà, davant d'un cel que pren la meitat de l'esfera» (Cerdà, 1998: 69).

phénoménologie du rond», afirma que *«il ne s'agit pas en effet de contempler, mais de vivre l'être en son immédiateté»* (1961: 259). El jo poètic participa d'una esfera que és un ser en si mateix, motiu pel qual podem manifestar que la Cerdanya circular de Cerdà és un espai que forma part d'ell mateix: *«les images de la rondeur pleine nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu sans extériorité, l'être ne saurait être que rond»* (259). Moretti (*apud* Tally, 2013: 109-110) també concep que la identitat de l'individu, formant part d'aquesta esfera llisa natural, participa circularment del seu entorn geogràfic: mentre el resident construeix una vida circular en l'entorn natural (dins aquest espai interior que identifica el subjecte), l'experiència espacial que puga tenir un visitant, en canvi, pot esdevenir lineal perquè aquest realitza un desplaçament puntual a un indret per després retornar al seu propi lloc. Aquesta excursió és assimilable a la incisió arbitrària que els estats, allunyats sovint de l'experiència directa al si d'un territori, realitzen quan tracen una frontera com la cerdana. El fet clau és que, com apuntàvem, *«the geographical figure of circles, as opposed to lines, locates the observer in a freer space»* (Tally, 2013: 110). L'experiència espacial de Cerdà lligada a la natura cerdana és intrínseca a ell i a ella mateixos, per això Cerdà viu l'existència d'aquest límit estatal com una frontera hostil que oprimeix la seua sensació de llibertat. Cerdà es troba davant d'una ratlla que, en paraules de l'autor, és un *trencat* interrompent el perímetre espacial de la Cerdanya:

Vaig adonar-me que vivia sobre un trencat, no en un sentit de fronteres, [...] vull dir un trencat en el món perfecte del meu acostumat, al medi ambiental en què vivia [...] Què és un trencat, és un esquixat⁸, i el francès diria una «rupture», és a dir un buit. Un buit en muntanya pot ésser un esvoranc, pot ésser una gorja, pot ésser un abisme. En terme abstracte pot ésser el buit sideral i en matemàtiques el zero. No és fàcil de constatar tot de cop que teniu els peus damunt d'un abisme, o dins el rotlle d'un zero.

(*apud* Laguarda, 2004: 422)

Podem apreciar com Cerdà, a causa de la frontera, sent una “ruptura” en l'espai que posa fi al seu «món perfecte» dins el «medi ambiental en què vivia». La frontera esdevé, doncs, «un buit», allà on ja no és possible identificar-se amb un territori perquè la vida no hi és possible, tal com ho palesen els exemples orogràfics que cita l'autor («esvoranc», «gorja»). En aquest cas, és significatiu apreciar com «l'espai sense

⁸ Esqueixat o esquinqat, normativament.

identitat és un problema» (Bou, 2013: 284) per a Cerdà, ja que l'articulació entre la continuïtat d'una Cerdanya plena i circular sentida i concebuda per ell, i la ruptura territorial que imposa la ratlla fronterera, esdevé complexa. En efecte, la buidor que genera el trencat podria atribuir-se a un no-lloc, és a dir, a un decorat anònim de la vida quotidiana de l'autor (284); tanmateix, Cerdà, mitjançant la seua expressió literària, tracta d'integrar aquest buit dins del seu viscut en la natura. Cerdà pensa la frontera de manera espacial, és a dir, no des de la seua negació sinó des de la seua oposició, com feia l'àguila contra el vent. El trencat és, en aquest sentit, una *afrontera* (Jané & Forcada, 2011) car, si bé l'autor reconeix la seua existència, intenta desfer-se d'ella tot superant-la. És per aquest motiu que Cerdà no evita la frontera sinó que l'encara, tot nomenant-la i atribuint-li tota mena de característiques que defineixen la seua experiència "natural" amb ella. En conclusió, si la Cerdanya esfèrica engloba l'espai interior viscut per Cerdà, les seues estries marcaran un *limes* dins el seu espai lliure que l'autor decideix posar al centre de la seua mirada literària:

Si hagués acceptat de viure d'esquena a la paret, vull dir d'esquena a la frontera, com ho volia la mentalitat que em voltava, la mentalitat que comandava la societat on vaig entrar al naixement al món, els colors haurien estat diferents. Ben senzillament, haurien estat altres! La impossibilitat és de seguir diverses vies al mateix moment, si no és en poesia.

(Cerdà, 1988: 221)

Atendre la frontera, aquest *limes* simbolitzat per la «paret» entre una i altra banda de la Cerdanya, esdevé en Cerdà una actitud de resiliència ecocrítica: l'autor no només resisteix literàriament a la fractura territorial cerdana, sinó que tracta de recuperar l'estabilitat de tot el seu ecosistema bo i acceptant tots els elements que la configuren, no només els naturals sinó també els constructes socials i culturals propis de la modernitat. Una recuperació davant el *trencat* que, com podem veure més endavant, Cerdà anomenarà *cosit*, tractant així de teixir l'esguerro fronterer per mitjà d'«una xarxa de relacions» literàries, «reals i imaginades en un espai, naturalment, sense límits» (Marqués, 2017: 211).

L'historiador Peter Sahlin i l'antropòleg Albert Moncusí han estudiat l'origen i el desplegament de la frontera francoespanyola a la Cerdanya fins a l'actualitat. L'origen,

cal emmarcar-lo dins els conflictes polítics territorials que s'esdevenen entre ambdós estats durant la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648) i, més concretament, durant la Guerra de Separació catalana o dels Segadors (1640-1659). Com a conseqüència d'aquests conflictes internacionals,

Pel Tractat dels Pirineus i la seva addenda del 1659-1660, França va annexionar-se el Comtat del Rosselló i trenta-tres pobles del veí Comtat de la Cerdanya, al Nord de Catalunya. El tractat va dividir la vall [cerdana] entre França i Espanya pel bell mig de la plana i va deixar l'enclavament espanyol de Llivia completament rodejat de pobles francesos, com encara està avui.

(Sahlins, 1993: 17)

El Tractat dels Pirineus comença a dibuixar al segle XVII una frontera alhora que fa desaparèixer-ne una altra: desplaça, cap al sud, el límit entre França i Catalunya, a determinació de la Monarquia Hispànica —ja que el seu rei, Felip IV, va negociar aquest Tractat sense consultar les Corts Catalanes. Per tant, abans que el Tractat dels Pirineus situés la frontera amb França «al bell mig de la plana» cerdana, aquesta es trobava al nord de les comarques de la Cerdanya i el Capcir i fins el Rosselló, al massís muntanyenc de les Corberes, l'extrem nord-oriental de la serralada pirinenca. Just en el punt on aquest massís davalla fins a l'estany de Salses, al petit coll anomenat Pas de Salses, Cerdà rememora la topografia d'aquest tram fronterer que desapareixerà a l'època moderna, tot fent nàixer la singularitat “nord-catalana” dins el marc polític francès:

*Ha arribat al pas de Salses
l'armada del rei de França,
armada de mil cavalls,
[...]
mil de negres, mil de blancs.*

[...]

Tres-cents anys seguits, els portals de la ciutadella havien regit el vaivé d'aqueixa població, travessada per aquell riu inacabable de mascles atrets de tot França, vinguts a peu o a cavall pels secalls de l'Auda, fins a aquell pas entre roca i estany que en diuen la vall dels francesos i que tants d'anys i segles havia servit d'atur... amb aquell crit tremend que, d'una a serra a l'altra, esclatava com el foc, amb la flama del ganivet obert entre mans: «A carn! A carn! La vall dels francesos».

(Cerdà, 1993: 95-96)

L'estret coll de Salses, «aquell pas entre roca i estany que en diuen la vall dels francesos», representa en la narració el límit orogràfic fronterer on es produïren

diversos conflictes bèl·lics entre la Corona d'Aragó i el Regne de França⁹, ja que serví «d'atur» fins al 1659; el castell o «ciutadella» de Salses exemplifica la naturalesa fronterera d'aquest municipi rossellonès. En canvi, el sentit d'interrupció espacial que s'efectua al pas de Salses desapareix a partir de 1659, per la qual cosa Cerdà també ressalta l'obertura, «el vaivé d'aqueixa població», regida pels «portals» de l'antiga fortalesa militar, que permeté una reconnexió entre antics territoris separats per la frontera de Salses. Així doncs, aquest fragment narratiu mostra el canvi en la disposició espacial que es produeix amb la desaparició de la frontera catalanofrancesa a les Corberes arran del Tractat dels Pirineus: l'«atur» donà pas al «vaivé» poblacional entre els actuals territoris limítrofs del Rosselló i l'Aude —pertanyent aquest darrer a la regió occitana del Llenguadoc.

Si el canvi fronterer afecta la disposició territorial de l'espai, en el cas català també afecta la frontera en si perquè, com dèiem, no desapareix sinó que aquesta es desplaça. Així, malgrat la fixació d'una antiga frontera, al nord del Rosselló, que durant «tants d'anys i segles havia servit d'atur», hom no es pot limitar a observar el fet fronterer des del seu caràcter estàtic sinó que cal també apreciar la seua mobilitat. Com una isòbara, la frontera va movent-se per l'espai tot indicant on se situa la borrasca política, on entra en depressió un territori i on se n'enceta un altre. El símil meteorològic ens permet mostrar aquest caràcter transitori de la ratlla i ens serveix per aclarir que, de fet, «el tractat de 1660 no va definir la situació territorial exacta de la frontera franco-espanyola» (Sahlins, 1993: 17); ara bé, «fou un pas per encetar tendències sociopolítiques, econòmiques i culturals divergents en casos com ara la Cerdanya» (Moncusí, 2009: 8). La consolidació de la frontera francoespanyola a la Cerdanya, de fet, no es començarà a realitzar fins dos segles més tard: «només els Tractats de Baiona de 1866-1868 van delimitar formalment la frontera política, quan França i Espanya van col·locar fites frontereres al llarg d'una ratlla imaginària que demarcava els respectius territoris nacionals» (Sahlins, 1993: 17-18). Moncusí també insisteix que és a la segona meitat del segle XIX que la frontera deixa de ser quelcom

⁹ Com a referències bàsiques per a l'estudi d'aquest període podem citar l'obra col·lectiva *Del Tractat dels Pirineus (1659) a l'Europa del segle XXI: un model en construcció?* (2009), a cura de l'historiador Òscar Jané, així com diverses obres de l'historiador Antoni Simon i Tarrés. Una influència més antiga seria la de l'historiador Josep Sanabre (1956) a l'obra *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*.

simbòlic i abstracte per “marcar” físicament els diversos aspectes de la vida real de la població cerdana: la «consolidació del model d’Estat-nació suposà la construcció de dues institucions de govern diferents a cada cantó de la frontera, amb intervencions en educació, infraestructures de comunicació o control fronterer que modelaren contrastos als dos cantons de la ratlla» (Moncusí, 2009: 8). Des d’aleshores fins al viscut fronterer de Cerdà, transcorren cinquanta anys en els quals la frontera moderna cerdana inscriu progressivament aquesta estria o «esquerda en l’espai temps» com un element fix, propi de l’Estat”. Tanmateix, com hem analitzat més i amunt, «les fronteres són totes i sempre dinàmiques, des del moment en què es formen, des d’un punt de vista polític o social, a partir de la recerca del poder i del control dels grups humans, socials, polítics o culturals. Quan la frontera “s’atura” un temps més llarg del normal, esdevé una esquerra en aquesta normalitat» (Jané, 2011: 23).

Cerdà, a la novel·la *Passos estrets per terres altes*, es fa ressò dels canvis que aquestes esquerdes frontereres procuren en la idiosincràsia dels territoris: «m’he convençut que les nacions, igualment com els homes, defensen només els seus interessos» (1998a: 227), expressa un dels personatges. Si abans, a l’espai lliure que cartografiava Cerdà observàvem com es confonia el jo amb una natura cerdana practicada obertament, l’autor relaciona ara la nació o lloc que delimita la frontera, amb allò que és sentit com a propi per l’individu. En ambdós casos es tracta d’una identificació entre individu i territori que ens permet pensar l’espai com un territori interior per al subjecte, com ja hem comentat. La diferència, però, entre l’un i l’altre cas es troba en la imposició d’un fet nacional com a límit per a la percepció d’allò que el subjecte pot considerar com a interior o “propi”. Per tant, la ratlla que fixen i practiquen els estats moderns esdevé des del segle XIX un instrument juridicoadministratiu que imprimeix una identitat determinada a un territori determinat; es practica «la distinció clara entre un dins i un fora» (Garcés, 2017). Davant aquesta separació que marca la frontera moderna, Cerdà invoca a la mateixa novel·la una altra realitat i un altre capteniment possible:

Com que la llei ha estat feta en contra d’ells, en contra del país, en contra de la gent, queda per la gent d’aquell país l’obligació de passar a través de la llei, de passar per sobre de la llei. Això dura [...] d’ençà que van arribar els francesos, això dura d’abans del rebesavi del rebesavi del seu pare. [...] Abans dels francesos no hi havia cap llei, hi havia els costums, els seus costums. Tenien els seus costums i tothom s’hi avenia, però... [...]

Un però que no era petita cosa, el però era l'armada. Tenien l'armada forastera establerta pels pobles, no els francesos, en aquells temps eren els espanyols [...]. Gent de fora que no respecta el costum.

(Cerdà, 1998a: 135-136)

Cerdà reprèn diversos estrats espais-temporals de la Cerdanya que van des de la pràctica dels anomenats «costums» de Catalunya (o normes basades en un ús reiterat per la població) a l'ocupació militar espanyola (que bé podria tractar-se històricament de l'episodi d'ocupació que perpetrarà aquesta armada durant la Guerra dels Segadors) i també a l'arribada dels francesos (fruit del pacte, s'entén, amb la Monarquia Hispànica arran del Tractat dels Pirineus). En aquests tres estrats, el fet d'apel·lar a l'«obligació» de la gent a «passar a través» o «per sobre de la llei», «feta en contra de la gent», ens remet de nou a la percepció transfronterera de Cerdà a l'hora d'experimentar el territori (tal com observàvem amb la idea de passar «per sobre aquests pollancs»; 2013: 233). Davant unes lleis imposades que instauren unes fronteres no sentides com a pròpies ni necessàries, la veu narrativa tradueix al plural allò que el jo poètic ressentia quan es troba les «cortines de pollancs» a la carretera de Llivia, per la qual cosa apel·la de nou al moviment «del país», «de la gent», per ser capaç d'anar més enllà de la ratlla i de la percepció estàtica de la nació. Així, aquest trànsit d'«exèrcit i lleis obliguen els personatges [de *Passos estrets*...] a adaptar-se a les circumstàncies» noves (Moncusí, 2004: 380), davant la consolidació de la frontera moderna. Unes circumstàncies que, havent configurat dues Cerdanyes que s'aniran diferenciant i desequilibrant durant els segles XIX i XX, no deixaran de tenir oportunitats per acostar-se de nou, emparades o no per la llei:

Per la Cerdanya, [...] la frontera ha estat relacionada amb el contacte amb dues realitats contraposades, la qual cosa pot haver tingut com a conseqüència la generació de perplexitat, però també d'interessos que han unit més que no han separat. Seria, doncs, la frontera, la que curiosament hauria acabat unint els qui semblaven lligats per quelcom no relacionat amb cap poder d'Estat.

(Moncusí, 2004: 380)

Cerdà sembla sintetitzar l'anterior reflexió de l'antropòleg Albert Moncusí amb la frase, presa ací metafòricament, «Els catalans sem bandolers. Jo crec que ho portem a dins la sang» (Cerdà, 1998a: 221), expressada per un dels personatges de la novel·la.

El caràcter liminar que imposa la frontera a un territori (no només a la Cerdanya, sinó també a la globalitat catalana) es veuria transposat en la mobilitat dels seus habitants, situant-se dins o fora de la llei imposada, no necessàriament al marge sinó entrant i sortint del marc legal-territorial que configuren els estats, i mantenint alhora altres marcs normatius més antics que podran entrar en col·lisió amb els més moderns. Per aquest motiu, des del moment que es consolida un escenari on coexisteixen uns cerdans i uns altres cerdans, diferents nacionalment o estatalment però ben propers des de qualsevol altre punt de vista (geogràfic, socioeconòmic, cultural), podrà renovar-se i augmentar l'interès per relacionar-se entre ells.

Dins l'espai cerdà, és per tant l'estria fronterera entre França i Espanya que obliga els cerdans d'una i altra banda a viure en liminaritat o en la complexitat del *betwixt and between*. No sense riscos, i sempre i quan els serà possible —com veurem en els dos capítols següents—, ja que la ratlla esdevindrà hermètica durant la Retirada (1939) i durant la Segona Guerra Mundial (1939-1945). De fet, fins ben poc temps abans, habitants cerdans testimonien haver viscut en plena normalitat d'una banda a l'altra, sense haver notat la separació legal-estatal, existent almenys des de la segona meitat del segle XIX. Així,

Els cerdans afirmen que el límit polític només recentment [...] ha perdut permeabilitat. En les seves memòries, Jaume Bragulat Sirvent recordava:

«La frontera, al començ del segle [XX], era una cosa poc menys que il·lusòria i continua així fins a la Primera Guerra Mundial, la de 1914. Tothom passava per allà on volia, i com volia. El Tractat dels Pirineus en la pràctica no tenia encara, plena vigència en la nostra Cerdanya, ni pràcticament ni políticament».

(Sahlins, 1993: 298)

Certament, podem sintetitzar que la instauració de la frontera estatal al mig de la Cerdanya segueix un procés gradual de desplegament i incrustació sobre el territori al llarg dels segles: «el lloc i el mapa d'entrada», de 1659 a 1866; tot seguit, «el territori», de 1866 a 1914; «i, per fi, la nació», de 1914 ençà, «que santuaritza les fronteres i les identitats. Heus ací un altre rosari, que ha travessat la història» (Westphal, 2016b: 172). La frontera cerdana transita de la “ficció” política a la realitat social quotidiana, per de nou endinsar-se en el camp de l'imaginari, allà on es forgen les identitats dels individus. És en aquest darrer estadi d'incomunicació amb la Cerdanya espanyola, de parcel·lació

viscuda i sentida, que cal situar el punt de partida vital del jove Antoni Cayrol, nom i cognom oficials de Jordi Pere Cerdà. Passada la Primera Guerra Mundial, els fets de la Retirada i la Segona Guerra Mundial sacsejaren la Cerdanya dividint-la de manera abrupta, ja que la frontera romandrà tancada entre els anys 1939 i 1947 (seguint Sahlins, 1993: 298). Aquest fet consolidarà de manera definitiva la inscripció de la ratlla sobre la Cerdanya i sobre la cosmovisió dels seus habitants, tal com explicita Cerdà: «cal saber que els països fronterers han viscut sempre sota l'ull inquisitorial de la duana. Ço ha estat, a França, fins l'any 1950 aproximadament. La duana ens tenia l'ull a sobre totes les hores del dia i de la nit» (Cerdà, 1988: 17). Cerdà caracteritza la frontera cerdana com un atribut elemental del poder modern, el qual vigila i castiga —en termes foucaultians—, simbolitzat per aquest «ull» omnipresent que controla fins a l'extrem els moviments dels individus que conviuen amb la ratlla. A diferència del record natural dels «pollancs» —per bé que no menys agressius simbòlicament— que dibuixava Cerdà un cop superat el tancament, ací la ratlla s'associa a un aparell administratiu en plena acció, per mitjà de la mateixa paraula tècnica de la «duana».

Com hem vist en aquest primer apartat, davant d'aquest hermetisme que provocà l'aïllament entre ambdós territoris cerdans durant la primera meitat del segle XX, Cerdà invoca uns elements naturals que, a diferència de l'estàtica duana, operen en trànsit i fluïdesa. Al següent fragment, el «vent» s'obre a la comunió entre temps i espais diversos, més enllà de la Cerdanya i dels seus respectius estats, gràcies a la combinació entre la memòria de «la vella Faieta» i la recreació literària que en fa Cerdà, situant un horitzó literari d'incertesa en l'avenir de la Cerdanya. Un horitzó que l'autor, curiosament, situa sobre l'enclavament de Llivia, ací fent referència a la vall i el riu «Estaüja», els quals trobem als peus del castell de la vila de Llivia:

El vent venia a recordar que hi havia països, talaies llunyanes, països enllà, enllà d'allà de l'enllà, països que amb el fet manifestaven la seva presència, o potser la seva absència. La vella Faieta deia a vegades que els moros havien amagat un tresor al castell d'Estaüja, abans de fugir, fent fermança que un dia tornarien a cercar-lo. Qui ho pot dir?

(Cerdà, 1998a: 163)

En conclusió, el conflicte espacial que experimentarà Cerdà durant la seua etapa de joventut bé podria sintetitzar-se en la tensió que es produeix entre la «presència» i l'«absència» de múltiples elements, reals i imaginats, que anirem desgranant. Fins ara,

hem exemplificat com la ratlla imposa sobre el territori Cerdà, primer de tot, una absència territorial que no permet a l'autor recórrer íntegrament la Cerdanya, atès que el jove Cayrol hi creix just en el període que la potència separadora i disgregadora de la frontera, als anys quaranta, és més dominant i efectiva que en cap altre moment anterior o posterior. És, doncs, la «duana», la «cortina de pollancs», que obstaculitza la voluntat d'albirar un possible més enllà perquè, de fet, impedeix fer un pas més enllà dels límits administratius marcats. Si bé no hi ha cap dubte que és aquesta primera geografia cerdana (francesa) que experimentarà Cerdà, hem analitzat com la seua cartografia literària s'estendrà tan enllà com la seua audàcia literària li ho permet; de moment, acompanyada pels elements naturals que li permeten atalaiar l'horitzó des de les piques cerdanes o servint-se del vol de les aus i del vent, portadores de noves realitats. Les absències físiques que sent Cerdà, doncs, poden esdevenir presències a través del joc literari, preparat per a l'obertura.

2.2. CERDÀ: FAMÍLIA I VEÏNATGE

Tractar l'entorn familiar i veïnal de Jordi Pere Cerdà des de la dimensió espacial ens condueix directament a l'anàlisi de la Cerdanya com a territori rural, és a dir, a considerar la importància cabdal que ocupa l'activitat productiva humana sobre la mateixa terra cerdana. Alhora, també considerem les relacions humanes que es desenvolupen fruit d'aquest vincle amb l'entorn rural, el qual es trobarà ben connectat amb l'espai natural que hem caracteritzat en l'apartat anterior.

2.2.1. *Cerdanya enfora: pastors i traginers*

«Mon pare era pastor, pastre de cor, de cos i ànima. Pensava la bèstia¹», emfatitza Cerdà (2009: 89). En aquesta relació simbiòtica entre animal i individu humà, el territori apareix com un tercer element, intrínsec als dos primers, que es colora amb la mobilitat del ramat i del pastor:

La vida dels pastors passa al dia d'avui² al segon pla. En el món agrícola, vinyaters i hortolans estan en relleu. De totes maneres, avui com ahir, els pastors teixeixen una tela al volt de la vila, amb fils que van de la plana a la muntanya, dels pesquers de la Cerdanya a les prades del riberal de mar. Cada mas de salanca o de garriga rep, any per any, el seu compost de moltons i ovelles. El pujar i baixar dels ramats s'ha modernitzat, mes sempre topem amb les mateixes relacions ordenades per la temporada, la geografia i la vida socioeconòmica; i, ara com abans, el pastor fa seva la dita: «A l'estiu a l'ombra i a l'hivern al sol».

(Cerdà, 2016b: 41)

La mobilitat transhumant del ramat, estenent-se per muntanyes i planes fins a la vora de la mar, abasta tot el territori, no només el cerdà sinó també el (nord)català, tot superant qualsevol delimitació territorial³. El seu moviment es compara a «fils», línies que, a diferència de la que marca el trencat fronterer, «teixeixen», ja que uneixen l'espai natural amb l'espai humà de les viles i els masos i, igualment, nodreixen

¹ «El seu reialme era el terme, la seva armada, els cans, el seu bé, el ramat, el seu lloc preferit, mercats i fires» (Cerdà, 1988a: 15).

² Cerdà es refereix als anys cinquanta del segle XX, ja que «una primera versió d'aquest text va ser pronunciada com a conferència el 1956, i, amb posterioritat, el 30 de desembre de 1961 a la Sala Aragó de Perpinyà» (Nota dels editors, 2016b: 39).

³ «Els masos grans del riberal del mar, que rebien les transhumàncies de l'hivern, formaven, de la Salanca estant fins als estanys dels afores de Montpeller, els llocs de pastura dels ramats de Cerdanya i d'Andorra» (Cerdà, 2009: 26).

l'ecosistema rural adobant la terra. El resultat és una «tela» on cohabita tota forma de vida seguint els ritmes d'unes «relacions ordenades per la temporada, la geografia i la vida socioeconòmica». Vet ací tres elements que, interdependents, regeixen la vida a la Cerdanya.

Cerdà s'interroga sobre els orígens d'aquest ordre cerdà i s'adona que per entendre la definició d'aquest espai cal observar l'evolució dels mateixos vectors que hi interactuen: «suposo que l'atracció que sento per aqueix moment arcaic de la vida de la humanitat, quan les necessitats pastorals fan lloc al gran repartiment que suposarà la sedentarització, tallant-nos del nomadisme, em ve de la família del meu pare, família de ramaders» (2009: 16). L'activitat pastoral, remuntant-se a l'antiguitat, Cerdà no la situa com a part d'aquest ordre humà sedentari, sinó que, considerant-la una activitat pròpiament nòmada en transhumància, s'anirà adaptant a la vida localitzada. En efecte, el trànsit de la residència mòbil i provisional vers la residència permanent implica la fixació de l'individu sobre la terra, el seu «repartiment» per l'espai de manera parcel·lada, que consolida la idea de *lloc* i, de manera més àmplia, de *territori*. Cerdà il·lustra aquest procés de sedentarització humana amb el mite bíblic dels germans Abel i Caïm, els primers individus que segons aquest relat realitzaren tasques de ramaderia i agricultura, respectivament. Caïm, però, havent matat son germà, fou condemnat per Déu a errar pel món i així a abandonar «l'espai primer dels temps genesíacs», fins que aconseguí «construir la ciutat inaugural i [...] batejar-la amb el nom del seu fill, Henoc. Havia inventat el lloc al mateix moment que la ciutat. D'aquesta manera, la seua imaginació s'havia esgotat», ens recorda Westphal (2016b: 170).

Fonamentar una possible parada. Fonamentar-la en una estada. És a dir, singularitzar un terme, establir-lo en un possible pervenir, fins a revelar en ell el valor d'esdevenir un territori. [...]

Caïm matant Abel —que la Bíblia lliga al símbol de la ciutat matant el pastoral— és presentat com una mort d'home, el crim, la fi de la innocència. [...]

Bé cal que aquest acabament de la transhumància humana fos un immens constrenyiment. Amb la sedentarització, l'espai migratori va perdre la visió d'una generalitat geogràfica unitària que no tenia fi, la percepció d'una caminada natural, obligatòria, que es fonia en una immensa confusió, diversament repetida, però contínua. Bé cal que aquesta aturada hagi estat [...] un dur menester, perquè la memòria i el llibre ens ho reportin com a crim. Un crim sobre les espatlles d'Abel, l'home innocent i pur per a qui el món ha estat un anar únic, un caminament. I l'aparició de Caïm, l'home que mata, l'home que arresta la innocència ramadera per fundar [...], tallar dintre la terra, una possessió fixa.

El fragment ens permet copsar la distinció que estableix Cerdà entre *espai* i *lloc*, en tant que dimensions practicades per l'individu. Mentre l'espai es mostra a l'individu de forma natural o innocent, contínua i unitària, infinita i incerta, el lloc resulta ser fragmentari, abrupte, fix i concret. La contraposició entre uns i altres atributs, de manera semblant a la diferenciació que Deleuze i Guattari estableixen entre el *rizoma* i l'*arbre*, ve determinada per la *mobilitat* o l'*ancoratge* que practicaran els grups humans en eres diferents. Així, més que no pas un arrelament, Cerdà atribueix un caràcter rizomàtic a la «tela» que teixeixen els ramats i els pastors amb els seus moviments per l'espai físic, tant si és durant el període arcaic-nòmada d'aquesta activitat, com durant el període modern, dins les societats sedentàries actuals. Al fragment, hi podem apreciar la tensió tràgica, representada per la mort mítica d'Abel, que es produeix amb l'estriació de l'espai lliu, per inferir que la sedentarització humana degué ser un mal *necessari* o «dur menester» en l'esdevenir de les societats. Defugint, per tant, qualsevol valoració nostàlgica d'un nomadisme primigeni, Cerdà tracta de comprendre la ruptura humana que, com ocorre amb la frontera inscrita en el territori de la Cerdanya, palesa l'evolució de l'ofici de pastor dins la configuració de la territorialitat cerdana. En aquesta evolució, bé podem considerar el pasturatge transhumant com un fil conductor que lliga el primer nomadisme amb la sedentarització posterior, donant una forma de vida seminòmada o presedentaritzada que Cerdà vincula, per mitjà d'un joc fonètic, amb el mot *tarannà*: «M'adono, a l'escriure el mot tarannà, que el nostre empirisme català ha guardat, per significar les maneres de fer, el comportament, un terme molt a prop del terra-anar que el lliga a la presedentarització» (2009: 94). Cerdà aprecia aquest «terra-anar» com un tret propi de la mobilitat dels grups humans catalans, però alhora també és conscient de la transcendència que suposa per a aquests mateixos grups la vinculació a un territori definit: «Sé molt bé que la idea d'un lloc precís és, tanmateix, una concepció de l'individu per donar a la visió que tenim de la vida un terme possible, acceptable, entre un abans i un pervenir que demoren perduts en una abissal petjada» (Cerdà, 2009: 15). L'espai-temps, sense les mesures que aplica la vida sedentària, esdevenen coordenades que es perden, línies de fuga cap a l'abisme. Així, és des de la seua experiència real de vida sedentària a la Cerdanya que Cerdà tracta de conjugar la

localització d'uns camps, uns masos i unes viles amb altres elements més netament mòbils, com els ramats i les forces naturals ja comentades, els quals el nostre autor destaca en tant que contrapès espacial a tot allò més fix. En les següents línies podem observar aquest acoblament espacial entre el nomadisme ramader i el sedentarisme agrícola: «D'una certa manera es pot veure el gran terme de la pastura ramadera com un quadriculat que s'estendria a sobre i per sobre del reialme agrícola, sobreimprès, amb unes lleis ideals, diferents del solar real, sense contradir-lo, amb simbiosi i convivència però dins sa llibertat pròpia»⁴ (Cerdà, 2009: 26). Sobreposant-se com dos fulls de tinta acarats, l'un i l'altre, l'«ideal» que transita i el «real» que roman, es retroalimentaran (aprofitant cíclicament l'herba per a la pastura i els fems per a la terra) i, quan caldrà, s'alternaran per mitjà del guaret.

D'aquesta manera, rebla Cerdà, «l'acte de la transhumància ha subsistit a la sedentarització, ha trobat formes adequades al mercat» (2009: 26). En efecte, l'activitat comercial derivada de la producció ramadera transhumant genera nous intercanvis a través de l'espai, els quals vénen a completar les ocupacions familiars enmig de les quals cresqué Cerdà, car, per part de mare, «eren una família de comerciants, traginers i botiguers» (Cerdà, 2009: 90). Unes ocupacions que, alhora, serveixen de mostra de tot l'entramat socioeconòmic rural que colora l'espai de la Cerdanya i també el de la Catalunya del Nord durant el segle XX:

Cal pensar que he viscut el món pagès compartint-lo amb la part comercial del viure de la nostra casa. La part pagesa: ramat, pastor i terres, de pensament i conversa limitats a l'essencial, feia lloc al bescanvi mercader més obert a la conversa i al llenguatge. El conjunt familiar es trobava recobert, emmarcat, pel clima pagesívol de tota una contrada ramadera i agrícola. He d'afegir que, no sols Cerdanya sinó tot el departament dels Pirineus Orientals, s'ha de veure com un país on la terra i l'agricultura determinen la vida de totes les classes socials que la informen. Érem, sem, de la terra.

(Cerdà, 2009: 17)

Ocupar-se del ramat, en efecte, no només genera una mobilitat transhumant a la cerca de pastures, sinó també a la cerca de mercats on vendre el bestiar i els seus productes. En aquest darrer cas, Puigcerdà —capital de la Baixa Cerdanya— s'erigeix

⁴ «La terra és per a ell [el ramat] una immensa pastura que el món ramader divideix, reparteix, organitza en funció pròpia, creant com una superestructura per damunt la vida dels altres, amb lleis internes, codificacions, interdicts, relacions i punts d'encontre. I sovint la geografia política ha hagut de tenir compte els imperatius de l'economia pastoral» (Cerdà, 2016a: 63).

com el pal de paller de l'activitat comercial de tota la Cerdanya: «el vent en qui confiava el meu pare era el mercat de la vila que es tenia cada diumenge a la plaça Cabrinetty de Puigcerdà. Allà s'encontraven, pagesia ajudant, tots els habitants de Cerdanya. No hi ha societat que no tingui necessitat d'un mercat, el nostre és Puigcerdà, tal com ho vol la geografia física de la nostra vall» (Cerdà, 2009: 105). La força del «vent» apareix de nou com un mòbil obert que permet l'encontre de gent diversa en un punt neuràlgic dins «la geografia física de la nostra vall» cerdana, cosa que ens remet a una harmonització entre la disposició orogràfica d'aquesta comarca “natural” i els intercanvis comercials permanents que hi efectua la seua població. L'acció d'aquest vent, com mostràvem en l'apartat anterior, per Cerdà també simbolitza la capacitat per sobrepassar tota mena de límits, més enllà de valls, muntanyes i països, aportant a l'individu allò que puga semblar més difícil i remot:

Quan el pare quedava sense pastor, pujava en una de les serres que enronden el poble — sant Joan, sant Vicens, Mirabó—, les serres eren el reialme del ramat i cada dia que estava al poble, fos una hora o fos una altra, ell feia cap al pastor dins del terme. Doncs quan cercava pastre, de dalt d'una serra ho confiava al vent. Talment ho deien els contes: *Vent, que hauràs vist altra part de muntanya?* Eren els galls que parlaven amb el vent, els galls negres. Ells sols tenien el poder de veure'l. Ho deia la Faieta. La Faieta vella [...]. Quan el meu pare parlava al vent, d'una banda o altra de la terra un home ho sentia i s'encaminava cap a casa nostra.

(Cerdà, 2009: 104-105)

Com citàvem a la fi de l'apartat anterior de la seua novel·la *Passos estrets per terres altes* (1998a: 163), en aquest relat autobiogràfic trobem de nou «la Faieta vella». Aquest personatge —segurament una veïna cerdana— reforça, com també ho fa la menció als «contes» populars, el relat fantàstic de Cerdà pel qual el «vent», conjuntament amb les «serres», els «galls negres» i els pastors —tant son pare com el pastor cercat per ell— es comuniquen entre ells i es mobilitzen davant la crida que realitza el pare de Cerdà. La comunió entre tots aquests elements vivents, cooperants, permet un intercanvi que, paral·lelament a la plaça de mercat de Puigcerdà, cal imaginar ara com un immens espai obert on el vent esdevé el símbol dels fluxos multidireccionals que es produeixen en aquesta xarxa comercial.

Precisament, la novel·la *Passos estrets...* recrea la dimensió espacial dels intercanvis econòmics que produïa la Cerdanya al segle XIX, centrats en la manufactura

del tèxtil. De nou, l'oratge (el vent, el fred) i el relleu (les serralades i les planes) esdevenen factors que condicionen els moviments dels individus que transporten la mercaderia:

A les primeries d'octubre, abans que les rufagues no tornessin perillós el traspàs de la Collada, els venedors aventurosos⁵, amb un carriotet acollat al burro, clafits de mercaderia, sempre la mateixa: mitjons, samarretes, faixes i calçotets, els més atrevits hi afegien una cana de peça burella per retallar-hi les capes de pastors, els nostres aventurers se n'anaven per a donar la volta al món. El viatge començava per la pujada difícil del port; després, tot era baixada, i a la baixada els sants ajuden. El món que encabia en les closques nostres, anava del Pirineu fins al Roine, sis mesos d'un hivern migratori. Segons el que explicaven els homes quan tornaven, les terres planes passaven més dolça la temporada, si no hagués estat pel vent. Hi havia tot un seguit de noms de pobles que venien així, a fer voleiar els somnis per damunt de Cerdanya [...]. Eren noms aïrosos, vull dir envoltats de màgia aïrosa, que ressonaven com esquellincs d'un ramat: Avinyó, Paulhan, Alés, Besiers, Narbona⁶, una frescor de dring de plata o de vidre, com un color de somni. I amb el pas dels anys, començaren certs arrelaments que donaven als noms de pobles una mica més que la poesia d'un somni o colors de dissenys, noms que es fixaven com uns senyals en una geografia imaginada: l'hereu dels Vilars de Bajanda⁷ s'ha quedat a Seta. Diu que és un port amb la mar que el volta; el Toi de Nahuja⁸ es queda a Paulhan. S'hi casa. Tu mateix, Zac, on vivies a Montpeller tot el temps dels estudis, a casa en Tete Ventresca, i ell també havia començat com els altres, amb el carriot; era millor que dur el feix al coll. Ara portava botiga i família i, tu ho vas dir, «una casa ben plantada», amb un rètol de colors: «*Lainages et frivolités. Bonaventure Ventresca père et fils.*».

(Cerdà, 1998a: 45-46)

El fragment subratlla l'evolució que es produeix des de la fragilitat del moviment migratori dels mercaders de productes tèxtils fins al seu posterior assentament sobre el territori per mitjà de l'obertura de botigues. En el primer estadi destaquen els diversos perills meteorològics i orogràfics a què se sotmeten «els venedors aventurosos» travessant les muntanyes que separen la Cerdanya de les planes nord-orientals, acompanyats només d'ases que, com els mateixos comerciants, anaven «clafits de mercaderia». El pesat moviment que traça el tragí d'aquests rudimentaris combois és comparable a la transhumància ramadera que caracteritzàvem adés, estenent-se tant per les serres com les planes, en un lent i constant moviment que dibuixa l'abast

⁵ *Venturosos*, normativament.

⁶ Tots cinc municipis occitans formen un recorregut paral·lel a la línia costanera de la Mediterrània (tot i que lleugerament distanciat) que s'estén entre Narbona (a l'extrem meridional) i Alés i Avinyó (a l'extrem septentrional d'aquests municipis). El municipi marítim de Seta, citat poc després al fragment, formaria part d'un mateix eix.

⁷ Bajanda és un llogaret que actualment forma part del municipi d'Estavar, a l'Alta Cerdanya.

⁸ Nahuja (en francès) o Naüja (en català) és un municipi de l'Alta Cerdanya.

espacial d'ambdues activitats. Així, el «món» d'aquests traginers «anava del Pirineu fins al Roine, sis mesos d'un hivern migratori». En aquest punt, Cerdà destaca el nom de les ciutats occitanes que els comerciants aniran retrobant al seu pas, embolcallant-les dins un moviment, ara ben plàcid, que les fa surar pels revolts juganers de l'aire. Les ciutats, en aquest sentit, són referències oníriques d'uns periples que els aventurers explicaven a familiars i veïns quan tornaven a la Cerdanya. Aquests «venedors aventurosos», doncs, mobilitzant la toponímia a partir del seu desplaçament espacial, esdevenen periègetes, car el llenguatge i el món físic s'ancoren en un espai imaginat que queda representat per l'aire. Aquesta «màgia airosa» crea una nova tela que se superposa al territori i, per això, Cerdà la compara amb la tela que teixien els ramats, ara representats pels senyals sonors que creen els seus «esquellincs». Paraula i so, la dels traginers i el del bestiar, configuren un llenguatge simbòlic que se sublima a través del mapatge cognitiu (segons Jameson) que ens proposa Cerdà; un *tercer-espai* (*thirdspace*, segons el geògraf Edward Soja) que sorgeix literàriament amb el desplegament dels mots. A la fi del fragment, la cartografia dels traginers transita dels espais imaginats i simbòlics a l'espai real, unes dimensions que es conjuminen tal com adés observàvem amb els ramats i la terra agrícola: la «poesia d'un somni» o els «colors de dissenys» que representen aquests màgics «noms de pobles», passen de l'estat gasós de l'aire a l'estat sòlid dels «arrelaments» que aniran efectuant diversos personatges cerdans per les planes occitanes. Aquesta evolució els conduirà, per consegüent, a establir residència en diversos municipis (passant de Bajanda a Seta, de Naüja a Paulhan), a establir-hi matrimoni i a crear família i negocis de filat i teixits. El descabdellament per l'espai d'aquests traginers cerdans del tèxtil, convertits per Cerdà en cartògrafs, trobarà aquí la seua fixació «com uns senyals en una geografia» que, malgrat el seu arrelament físic, continuarà sent «imaginada» pels pobladors cerdans i, ara també, caracteritzada simbòlicament pels lectors de *Passos estrets per terres altes*.

Fet i fet, l'estructura d'aquesta novel·la bé sembla acompanyar l'expansió lliça, nomadològica (d'acord amb Deleuze & Guattari), dels personatges de l'anterior fragment per l'espai, travessant muntanyes, recurrent planes i, també, ciutats «de màgia airosa» on acabaran residint, sense que cap d'aquests elements impedisca al lector copsar l'abast global del «món» que els traginers recorregueren. Igualment, les

separacions gràfiques que organitzen la novel·la no suposen cap ruptura transcendent en el relat; «no hi ha capítols, però sí una successió de paràgrafs⁹. I això no és casual, ans el contrari és altament significatiu. És una forma de simbolitzar una obertura, una continuïtat. Puix que en aquesta novel·la res no és clos, tot s'imbrica» (Cariou, 1999). Cerdà, en efecte, presenta un relat que defuig qualsevol concepció lineal, no només des del punt de vista espacial sinó també temporal (car la novel·la poua en els orígens d'un personatge, al segle XIX, que l'autor situa inicialment en l'acabament de la Primera Guerra Mundial): «*un sujet [literari] bien fait, tout fait, dans lequel le lecteur s'installe comme dans un wagon de TGV, qu'il poursuit sans heurt jusqu'au point final, ma nouvelle n'en fait pas partie*» (Cerdà, 2000b: 54). Així, en el decurs de la lectura apreciem una «multiplicitat d'interferències, d'entrecreuaments, de confrontacions entre les vides dels personatges, els esdeveniments, les situacions, amb un teixit relacional d'una gran riquesa» (Cariou, 1999), centrat en la nissaga familiar d'una família cerdana. Podem afirmar, en definitiva, que l'estructura i el contingut de *Passos estrets...* participa del gir espacial postmodern en què tota dimensió narrativa (pel que fa al temps, als personatges o al mateix paper...) s'espacialitza, desfent qualsevol línia o límit que surta a l'encontre de l'espai. Car, en aquesta «*succession de chroniques ouvrières et paysannes*» que ens narra Cerdà (Talmats, 2008: 115),

on l'aura deviné, le personnage principal est au final Cerdagne elle-même, [...] un monde qui défile sous nos yeux comme un tapis persan ou plutôt comme un tapis cerdan aride ou froid, plat ou agité, au gré des reliefs, des saisons, des bouleversements économiques, culturels, politiques ou autres [...]. Oui, c'est à la Cerdagne [...] que Cerdà fait allégeance en architecte averti.

(Talmats, 2008: 114)

2.2.2. Cerdanya endins: pobladors, pobles i camins interns

Els veïns de Cerdà —actuals o avantpassats—, des dels diversos rols que ocupen i des dels moviments multidireccionals que realitzen, van conformant una experiència col·lectiva que Cerdà cartografia per copsar el seu desenrotllament en els territoris on es manifesten, tant si és a la mateixa Alta Cerdanya originària de l'autor, com entre les

⁹ Només apareixen, de manera periòdica, punts suspensius entre dos espais en blanc com a major separació entre els paràgrafs de la novel·la. Aquests punts suspensius, segons Elena Cristofol, foren introduïts per l'editor, Àlex Susanna, segurament a fi de facilitar al lector el seguiment dels salts espai-temporals que va efectuant el relat (conversa mantinguda amb Elena Cristofol el 07/06/17 a Perpinyà).

dues parts de la Cerdanya o més enllà d'aquestes, com acabem d'analitzar. El resultat és un conglomerat cartogràfic que Cerdà traça al llarg de la seua obra en nombroses ocasions. Certament, hem caracteritzat el «passant, aquell que l'aire porta i s'enduu» (Cerdà, 1998a: 72), «homes de fer camí. [...] “El camí ens obre el món”» (213). Tanmateix, també cal aprofundir en l'observació d'aquests personatges en la seua disposició arreu del territori cerdà, de portes endins. La seua presència fixada en la terra ens permet valorar el revers del viatger-migrant, aquell que es manté al territori interior, la Cerdanya rural dels seus pobles i dels seus habitants.

Segurament, d'entre els pobles cerdans que menciona el nostre autor en la seua obra literària, el més referenciat deu ser Llo. Si analitzem les visions globals que retrata el poeta sobre aquest poble, observem com la terra i el cel resten significativament ben a prop l'una de l'altre. En aquest punt, cal recordar com a l'inici del capítol apreciàvem la visió panòptica d'una Cerdanya natural convertida en una «mà estesa sobre el cel» (Cerdà, 1998a: 69). Igualment, les dimensions més elevades d'aquest poble costerut semblen ara esmunyedisses per a la dimensió sòlida o terrenal, com podem observar a *Llo*:

Dos polls¹⁰ claven el paisatge
que sempre vol fugir pel cim,
rastrejant núvols de viatge.

[...]

Les cases pugen, no les aturen
la costa, les feixes, l'ermàs,
i sembla que assaltin l'altura.

(Cerdà, 2013: 35)

Cerdà troba que l'ascensió vertical a través de l'espai ha sigut, al llarg dels segles d'implantació dels grups humans arreu del territori, tota una aventura digna de ser versada. Cel i terra semblen, de nou, conjuminar-se alegrement en l'aire per mitjà de *Les campanes de Llo*:

Enmig d'un campanar de pedra i cel,
lligant el roc motllat, a cada caire
dos arcs romànics col·loquen llur estel.

¹⁰ *Poll*, en el sentit de *pollancre*.

Les campanes de Llo ballen dins l'aire.

[...]

Penjades a la volta, les campanes
ballen com una fulla al nus d'un branc,
cop damunt la neu, volta en la muntanya,
adés sus dels pins, i ara en l'espai blau.

(Cerdà, 2013: 43)

Cerdà, en efecte, sent fascinació per la construcció d'uns «arcs» que «els mestres d'obra alçaren vers el sol, provant de plasmar l'audàcia perfecta de la rodonor celestial, aqueixa volta romànica que ens marca per sempre més del seu encuny en els *pedigrers* de l'aventura de la humanitat» (Cerdà, 2009: 102). Cada «roc» de què es componen els arcs romànics del campanar de Llo, endinsat enmig del cel, sembla suspendre-s'hi tot convertint-se en un «estel». El resultat és la integració, en aquesta constel·lació, d'uns rocs treballats que «ballen dins l'aire»; talment ho fan les campanes, més suspeses encara que els rocs («penjades a la volta»), les quals s'elevarien simbòlicament des «d'un branc» «dels pins» fins a «l'espai blau». De nou, la comunió entre els elements naturals, als quals s'hi afegeix ara l'obra arquitectònica humana, ens remet a una Cerdanya esfèrica on tots els elements participen d'una cosmovisió cerdana ben harmoniosa.

Les figures humanes també participaran d'aquest ecosistema que s'enlaira, comparades en obra escultòrica realitzada ara al poble natal de l'autor, Sallagosa:

La gent del meu poble semblaven, i s'assemblaven per un mimetisme de perfeccionisme natural, a la fauna mitològica que els escultors del barroc havien creat durant cent anys i més, que havien alçat dret, contra els murs. Lliçó estètica d'una moral que nosaltres rebíem ja com un ordre celestial regint la repartició social que donava a cadascun dels habitants la seva legitimació i un destí segellat pel cel. Almenys per mi, el mirall idealitzat repetia, sense cap dubte possible, una societat perfecta, harmoniosa fins en els estralls que, a certs moments, venien a sorollar-la, provocant durant alguns dies la quietud immarcescible de la jornada.

(Cerdà, 2009: 101-102)

Personatges estàtics, fixats en la natura com a escultures, el destí dels quals, en tant que part d'aquest «perfeccionisme natural», sembla determinat per un «ordre celestial», «mirall idealitzat» d'«una societat perfecta, harmoniosa» i quieta, en què

Cerdà cresqué. L'autor reconeix que aquest retrat de la gent de Sallagosa, extensible també a la visió arquitectural de Llo, es troba pres d'un «encantament lluminós» que envolta els seus records d'infantesa a l'Alta Cerdanya, dins «el somni d'aquells pobles, viles i poblets» (2009: 102) caracteritzats per unes figures humanes tan inserides en l'ecosistema natural («fauna») com alhora plenes d'històries fabuloses («mitològica»), les quals enriqueixen la Cerdanya imaginada per l'infant Cayrol.

Aquest espai recreat i idealitzat per Cerdà, tanmateix, contrastarà amb una descripció més realista d'unes figures impassibles, d'igual natura escultòrica, situades altre cop al poble de Llo:

Dones de Llo,
suors negres de la terra
solidificades al sol,
amb posats de santes Maries velles.

Arrufades com
estorregalls¹¹ de terra argila,
els ulls vius com d'esquirols
més que no els llavis parlen i diuen

que pena és vida;
pintades de ferum d'ovella,
i el cansament al damunt,
que ve del feix sobreavançat de feines.

Tot surt del roc:
les cases, l'església, la gent.
Pits magres, punxes de sílex,
seques i dures espines de llet.

(Cerdà, 2013: 119)

La natura mineral de les *Dones de Llo* ressegueix tots els trets d'aquestes figures gairebé escultòriques, inserides en un mateix paisatge-decorat ara del tot ancorat a la terra com a símbol del quefer diari d'aquestes dones. El seu entorn, doncs, és bastit de pedra o «roc: / les cases, l'església, la gent»; a diferència del fragment anterior on tot era airós, els versos emfatitzen el component sòlid d'una església i d'unes «santes Maries» que no són sinó «velles». Així, la seua sola imatge exterior pren prou força per

¹¹ El mot *estorregall*, tal com s'esmenta al glossari que s'adjunta en el mateix volum, és un «terreny argilós aixaragallat per les aigües (Cerdà, 2013: 350). El mot es recull al *Petit atlas lingüístic del domini català* com a sinònim d'*esllavissada* (Veny & Pons).

descriure el desgast acumulat al llarg d'una vida penosa de feina dura, tal com ho és el «sílex» que caracteritza uns «pits magres», precisament aquella part del cos femení que més associaríem amb allò tou i tendre. El poema, en síntesi, descriu l'etapa final d'unes vides que, a través dels seus cossos rudes, arriben a confondre's amb una mateixa terra cerdana no menys agrest. La visió dura i estàtica que transmet el poema no idealitza, doncs, una realitat gens voleiant ni plàcida (com ocorria en els fragments anteriors, a través del record infantil que servava Cerdà); aquell «ordre segellat pel cel» més aviat sembla ara desplomar-se sobre la terra cerdana per mostrar la cara més crua d'una natura i d'una ruralitat maltractants que esmorteixen la vida.

Una estètica semblant podem trobar en el tractament de les *Muntanyes d'octubre*, flaques i aganades fins a un extrem estripat, alhora que dures, enigmàtiques i inescrutables, representades per una «esfinx» que s'apropa a la imatge anterior de les escultòriques dones de Llo, aturades i pansides:

Muntanyes d'octubre pelades com
una pell de gos magre,
rosses a contrallum d'un aram fosc
i dur de bèstia que ja no té entranyes.

Esfinx de dues cares, Carlit i Cadí
de núvols s'enllanissen¹²,
tu, la de Llo, un sol ple d'esquerdills
fa una crinyera de ròssa espellofida.

(Cerdà, 2013: 117)

Si adés tot s'enlairava, ara tot decau: no només la neu ha deixat de cobrir unes «muntanyes pelades» de color «aram fosc», sinó que a *Llo* —nom que intitula els versos següents— hi apareix, «al cim del lloc, el vell castell / enrunat sota un feix de fàstics.» (Cerdà, 2013: 35). En aquesta situació veritablement decadent, tan sols sembla viure-hi el record, d'una època anterior més esplendorosa, a través de les pedres que hi resten. Cerdà ho sentència a *Quan cau el dia...*:

Quan cau el dia en la foscor,
que pertot s'encenen les llànties
sembles tu, poble de Llo,

¹² Interpretem el mot *enllanissar* com recobrir de llana alguna cosa. Aquest vocable no l'hem trobat referenciat enlloc, per la qual cosa deduíem que deu tractar-se d'un mot literari creat pel mateix poeta a partir del substantiu *llana*.

aquell altar de la Dolor
que es fa per la Setmana Santa.

Esgraones, muntanya amunt,
casots de pedra i de calçobre;
t'embuïna de clara llum
el sol acapellat damunt
la teva riquesa de pobre.

[...]

Poble de Llo, mon poble mort,
prenyat ets del temps que s'allisa;
a cada pedra hi ha un record,
i cada estança lliga el cor
fins el castell que s'esllavissa.

(Cerdà, 2013: 36)

Ni l'«altar», ni els «casots» «muntanya amunt», ni tan sols la llum del «sol acapellat damunt» del poble ni les «llànties» de les cases enmig de la foscor de la nit, aconseguïen revifar el «record» d'un poble «pobre» que es dol; que, tot i elevat cap a la muntanya, «s'allisa», com el seu «castell que s'esllavissa», fins jaure quiet a prop de la «mort». De resultes d'aquest esfondrament, la terra sembla davallar fins recloure's sobre ella mateixa, esmorteïda, com també ocorre al poble de *Vallcebollera*:

Vallcebollera,
voltat de feixes magres
on lleva el blat escàs.
Enrunades llosades
de cases sense cara,
[...]

Vallcebollera,
poble pobre de pobres,
tan pobre, que ton ànima,
la guardes com penyora
[...]
dins les estables closes

Vall fonda, negra i fosca,
Vallcebollera, oh pobra!

(Cerdà, 2013: 32)

La pobresa i la foscor extremes impregnen una «vall fonda» anònima («cases sense cara») que, amb tan sols una «ànima» com a identitat latent, desproveïda de tot

embolcall físic de vida que la vigoritze, s'arrauleix quieta i closa als establiments abandonats del poble. L'única esperança davant tant de roc desfet i inanimat sembla ser el moviment de l'«aigua», tal com apunta aquest mateix poema al seu inici: «de la vall fonda i fosca / surt l'aigua sobirana, / espígol de la penya» (2013: 31). La planta aromàtica sembla obrir-se pas a través de la roca i oferir així una nova vida, sense saber si podrà sostenir-se davant la fragilitat existencial que l'envolta, símbol d'una població castigada per la misèria rural. La tensió paisatgística entre l'aigua i la terra s'observa significativament a *Fontpedrosa*, poble de la comarca del Conflent al límit amb l'Alta Cerdanya, d'on provenien avantpassats de Cerdà¹³:

Fontpedrosa
pedregosa,
Déu hi va passar de nit.
Va donar als pobres
a les mans deu dits,
corròns per blingar,
rocs per fer parets
a flanc de muntanya;
hortes de tres pams
per matar la gana,
i la font que raja
tan pura i gelada,
on van refrescant
els seus desenganys.

(Cerdà, 2013: 75)

Tan sols l'aigua sembla donar un fugaç respir als esforços extenuants dels treballadors davant la presència quasi omnipresent del nu i esquerp rocam (amb el permís de les petites «hortes» que els permeten subsistir); només l'aigua simbolitza una esclatxa que, com les línies de fuga deleuzianes, s'escapen al turment humà terrenal, lloc reclòs per on la divinitat «hi va passar de nit», és a dir, sense a penes fer-hi senyal. Sens dubte, el cel amb què adés s'ajuntava el patrimoni romànic i les figures de Sallagosa, sembla trobar-se ara ben lluny d'una terra quasi inerta o, si més no, d'un «país adormit», com versa Cerdà a *Els galls* (2013: 115). La vida hi resulta marginal, no tant pel descentrament humà en favor d'una natura radiant (com analitzàvem en apartats anteriors), sinó per les absències que provoca en l'espai tota manifestació vital,

¹³ «Poble d'on provenia el meu avi, i per on passa la ruta que porta a Cerdanya» (Cerdà, 2009: 90). Per saber-ne més sobre els orígens familiars de Jordi Pere Cerdà, vegeu Peytaví, 2004.

mostrant-se fràgil i intangible com una «ànima» o «una porta / d'on s'escapa un alè / de vida arraconada», a *Els llosats* (2013: 25). Aquesta quietud silenciosa i obscura mostra un decorat cerdà paralitzant per a uns individus aferrats a la quotidianitat del treball que els ofega.

Al següent poema, *Abril*, l'escletxa anterior de l'aigua esdevé «crit d'home», un gemec sord que clama per alguna obertura en el seu avenir:

Argila i blat esbossen un paisatge mític
d'un enginy primitiu, quadrat verd, quadrat roig;
mes l'ombra escatursera¹⁴ d'unes llunyanes serres
fa capvespres petits en bocinets de terra
d'un vellut fosc d'obacs empresonats pel fred.
[...]
Quin crit d'home perdut commou el cap-al-tard?
Sembla un picar de porta contra un mur de silenci.
[...]
El món sembla girar com gira un ocell mort
dins aquest cel d'abril verd com una finestra,
posada entre el triangle de la serra i dels plans
que espera pacient oberta als endemans.

(Cerdà, 2013: 102-103)

Cerdà descriu un capvespre enmig de la plana de la Cerdanya, on apareixen camps de blat formant quadrats de colors que, quan es pon el sol, queden tenyits per les ombres que projecten les serres que envolten la plana. Aquests «bocinets de terra», com «l'home perdut», semblen aclaparats per un món que els cau a sobre, ja que la terra i l'individu se senten insignificants i determinats per un poder extern que s'imposa. Així, el «crit» de l'home no pot res davant d'una barrera infranquejable o «un mur de silenci», el qual simbolitza amb força tant el seu aïllament com la seua desorientació al territori, la impotència orgànica de l'ésser al si d'un indret que es desploma somort sobre la terra. Aquest és l'únic moviment que sembla realitzar el «món» ofegant, un moviment circular i centrípet com el d'un «ocell» quan cau «mort» des del cel. Sense la vida dels ocells en trànsit, què hi resta, doncs, en aquest cel? Malgrat que el cel es mostre buit, llunyà i inabastable, Cerdà enfoca aquesta immensa «finestra» com la sola oportunitat per trobar una obertura cap a noves realitats, dins una Cerdanya rural esdevinguda presó per als seus habitants i que, com hem pogut

¹⁴ *Escatursera*, variant d'*escadussera* segons el glossari del volum (Cerdà, 2013: 350).

observar, el poeta lliga amb tot un paisatge de pobles i natura humils i en decadència social, econòmica i, fins i tot (a nivell simbòlic), ambiental.

La mirada del poeta s'enlaira cap al cel perquè, en efecte, la gestió de la terra a la Cerdanya no permet imaginar canvis significatius per als seus habitants. A l'obra teatral *La set de la terra*, situada a «les garrotxes de la Cerdanya» francesa (Cerdà, 1980: 114), el mateix títol de l'obra és ben indicatiu de les dificultats perquè una terra aspra i trencada pugui tirar endavant. El personatge de Ció, mare vídua i dona de fer feines que apareix amb el càntir als braços, expressa al Quim, jove pastor, els paral·lelismes entre la pobresa de la seua terra i la dels seus individus: «Jo vull aigua. La font no en raja prou per mi. Tinc set d'aigua, tanta com en té la nostra terra, que no s'ha rentat fa mesos... Ho has remarcat? Tot pujant m'ho deia... La muntanya esdevé rossa de secada, d'aquell color d'aram que pren per l'octubre¹⁵, com una pell de salvatgina famolenca» (Cerdà, 1980: 132). Aquesta manca d'aigua agreuja la dura situació d'uns camperols que a penes trauen de la terra un profit per subsistir. Per aquest motiu, el jove Miquel, fill de Ció, decideix marxar del poble per esdevenir funcionari:

MATILDE. És pas possible, Miquel.

MIQUEL. Per què no?

CIÓ. Pots pas deixar el teu poble. Tots els teus vells són d'aquí.

MIQUEL. El vostre avi va venir de fora.

CIÓ. El teu besavi venia del capdavall d'Espanya i era pastor, i la misèria els foragitava de casa, o la guerra, o no sé què. Tu no és igual.

MIQUEL. Que no és misèria que la Nanga, matí per matí, vagi a fer un feix al bosc, i vós a fer jornada?

CIÓ. És el teu poble, Miquel. Els teus vells són d'aquí.

MIQUEL. En trobarem un altre. Allà on tindrem per menjar, allà tindrem el poble.

CIÓ. Aquí tenim terra, encara. Tenim la casa. Podem viure del nostre.

(Cerdà, 1980: 128-129)

Observem que les resistències que s'anteposen a la voluntat de Miquel de marxar venen per part de la família, amb sa mare portant la veu dels avantpassats i insistint en la importància de guardar l'arrelament familiar al lloc («el poble») i les pertinences patrimonials («terra» i «casa»). La identitat, doncs, forjada amb

¹⁵ Les similituds d'aquestes línies amb el poema adés comentat *Muntanyes d'octubre*, són evidents.

l'enclavament a un territori durant generacions, és un *limes* que Miquel haurà d'afrontar, sentit com tot un «mur»:

QUIM. Ells també tenen la voluntat de fer la seva vida, de tirar-se amb el cap contra el mur dels dies a venir, per fer-s'hi pas o per fer-lo recular.

CIÓ. I si el mur et xafa?

QUIM. Que ens xafi drets, i no pas de genolls.

(Cerdà, 1980: 134)

Matilde, germana petita de Quim, sent també la pulsio de traspasar el límit que li és fixat pel seu entorn. La metàfora que ella expressa no se situa arran de terra, com en el diàleg anterior, sinó que apunta cap al cel, al recer de les estrelles, on el jove personatge tractarà de trobar la seua identitat personal: «un dia bé em sortirà la meva estrella i seré algú. [...] Quin plaer teniu tots a voler empatxar-me de treure la meva, de poder ésser com tothom, [...] i no tenir de pensar sempre que cal regar les mongetes, plantar les trumfes, ramassar herba!» (Cerdà, 1980: 136). Per Matilde, el quefer rural és sinònim d'una permanència imposada a la terra, una situació que troba anòmala respecte a les feines assalariades que es trobaven en altres territoris com ara el Rosselló («Fas el teu treball, i després vius! El que se'n diu viure!»; 136).

Quant a Miquel, tot i que ell vol que el seu futur salari de funcionari permeta una vida més calmada i plaent per a sa mare, el personatge es desentén d'un problema major que no només afecta la seua família sinó la resta de la comunitat: els camps més humils que reben en darrer torn l'aigua, no podran regar perquè el Garrotxí, propietari ric d'un dels primers horts a regar (a més de batlle del poble), no vol cedir l'aigua que li resta i es perd, amb la qual cosa la pobra collita de Ció i dels altres pagesos no podrà tirar endavant. Davant aquest conflicte, Miquel decideix acceptar la «lleï» que limita el floriment de les terres familiars i, en conseqüència, es nega a anar a resoldre la situació amb el Garrotxí:

QUIM. Miquel, hi has d'anar; és el lloc de l'hereu de la casa.

MIQUEL. [...]. No vull saber res més dels camps. [...] El Garrotxí no el vull jutjar; té drets, els fa valguer¹⁶; és dins la llei. [...] No tenim cap paper que l'obligui a donar-nos el pas.

CIÓ. Sempre s'havia fet. Mai jo hauria gosat empatxar de regar els horts que són a sota.

MIQUEL. Sempre fins avui.

MATILDE. Fas el valent, i ets tu que ho costes tot. Per què no et vas voler llogar a casa seva, en lloc de córrer, com fas, d'una masada a l'altra? El vas enfadar; ara ens ho torna.

¹⁶ Forma col·loquial del verb *valer*.

[...]

No ets tu qui rep les bufetades. Tu te n'aniràs, no et veurem més. Jo i la mamà quedarem al poble. Lloga't amb el Garrotxí. Tot serà acabat. No li agrada de veure que un li planta cara.

(Cerdà, 1980: 141)

Aquest fragment ens permet entendre la complexitat de dues opcions ambivalents: la mateixa llei que permet a Miquel obrir-se camí preparant una feina no lligada directament al camp, dificulta alhora la supervivència agrícola de la seua família per l'ús legal que fan de l'aigua aquells terratinents més acabats, com el Garrotxí. Paral·lelament, la mateixa tradició a què apel·len Ció i Matilde per retenir Miquel al poble i així contribuir al benefici i al relleu familiars al mateix nucli —car el contrari és sentit per ambdues com un abandó que les desempara de «l'hereu de la casa»—, també s'inscriu dins uns mateixos costums antics que permeten compartir l'aigua entre tots els camps veïns, a fi que el seu abastiment per al reg siga generalitzat entre la població. En ambdós casos, doncs, apreciem un signe d'obertura a través de l'espai i un altre d'obstrucció i restricció que estreny i escanya els personatges en els llocs fixats.

Davant aquest argumentari que recull els interessos individuals i col·lectius dels personatges concernits, apareix un element desequilibrant, pel costat de la llei, que podria perpetrar el Garrotxí en evident abús de poder; així li ho adverteix Marta —filla del Garrotxí— a Miquel: «Encara que reeixís les oposicions... El pare pot treure't el càrrec. Guarda-t'ho per tu, el que et diré: Els gendarmes fan una enquesta; si el pare donava¹⁷ males senyes, el Govern no t'ho donaria» (1980: 146). L'amenaça jeràrquica que representa el Garrotxí —amb poder i influència polítics i econòmics— acaba sent l'element desequilibrant d'un torcebraç entre el Garrotxí, d'una banda, i els petits propietaris del poble —amb la família de Ció al capdavant— de l'altra. Per aquest motiu, els joves Miquel i Matilde seran qui hauran de pagar per mitjà de concessions o abusos sexuals —a Marta i el Garrotxí respectivament— la necessitat d'obertura que ambdós reclamen: l'un per fer respectar el resultat de les proves conduents a l'ofici que desitja, i l'altra perquè la família i els veïns puguin regar i així assegurar-se la subsistència durant els mesos a venir. Tanmateix, la sobtada i aferrissada defensa final, per part de tots els

¹⁷ En el sentit de *donés* (pretèrit imperfet de subjuntiu), ja que el català al territori francès pren la forma en indicatiu («donava») en l'ús hipotètic de la frase que ens atén.

pagesos —Miquel inclòs—, d'uns «drets de la persona més forts que les lleis» (155), s'imposarà al poder i la violència del Garrotxí —el qual havia violat Matilde—; una violència que es girarà contra el mateix Garrotxí, perseguit pels pagesos, el qual acabarà caient, precisament, «dins la resclosa» de reg «plena a vessar» (158). L'obertura de l'aigua de reg com a desllorigador del conflicte, simbolitza l'esperança d'uns individus i d'uns pobles per una vida més digna on el cicle natural simbolitza la posada en funcionament d'un nou cicle social, caracteritzat pel repartiment dels béns comuns: «quan l'aigua neix a la muntanya, no és de ningú i és de tothom» (159).

En síntesi, *La set de la terra*, així com els poemes als quals ens hem referit anteriorment, mostren el compromís social de Jordi Pere Cerdà amb el seu temps, en una Alta Cerdanya a mitjan segle XX on els seus habitants maldaren per aconseguir millors condicions de vida davant la projecció de canvis socioeconòmics ben rellevants a gran escala. Cerdà contextualitza aquesta situació viscuda en primera persona:

J'ai écrit «La Set de la Terra» en 1954.

Dans ces années-là, dans toute la France, la paysannerie subissait la plus grande crise qu'ait jamais connu le monde rural : la mécanisation d'une part, la fin de la petite exploitation de l'autre. Moi je voyais ça de mes propres yeux, je le vivais. J'ai essayé de donner vie à quelques personnages, hommes et femmes, confrontés à ce fait.

Quand les services de l'état [...] ont fait savoir qu'un 30 % des petits exploitants devraient quitter la terre, nous l'avons compris comme si c'était une volonté et non la projection de calculs économiques et sociaux.

[...]

L'arrosage, le besoin d'eau dépasse les calculs et les soucis personnels de chacun des personnages, et les hausse jusqu'à un destin de collectivité. Les drames individuels [...] se greffent à une situation différente qui est celle du pouvoir. C'est le côté tragique de l'œuvre.

(Cerdà, 1998b)

La crisi que descriu Cerdà amb la mecanització del camp, l'èxode rural i la consegüent proletarització d'una part significativa de la població que hagué d'abandonar l'Alta Cerdanya, suposa la confrontació entre un sistema capitalista en vies de consolidació arreu del territori francès, i una societat rural amb cada cop més dificultats per mantenir la seua autonomia de feina a la terra, atès el nivell insuficient de recursos i guanys. És en aquest sentit que Cerdà atén la mobilització popular com una resposta col·lectiva per fer front a un poder polític que imposa unes mesures socials i econòmiques restrictives i, amb aquestes, condiona de manera significativa el destí de

la població cerdana. Per això, quan marxar és sucumbir a la pressió de les decisions d'altri, quedar-se al territori esdevé un acte de resistència a aquest poder i de resiliència amb el veïnat, tal com Miquel, a la fi, decideix:

MIQUEL: I si jo em presentés per batlle? (*Tots el miren.*)

LLORENÇ: No vols marxar del poble?

MIQUEL: Em quedaré aquí; faré cara.

QUIM: Ara sí que et reconec per fill de la Ció!

(Cerdà, 1980: 155-156)

Cerdà entén que mobilitzar-se per allò comú suposa estendre una xarxa de suport mutu entre els individus del seu entorn, fonent l'interès individual en el col·lectiu. Aquest capteniment social també el podem observar per mitjà de l'obertura en l'espai dels llauradors, des de la Cerdanya fins més enllà d'aquesta:

Tu, llaurador,
[...]
vas obrint un camí dret
que, travessant l'horitzó,
et projecta amb el parell
més enllà d'aquest conreu,
on un altre pren ta plaça.
Ell avança, rega oberta,
fins en un altre turó,
i la rega va seguint,
l'un a l'altre passant mà.

Oh llaurador, quan te giris,
el parell que ve vers tu
i que ve d'una altra terra,
[...]
Tindrà el rostre de la terra
[...]
mira't bé en el seu mirall,
i estén-li ta mà d'argila,
que és la mà d'un teu germà.

(Cerdà, 2013: 41)

L'obertura del «camí dret» a través de l'espai es construeix a través del mateix treball del llaurador en el seu conreu i, alhora, amb el reconeixement que aquest fa del treball dels altres. Aquesta projecció o emmirallament en l'altre esdevé clau per crear una continuïtat segmentada de conreus que s'estén arreu de l'orografia. El flux obert de l'aigua nodrint els camps («rega oberta») i la «mà d'argila» del llaurador estenent-la als

altres llauradors (d'igual condició, ja que tot i venir «d'una altra terra» tenen el mateix «rostre de la terra») simbolitzen la unitat dels treballadors agrícoles, més enllà del seu origen i condició, arreu d'una terra que Cerdà imagina infinita («travessant l'horitzó»). És, doncs, teixint la fraternitat entre els habitants, per mitjà dels camins que la terra i l'aigua creen, que Cerdà tracta d'encarar les dificultats que contravenen el món rural a la Cerdanya. En la seua *Llaurada*, el poeta exposa el turmentós signe del temps que li arriba, malgrat la seua voluntat d'afermar-se a la terra cerdana:

Dono el meu rostre al vent
amb la terra que llauro;
[...]

I jo segueixo els peus pesats,
calçats d'una informe argamassa:
dec semblar Noè dins l'arca,
que acarava la tempesta.

(Cerdà, 2013: 127)

Com adés les mans, ara els «peus pesats» del llaurador s'enclaven —talment com la mateixa *llaurada*— en una «argamassa» on la seua terra i aigua es mesclen amb l'individu. La unió d'aquests elements dona lloc a una massa «informe», imprecisa a causa de la seua pròpia extensió il·limitada. Així, Cerdà sembla configurar de manera holística tot un ecosistema que, com en el mite de l'arca de Noè, reuneix simbòlicament per salvar-lo de «la tempesta». No és sinó davant la urgència de la dura realitat social i econòmica imposada, que l'autor tracta de posar límits a allò inabastable: la imatge d'encabir tota la terra en una arca permet expressar a Cerdà la necessitat de replegar-se en la matriu cerdana a fi de superar col·lectivament les adversitats i així poder engendrar una nova realitat més favorable a l'existència humana i natural. En síntesi, el món rural cerdanià, estès més enllà de l'horitzó o bé replegat sobre si mateix, s'ha de concebre com una unitat en què els seus membres s'interrelacionen per múltiples camins. A *Camins dels horts*, hi observem la seua harmonia fantasiada:

S'hi senten lliures,
bèsties i herbes,
d'ardors de viure,

que les moreres
per dalt dels murs
geloses miren.

L'encant s'acaba
entrant les velles
amb una aixada;

el rec ja canta
i, a l'horitzó,
el sol s'espanta;

les ombres ballen,
el poble dorm...
Pels horts treballen.

(Cerdà, 2013: 30)

«Bèsties» i «velles» del «poble», «sol» i «ombres», «herbes» i «horts» amb el seu «rec»... Tots els elements s'expressen personificats dins un mateix escenari que acull el ritme natural d'una vida agrícola que Cerdà imagina en llibertat, on cadascun dels elements hi té el seu paper. Cerdà està retratant la quotidianitat d'una vida a la Cerdanya que aprecia. Com Georges Perec¹⁸, el poeta es meravella observant els elements comuns i petits d'una vida rural cíclica que somia digna, lliure de qualsevol trava econòmica que pugui destorbar-la. Precisament, és la seua reflexió endòtica sobre l'*infra-ordinaire* (en paraules de Perec) viscut a la Cerdanya, el que li permet fer front a les alienacions del dia a dia: l'observació atenta sobre totes les coses que l'envolten, li permet sentir el paisatge en la seua integritat i així copsar-hi tots els detalls de manera multicentrada, com ja hem observat en casos anteriors i com es posa de relleu en aquest darrer poema.

Dins el medi quotidià cerdanià, els camins entre els pobles també prenen vida pròpia; són éssers en moviment que responen a la llum —natural i artificial— que marca el cicle del dia i la nit; vegem-ho a *Els camins d'aquest poble*:

Els camins d'aquest poble
se'n van en puntar el dia.
On iran que no tornin
com uns gossos dòcils,

¹⁸ «El recorregut periegètic que enceta Cerdà discorre “per dintre la terra,” és el del viatger interior que resta atent als batecs del propi país cerdà. Com per l'autor Georges Perec, el nostre poeta “s'interessava pel soroll de fons de la vida, per allò que sembla invisible, però que n'és la substància quotidiana essencial [...]”. Proposava una estimulants observació minimalista de la realitat” com a mitjà per interrogar la quotidianitat (Bou, 2013: 287)» (Marqués, 2016: 211).

l'esquena medul·lada¹⁹
a l'hora del capvespre?

El llum flac d'una llàntia,
una claror d'establia,
la bravada del brou,
els atreuen de lluny
amb una veu cansada.

(Cerdà, 2013: 308)

Els camins del poble són comparats a animals, domesticats («gossos dòcils») pels humans, que tornen de nit a les llars. Al cap i la fi, els camins tracen els desplaçaments diaris de les persones durant la jornada, resseguint l'orografia cerdana, com també observem a *Rutes*:

Les rutotes de Cerdanya
s'encolobren dins el sol,
i els camins els donen volts
d'una simetria estranya.

Estisoren l'argilada
d'una blancor de retalls,
i es perden per prats avall,
que se'ls hi mengen la cara.

Sembla que no van enlloc
sinó d'un poble en un altre;
fan remingols que s'empelten
a les dreceres del bosc.

[...]

Pels secalls de la solana
topen de front amb serrats,
enrotllant-se com un jaç
al niu d'una coma blanca.

[...]

Les rutotes de Cerdanya
de fils roigs i de fils blancs,
fan un filbast de ribans²⁰
al clotat de les muntanyes,

i no les traspassen mai.

¹⁹ Adjectiu format a partir del substantiu *medul·la*.

²⁰ *Ribans* (del francès *ruban*) o *cintes* (Cerdà, 2013: 351).

Les carreteres o «rutotes de Cerdanya» es disposen segons el relleu, prenent formes corbades que acompanyen els seus desnivells («s'encolobren», «fan remingols», «enrotllant-se com un jaç»). No només s'hi adapten, sinó que ara estrien la terra («estisoren l'argilada / d'una blancor de retalls»), adés es confonen amb la terra mateixa («es perden per prats avall / que se'ls hi mengen la cara», «s'empelten / a les drecceres del bosc»). Si les carreteres resulten útils és perquè van «d'un poble en un altre», ja que quan «topen de front amb serrats» que tanquen la Cerdanya, remunten les muntanyes fins que les rutes desapareixen, «i no les traspassen mai». Les «rutotes», doncs, són un element intern de comunicació entre la població («de fils roigs i de fils blancs, / fan un filbast de ribans»), les quals, no podent franquejar els elevats i abruptes confins cerdans, defineixen el seu territori interior, cartografiat per Cerdà.

2.3. GUERRES, EXILIATS I RESISTÈNCIA DES DE LA Cerdanya

Quan marxaràs del lloc, que ningú et pugui fer un retret. Obres uns ulls rodons, rodolons, amb una part d'angúnia, una altra de curiositat, i una part que és dental de llaurada, posat a solc, entrant dins el tou de la terra verge, verge per a tu, verge d'eterna primavera renovada. [...] Camí d'una geografia obligada pujant en direcció del Nord, o bé al contrari, per d'altres, cap al Sud, cap al sol, segons el moment dins el temps, el moment dins la història; el mar d'una banda, de l'altra la muntanya, o la serra, o el roc, o la gran serralada, de lluny ja espantosament senyalada, seguida, durament recta, del Pirineu. El camí obligat, la terra el porta dibuixat pel moviment mateix que la constituïa, aixecada, pel foc intern, i que l'home obeeix, que l'home encanala com una llei imposada pel moviment de la natura pròpia. [...] Ulls rodons, rodolons. Camins de França...

(Cerdà, 1998a: 70)

Des de finals dels anys trenta del segle XX fins ben entrada la dècada dels quaranta, Cerdà observarà i acompanyarà el moviment de nombroses persones a través d'una Cerdanya, transfronterera i transpirinenca, esdevinguda escenari clau per al pas d'homes i dones que temeren per les seues vides. La victòria del general Franco arran de la seua insurrecció armada que conduí a la Guerra d'Espanya (1936-1939), s'encavalcarà amb una Segona Guerra Mundial (1939-1945) que menarà el règim alemany nazi a ocupar i tutelar França, ambdós conflictes originant un èxode de població que fugia dels totalitarismes. En el context d'aquests anys convulsos, el pas de grups humans exiliats a través de la Cerdanya, amb molta més «angúnia» que «curiositat», esdevindrà així el «camí d'una geografia obligada» «que l'home obeeix, que l'home encanala com una llei imposada». Aquest camí serà transitat en sentits oposats: direcció nord en el cas de l'èxode republicà espanyol (conegut també amb el nom de la Retirada), i direcció sud en el cas dels exiliats del règim nazi. En efecte, tant per raons bèl·liques o polítiques com per raons econòmiques, al llarg dels segles, «per a molta gent, Cerdanya ha estat un carreró servint de pas a un corrent que anava cap al sud [...] l'altre corrent cap a dins de França, Cerdanya servint de primer replà» (2009: 111). Cerdà, durant la seua joventut, ho experimentarà amb duresa i el marcarà sempre més.

2.3.1. Exili, Retirada i Guerra Mundial

El penós corrent de l'exili, malgrat transitar pel «replà» cerdà, haurà d'encarar «la gran serralada» pirinenca que tanca la Cerdanya. «La muntanya, o la serra, o el roc» (seguint el fragment amb què iniciem l'apartat), no només constitueix un element literari simbolitzant les dificultats de pas i moviment, sinó també una autèntic repte físic («de lluny ja espantosament senyalada») que el refugiat no pot defugir per salvar la vida. Així, Cerdà destaca la linealitat de la serralada «del Pirineu» com si fos una estria «durament recta», segurament tant per la seua extensió (des de l'Atlàntic fins al Mediterrani) observada des de la distància d'un refugiat que s'hi aproxima, com pel fort pendent que experimentarà en la pujada. En síntesi, el «foc intern» que dreça el *limes* pirinenc sembla tan majestuós com infranquejable per a uns refugiats condemnats a seguir una ruta que «la natura pròpia» cartografia: «el camí obligat, la terra el porta dibuixat».

Talment ocorre a *Les tres Maries*, conte popular de la Cerdanya recreat per Cerdà:

Fugien de la ira d'un rei tan terrible que havia manat de matar tots els infants. Això féu que tres Maries s'encontressin, després d'haver corregut mig món, al davant d'una serralada de muntanyes que se'n deia Pirineu.
[...] En veure de lluny aquelles muntanyes tan altes, alçades damunt la plana, van pensar que si arribessin en aquells cims, estarien fora de perills. Això els va donar ànim i, encara que les forces els flaquegessin, qui camina camí fa, i fent camí van arribar al poble de Ribes¹.

(Cerdà, 2001: 87)

Tot i que a cada poble on arriben les tres Maries són foragitades de manera agressiva per ser estrangeres, la solidaritat que aquestes demostren amb totes les forces vives de la natura donarà confiança als veïns perquè hi puguin establir residència i, així, poder aturar una a una el seu caminar: «"Aquí"², es va dir la primera Maria, "he

¹ El conte es refereix al municipi de Ribes de Freser, el qual dona nom a la mateixa vall de Ribes. Aquesta vall, actualment situada a la comarca catalana-espanyola del Ripollès, era una sub-vegueria que depenia de la vegueria de Puigcerdà. Només els límits territorials que començarà a imposar el Tractat dels Pirineus (1659) modificaran la demarcació administrativa d'aquesta vall. Al següent enllaç es donen algunes dades al respecte: <https://www.vilaweb.cat/noticies/la-invencio-de-la-catalunya-nord/> (font consultada el 19/01/18).

² Al final del conte sabem que es tracta de l'elevada vall de Núria (situada al nord de la vall de Ribes), al terme municipal de Queralbs (Ripollès), just al vessant que la separa de l'Alta Cerdanya.

trobat cobert per a reposar-hi, una font per a abeurar-m'hi, i ningú no m'ha retret el color de la pell. Tan negra com jo tenen els pastors la cara, les vaques el cuire, els isards els ulls, els gossos el morro i les ovelles la suarda"» (2001: 90). Per mitjà de la fantasia literària de tradició cerdana, l'autor estableix paral·lelismes amb la tragèdia humana que recorria els passos fronterers cap a la Catalunya del Nord a les acaballes de la Guerra d'Espanya, tot insistint en la necessitat d'acollir unes persones totalment desproveïdes d'allò més bàsic per a assegurar-se la subsistència. La mateixa reflexió comanda un capítol del darrer volum autobiogràfic de Cerdà:

L'exiliat ressent de primer la seva estrangeria com una estranyesa, prova de passar desapercebut, el seu propòsit natural és de fondre's dins la societat. [...] L'escultor Arístides Maillol veient passar davant del seu mas, baixant del coll de Banyuls³, la corrua dels fugitius del gener del trenta-nou, pensa en la fugida d'Egipte i ho confessa a Enric Frère, el gendre de Josep Sebastià Pons, amb unes imatges que surten de dret de la Bíblia i de Virgili [...]. Tothom no és Maillol i més de la meitat dels francesos hi assistiran amb despecte⁴, molts amb por, alguns amb el mateix odi que compartien amb els seus amics franquistes. Seria un error pensar que les esquerres quedaren afàsiques. Hi hagué una mobilització instintiva però sense preparació, obligada a ajustar-se a una multitud que traspassava de lluny les possibilitats imaginatives. Sé que pel meu poble [Sallagosa] es van sortir⁵ fogaines, peroles, van instal·lar-se a la plaça del poble i la gent va portar queviures⁶. No en sóc testimoni visual, estava a Béziers aquell hivern, però m'ha estat explicat. No és, tampoc, que provi d'exonerar els dirigents, les institucions i, en gros, l'estructura estatal. La gent d'esquerra⁷ en tenim vergonya.

(Cerdà, 2009: 111-112)

Del relat de Cerdà s'hi extrau que l'exiliat tracta primer de tot de superar l'«estranyesa» territorial i identitària que sent perquè és aquesta excentricitat — geogràfica, econòmica, cultural— allò que el pot convertir en estranger i, en definitiva, el que el pot alienar en la nova societat. Per això mateix, el seu objectiu és «passar desapercebut», ser dins la massa social un element que accentue els trets comuns amb

³ El coll de Banyuls se situa a la serra de l'Albera (extrem sud-oriental pirinenc) tot marcant la divisió administrativa francoespanyola entre el Rosselló i l'Empordà, entre els termes de Banyuls de la Marenda i Rabós. Aquest fou un dels passos més transitats en l'èxode republicà.

⁴ *Despit, desdeny o menyspreu* normativament, el mot prové segurament del llatí *despectus*.

⁵ El verb *sortir*, en el sentit de *traure* alguna cosa, és usat a la Catalunya del Nord de manera coincident amb el significat en francès del verb *sortir*.

⁶ Segons relata Eliane Sardà, natural de Sallagosa, els seus avis van acollir exiliats republicans espanyols a Sallagosa (conversa mantinguda a Sureda, Rosselló, el 21/06/17).

⁷ «Només entraré en contacte amb el Partit Comunista Francès a mitjans d'agost del 1944, pocs dies abans no marxessin els alemanys. [...] Faré la meua adhesió a finals d'agost, al mateix temps que totes les famílies que ens vàrem trobar ajuntades en el combat de resistència. Érem famílies que, fins al trenta-nou, ens declaràvem socialistes» (Cerdà, 2009: 128). Per més detalls sobre la militància comunista d'Antoni Cayrol, vegeu Balent, 2011.

els altres tot deixant al marge les diferències personals. La realitat de la Retirada en què ens situem, tanmateix, mostra que la població francesa —igual que en el conte de *Les tres Maries*— observà majoritàriament l'arribada massiva d'exiliats espanyols amb menyspreu i temença. Per tant, malgrat la «mobilització» i l'obertura d'una part considerable de la societat cap als refugiats —per la qual advoca Cerdà—, l'estranyesa observacional —a diferència del que proposa Perec— funcionà en aquest cas més bé com un mecanisme excloent que com una força aglutinadora d'allò exòtic amb allò endòtic, on tot element puga esdevenir cèntric i excèntric alhora. En conclusió, si «l'exiliat ressent la seva estrangeria com una estranyesa» no és només perquè ell mateix se sap forà, sinó també perquè la societat a la qual arriba es resisteix a descentrar-se, és a dir, a acollir en el seu si una diferència que no és sinó la identitat del propi nouvingut.

Més enllà de les posicions preses i les accions engegades per la població francesa i per les seues institucions, les conseqüències de la Guerra d'Espanya foren nefastes per a totes les bandes⁸. Reprenent l'anterior fragment de Cerdà, amb l'èxode pels Pirineus d'«una multitud [estimada en mig milió de persones] que traspassava de lluny les possibilitats imaginatives» per fer efectiva la seua acollida, França es veié abocada a gestionar una tragèdia humanitària que es traduí en el desplegament de centres d'acollida —destinats a dones, criatures i gent gran— i de camps de concentració —destinats «als soldats i als homes considerats militarment vàlids» (Finestres, 2009). Entre aquests camps, la Cerdanya francesa s'estima que «acollí l'arribada d'uns 40.000 refugiats, una quarta part dels quals eren civils» (Finestres, 2009). En qualsevol d'aquests llocs improvisats d'internament, les dures condicions a què hagué de fer front la població confinada aquell hivern foren insuportables i, en conseqüència, les malalties mortíferes no tardaren a fer efecte entre els refugiats. No debades, Cerdà afirma sentir «vergonya» per la cruesa de tal situació.

Cal recordar que pocs mesos després de l'inici de la Retirada, també s'iniciava al setembre de 1939 la Segona Guerra Mundial i, amb aquesta, l'enrolament militar de la població francesa. Cerdà relata com condicionà en la seua família aquesta cruïlla de

⁸ «Alguns militars i diplomàtics francesos havien advertit al seu govern d'una arribada en massa d'espanyols. No els en feren massa cas, i les conseqüències van ser funestes» (Finestres, 2009).

conflictes que se sobreposava a l'Alta Cerdanya, tot creant grans moviments poblacionals:

El nostre registre de pastres va quedar dominat per les fluctuacions de la guerra on el món venia d'entrar. [...] El primer refugiat del bàndol republicà que vam tenir, tot primer a passar la ratlla, era un andalús que, de temps, menava una cabrada als barris mateix de Puigcerdà. [...] Entràvem aleshores en la nostra pròpia guerra i, de cop, els homes mancaven⁹. [...] Al cap de pocs anys l'home va agafar les febres de malta en un poble de la plana i en va morir.

(Cerdà, 2009: 107-108)

Mentre uns homes marxaven des de França per combatre a la guerra mundial, uns altres hi havien arribat fugint d'Espanya, dels quals una part també acabaran combatent en la guerra contra els alemanys. En aquest context, Cerdà recorda aquest pastor familiar refugiat a l'Alta Cerdanya i l'homenatge davant l'agitació, l'angoixa i la incertesa per què travessaren aquests milers d'exiliats:

El pastor andalús
canta malaguenyes;
no canta l'oblit
ni canta la pena,
que canta el record
del que fou sa terra.

[...]
sota els olivers,
el Guadalquivir,
una vena oberta
florint de les sangs
de germans i pares.

[...]
Tenia fusell,
ara té bastó;
era guerriller
i s'ha fet pastor;
tenia una casa,
i ara no té res;
canta la seu vida
i la seva fe.

En aquell cimall
de l'alta Cerdanya,
el món giravolta

⁹ «Nosaltres entràvem, aquells mesos del trenta-nou quaranta, en el tracte de l'exiliat dins la vida de cada dia i també per les necessitats de la terra, ja que faltàvem d'homes» (Cerdà, 2009: 112).

[...]
va passant la vida,
va passant la gent
[...]
però sa fe d'home
no passarà gens.

[...]
L'home renadiu
[...]
forjant la cadena
d'una virtut nova,
de nova esperança
que l'arrela en terra.
D'arrels en arrels
va sa fe pregona;
i, els arbres poant
eixa saba ardent,
la diuen al vent
fins a l'esma perdre...

... El pastor andalús,
que a Puigmal aclina,
ou eixa remor
com una marea,
com totes les mars
assaltant la penya.
D'aquell cim de món
tota cosa és clara;
part d'ací, l'hivern;
enllà, primavera;
al mig, l'equinocci
que parteix la terra.
Va jugant l'estel,
saltant a la corda,
i en el tomb que fa
forces s'alliberen.

(Cerdà, 2013: 61-64)

El poema *El pastor andalús* mostra la geopolítica de l'Espanya de la postguerra i de França a les albors de la guerra mundial, dos estats pels quals transcorregué la població espanyola refugiada, des d'Andalusia fins a l'Alta Cerdanya en el cas concret que cartografia literàriament Cerdà. La veu poètica canta a l'esperança per l'avenir d'un guerriller-pastor migrant que, a causa de la misèria del moment («ara no té res»), s'abraça a «la seva fe» per poder prosseguir la vida. En el seu curs tortuós, tant a nivell geogràfic com existencial, la presència dels elements que mostren una continuïtat

s'imposen a aquells que creen una ruptura de la vida del pastor. Ho apreciem, en primer lloc, quan el jo poètic es refereix a l'origen del pastor andalús, car ell «no canta l'oblit» sinó «el record / del que fou sa terra», allà on jauen morts «germans i pares». Aquest tràgic record ben present («florint de les sangs») se simbolitza amb el riu «Guadalquivir, / una vena oberta¹⁰» que es resisteix a amagar les vexacions sofertes per la seua família durant el combat contra el general Franco. A l'igual doncs que el decurs del riu, la memòria familiar i territorial acompanya el pastor en el seu desplaçament com a exiliat, cosa que fa transitar el personatge «d'arrels en arrels». En efecte, la seua voluntat és d'emparar-se d'una altra terra, i és precisament a través de les arrels que transcorre «sa fe pregonia» com una «saba ardent», subterrània —per clandestina— però vigorosa, que els arbres puen a fi de fer-la aflorar. S'estableix així una continuïtat interterritorial que pren connotacions rizomàtiques: l'extensió àmplia, a través de l'espai literari, d'unes arrels horitzontals van «forjant la cadena» que sosté l'existència d'un «home renadiu», erigit en «una virtut nova» a la Cerdanya. Proveït d'aquesta força terrenal que s'estén des dels seus orígens fins a la seua nova terra, el pastor eleva enèrgicament la seua esperança «al vent» i a la «mareia», elements mòbils plens de coratge (els arbres diuen la saba «al vent / fins a l'esma perdre»; «les mars / assaltant la penya»), els quals metaforitzen el redreçament i el combat de la voluntat humana per assolir un millor avenir. Per fi, la «nova esperança» del pastor s'eleva fins al «Puigmal», «cim de món» transfronterer entre el Ripollès i l'Alta Cerdanya que s'alça «al mig», com un «equinocci / que parteix la terra» entre l'«hivern» i la «primavera». Enlairant-se encara més en aquest punt, l'obertura esperançada del pastor el condueix a observar el cel, on l'agrest pic pirinenc només resulta un *limes* juganer per als estels («va jugant l'estel, / saltant a la corda»). En conclusió, tot i que Cerdà mostra un recorregut que traça els passos obligats i durs d'un refugiat cap a l'exili, el poeta reforça la idea d'una continuïtat, generada pel seu moviment a través del territori i de l'espai, en tant que “força alliberadora” o en expansió. Aquest alliberament es produirà sempre i quan la «fe»

¹⁰ La imatge de la «vena oberta» ens remet al títol del cèlebre assaig d'Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina* (1971), on l'escriptor recull episodis del saqueig del continent sud-americà a mans de les potències colonialistes i imperialistes des del segle XV fins al segle XX. Vint anys abans, doncs, de la publicació d'aquesta obra, Cerdà, al seu primer poemari *La guatlila i la garba* (1951), usa aquesta mateixa imatge de la «vena oberta» d'una manera semblant a Galeano, en tant que testimoni latent d'un assetjament planificat contra una població i contra els seus recursos.

romanga en l'individu: «va passant la vida, / va passant la gent / però sa fe d'home / no passarà gens».

A pesar dels esforços ingents dels refugiats per sobreviure, l'evolució de les posicions de les forces de l'Eix en el context de la II Guerra Mundial complicarà el panorama geopolític fins esdevenir més i més asfixiant, ara també dels Pirineus cap al nord. A l'Alta Cerdanya, la ja fràgil situació dels refugiats —amb l'establiment dels camps de concentració en un primer moment—, s'agreujà uns mesos després amb l'avanç de les tropes alemanyes per tot França, fins arribar a la mateixa Catalunya del Nord, el 12 de novembre de 1942¹¹ (Clara, 2016: 110):

L'armada alemanya havia ocupat el sud de França, els teníem a casa. De primer, foren duaners, homes ja vells, però a Bourg-Madame, Font-Romeu i Montlluís, policia i gestapo. La situació dels refugiats ens pareixia delicada, amb poc assentament, no fossin les necessitats de la falta de mà d'obra que els salvava d'una malfiança que el govern i una bona part de la població els portava.

(Cerdà, 2009: 108-109)

La mateixa delicadesa per la situació voladissa dels refugiats es palesa intensament en la peça teatral *El dia neix per a tothom*. Situada a l'agost de 1943, la vida pastoral a l'Alta Cerdanya s'escola amb l'eco eixordant de l'ocupació alemanya. Els quefers diaris afligeixen Baldiri, vell pagès cerdà, per l'absència del seu fill, fet presoner pels alemanys. Les seues ombres i esperances s'entrecreuen amb les de Peret, refugiat republicà espanyol, el qual arriba a la Cerdanya francesa tractant de deixar enrere una vida plena de vexacions i penúries, entre les quals es compta la mort de la seua dona, sindicalista compromesa contra el cop militar de Franco. Però la memòria de lluita i exili s'entesta a perseguir-lo a l'altre costat de la ratlla, quan la seua filla Raquel i el seu fill Frederic se senten cridats a cooperar clandestinament amb el maquis organitzat contra l'ocupant nazi. Peret, llavors, esclata de ràbia i desesperació davant de la seua filla,

¹¹ Abans de l'ocupació alemanya de tot el territori francès, se signà un armistici entre França i Alemanya el 22 de juny de 1940, pel qual el territori francès quedava dividit entre una zona ocupada pels alemanys (meitat nord més la vessant atlàntica) i una altra zona no ocupada, sota el control del mariscal Pétain, amb capital a la ciutat de Vichy. Tanmateix, l'anomenada França de Vichy es convertí en una dictadura després que el mateix Pétain dissolgués el parlament de la Tercera República Francesa el 10 de juliol de 1940. Vichy, tot i que oficialment es declarà neutral en la guerra, establí de facto un règim col·laboracionista, no només amb Hitler sinó també amb el general Franco.

després de la repressió soferta al llarg d'uns anys miseriosos de guerra, trànsit i confinament:

PERET (*després d'un silenci*). Hi ha homes a la muntanya.

[...]

RAQUEL. Pare! Vénen aquí?

PERET. No. Passen.

RAQUEL. No en conec cap?

PERET. No són d'aquí. Hi ha alguns exiliats i altres francesos.

RAQUEL. Si no viuen aquí, què hi fan?

PERET. No ho sé jo el que em demanes. Passen, van de França cap a Catalunya i d'Espanya cap a França.

RAQUEL. Tenen l'enllaç aquí. Oh, pare, és magnífic!

PERET. És magnífic? Tens els alemanys que t'esperen a quatre-centes passes.

[...]

RAQUEL. Però jo els vull ajudar.

[...]

PERET. És dir, que sempre serà la família meua que em castigarà?

[...]

Peret. [...] Sóc empleat d'un municipi francès. No sóc lliure de mi.

RAQUEL. [...] No t'adones del que has fet retirant-te.

PERET. No vull saber res més, jo, de les cabòries de la gent, i ells em persegueixen.

RAQUEL. És la vida, que et persegueix. Encara que no vulguis jugar el joc.

PERET. Són assumptes de francesos.

RAQUEL. Tu mateix dius que hi ha refugiats.

PERET. No importa. Els francesos que s'apanyin. Em varen fotre un any i mig en un camp de concentració. Tinc d'agrair-los-hi?

RAQUEL. Qui vol negar la llum tanca els ulls, i així no reconeix la nit del dia.

(Cerdà, 1980: 179-180)

La figura d'*El pastor andalús* i el personatge de Peret són tots dos refugiats espanyols que marxen a França deixant enrere una experiència familiar i social ben traumàtica. Malgrat aquest origen coincident, l'evolució del pastor i Peret contrasta perquè aquest darrer crea una ruptura identitària que en el primer cas no s'observava. Així, mentre el pastor andalús alça la seua memòria de lluita com a matèria prima per bastir la seua nova vida, Peret, per contra, sent la necessitat de trencar amb el seu passat d'home milicià represaliat per tal de poder convertir-se en un home nou i lliure, desvinculat d'una experiència de lluita republicana que considera una xacra per al seu progrés i el dels seus fills. Travessar la frontera per instal·lar-se a França, malgrat el seu primer internament en un camp de concentració, simbolitza el pas definitiu que li hauria de permetre acomplir aquest propòsit de transformació identitària. Peret representa, doncs, la figura del *transterrat* (Julià, 2016e: 39), és a dir, aquell que

arracona el seu passat per construir-se una nova identitat —vicària de l'anterior i, per tant, ajustada a la centralitat cultural del nou territori—, ja que el personatge atribueix a la seua memòria una càrrega que el pot estigmatitzar com a diferent dins la societat francesa —com de fet ocorregué als refugiats, tal com comentava més amunt Cerdà. A pesar de la seua determinació a neutralitzar el seu passat turbulent, el propòsit de Peret comença a trontollar, com dèiem, amb la voluntat dels seus fills de comprometre's amb el maquis. Així, amb la seua actitud, els fills reprendrien el fil de la memòria familiar que Peret, en canvi, pretén tallar afavorint la seua assimilació¹² en la nova societat:

PERET. Sembla una bromassa que va baixant sobre nosaltres per tots els cantons. Me n'he vingut aquí, la vall més entaforada que conegués a França, pensant que hi estaria tranquil, i el perill em segueix com un gos aganit segueix els rastres de la carn. (*Exaltant-se:*) Jo en tinc prou d'aqueixa vida, pel que m'ha donat. He estat un desgraciat en aquest món. Havia reeixit el meu examen. Tenia un ofici, i no me'l van donar dient que feia política, i jo no n'he fet mai, de política, ni en vull fer, ni en faré mai. Massa en féu la teva mare, per la nostra dissort i la seva. (*Segueix:*) No hi ha cap racó del món que hi pugui viure tranquil i sense témer sempre i a tot arreu per la seva vida i la seva salut.

(Cerdà, 1980: 176)

L'angoixa existencial que sent Peret es transposa a nivell espacial en forma de constrenyiment de l'individu sobre el territori. Peret vol diluir-se en tot ordre social que trobarà al seu pas, tant a Espanya com a França, però en el seu recorregut no aconseguirà sinó trobar obstacles constantment que el perseguiran, desorientaran i atraparan «per tots els cantons»: primer, serà acusat d'infidel al règim franquista («dient que feia política»); seguidament, serà confinat a un camp de concentració francès com a refugiat de guerra del bàndol republicà; i finalment, acabarà jutjat moralment per uns fills que li critiquen l'abandó de tot posicionament social o polític davant de les maniobres a l'Alta Cerdanya dels dos bàndols enfrontats —car no vol «jugar el joc» que considera «assumptes de francesos»; «que s'apanyin». De resultes d'aquests entrebancs, Peret sent que «el perill» que el «segueix» l'amenaça sense fi —com el panòptic foucaultí del poder, «sembla una bromassa que va baixant sobre nosaltres»—, abocant-lo a un pànic que el paralitza fins trobar-se alienat a tot arreu, fora de lloc al món —«no hi ha cap racó del món que hi pugui viure tranquil i sense

¹² Es tracta, en efecte, d'un procés d'*assimilació* que Peret acceptaria, i no d'una *integració* o *inclusió*, ja que el personatge renuncia a fer valdre l'herència identitària del seu origen. D'aquí la ruptura o l'esquinçament espacial que analitzem.

témer». En aquest sentit, el seu trànsit d'un territori a un altre situa el personatge en una marginalitat existencial que l'esquinça —«he estat un desgraciat en aquest món»—, ja que, fugint d'una identitat anterior, no aconsegueix construir-ne cap altra de nova. Atrapat en l'estretor de la seua translació espacial, Peret se sent errant davant d'uns estats vigilants i repressors, i d'uns moviments socials dels quals voldria desempallegar-se per romandre tranquil fent el seu nou ofici de vaquer¹³.

En efecte, Peret justifica que són «les cabòries de la gent» que l'encalcen; Raquel, al seu torn, li respon que és «la vida, que et persegueix» per no voler o gosar afrontar un passat conflictiu a Espanya que, precisament, l'ocupació alemanya de França posava aleshores de nou sobre la taula¹⁴. Així, entre les accions pertorbadores «de la gent» —de les quals Peret vol desentendre's— i l'acció (o inacció) d'un mateix, Cerdà construeix una obra on l'espai identitari on se situen els seus personatges acaba reduint-se a un dilema moral, crucial, que sacseja els personatges davant la gravetat del moment: fitats de ben a prop pels alemanys, tots tres (Peret, Raquel i Frederic) s'adonen que ja no tenen escapatòria perquè senten que són incapaços de protegir-se; els ha arribat l'hora de triar una decisió que marcarà, sempre més, el desenllaç d'unes vides i d'unes generacions. Sartre emmarca teòricament aquest *teatre de situació* que proposa Cerdà:

¹³ Un ofici de pastor, tanmateix, «que el protegia, essent que la producció del bestiar quedava privilegiada pel govern» (Cerdà, 2009: 109). Peret cerca, doncs, la protecció social i laboral que el govern procura a l'ofici, però també cerca protecció en la quietud i l'aïllament socials propis d'una Cerdanya rural i muntanyenca, a fi d'evitar-se nous problemes: «explica Freud que "l'aïllament voluntari, l'aïllament dels altres, és el mètode de protecció més immediat contra el patiment susceptible d'originar-se en les relacions humanes. És clar que la felicitat abastable per tal camí no pot ser sinó la quietud. Contra el terrible món exterior cadascú pot defensar-se, solament, mitjançant una forma qualsevol de l'allunyament si es pretén solucionar aquest problema únicament per un mateix"» (Julià, 2016e: 51). En efecte, Peret sintetitza aquest mateix comportament quan afirma: «Massa l'he corregut [el món], i els relleus m'han acovardit... Per això he triat de fer de vaquer en aquesta muntanya. Som bé amb tothom, i no parlo amb ningú» (Cerdà, 1980: 163-164).

Ara bé, cal matisar, com suggereix el filòsof Emil Cioran, que les decisions que pren Peret com a símbol de l'exiliat mostren el contrari d'allò que realment voldria tenir però que, frustrat (adés, el personatge ja reconeixia sentir-se «acovardit» per les dificultats), ha deixat córrer: «és una equivocació fer-se de l'exiliat la imatge del que abdica, es retira i s'oculta, resignant-se a les seves misèries, a la seva condició de rebuig. En observar-lo, es descobreix en ell un ambiciós, un decebut agressiu, un amargat que, a més, és un conqueridor. Com més desposseïts estem, més s'exacerben els nostres apetits i les nostres il·lusions» (*apud* Julià, 2016e: 49). Així, Peret es plany enrabiat d'haver-se trobat les portes tancades per tal de progressar socialment al seu lloc d'origen («Havia reeixit el meu examen. Tenia un ofici, i no me'l van donar»).

¹⁴ Dins un mateix context, europeu i mundial, d'ascens polític de les idees totalitaristes i supremacistes.

*Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présente des alternatives dont la mort est un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer.*¹⁵

(Sartre, 1947)

Davant la incertesa col·lectiva provocada per un possible conflicte entre les patrulles alemanyes i la població resistent, Peret accepta a la fi d'entrar en la liminaritat de replantejar-se la seua passivitat social, és a dir, dubtar entre allò que voldria fer i allò que pot fer, atesa la urgència d'una situació límit. El caràcter tràgic de la peça de Cerdà, com suggereix Sartre, s'observa en la condemna humana d'haver de triar la llibertat o la mort: mentre Raquel i Frederic creuen que cal actuar decididament a favor del maquis per aconseguir la llibertat (no exempta de riscos i de por que sentiran amb gran intensitat), Peret tem tant les conseqüències de donar-hi suport que la seua voluntat de diluir-se identitàriament en la nova societat (controlada llavors per les forces ocupants) el converteix en un element estàtic o neutral que l'aproxima a la mort. Seguint el plantejament sartrià, Peret accepta a la fi que la seua llibertat interior o individual no és realitzable sense la cooperació col·lectiva; per això, Cerdà —a través d'aquest castigat personatge— sembla plantejar al públic la següent reflexió: «"l'home no és lliure realment sinó en la mesura en què fa advenir la llibertat al món"¹⁶. Així, doncs, la llibertat que reclama Sartre del seu públic francès sota l'ocupació alemanya¹⁷ no és un sentir-se lliure sinó un actuar lliurement. La pregunta de Sartre és "què puc fer?", en comptes del "què he de fer?" kantianà» (Pérez i Brufau, 2006: 223). Per fi, malgrat el gran perill que corren tots, la col·laboració amb la resistència acabarà imposant-se com una decisió que sembla reconciliar Peret amb els seus fills, els seus veïns i, per extensió, amb

¹⁵ El professor i director escènic Jacques Cauquil, de la companyia teatral del Rosselló *Le Théâtre de l'Agora*, ens explica que mostrà aquest article a Jordi Pere Cerdà, del qual n'hem referenciat un fragment. Quan Cerdà el llegí, va voler que Cauquil el llegís abans de les representacions teatrals que la companyia havia preparat l'any 2010 d'aquesta peça (adaptada al francès, *Le soleil se lève pour tout le monde*), ja que considerà que l'article de Sartre contextualitzava oportunament la seua obra (conversa mantinguda amb Cauquil el 18/10/16 a la població rossellonesa de Nils, pertanyent al municipi de Pontellà).

¹⁶ L'autor cita el filòsof Francis Jeanson.

¹⁷ Algunes de les obres de teatre de Sartre foren escrites, en efecte, durant el període de l'ocupació alemanya del territori francès.

la memòria d'una gent que actuà amb dolor (adés a Espanya, ara a França i arreu) cercant el seu alliberament personal i també col·lectiu.

2.3.2. *Cerdà resistent i passador*

Cerdà declara trobar en aquesta peça —*El dia neix per a tothom*— un interès similar a l'anàlisi suara exposada. Tal com ell mateix recull, Cerdà hi subratlla la delicada qüestió de la interacció humana entre diferents, dins un clima de confrontació que configura un mapa de cruïlles humanes sobre el territori cerdà: «*El dia naix* dibuixava» la «perspectiva [...] de tractar de la immigració, de la convivència de gent marcada per passats col·lectius diferents, d'una oposició de formes de viure, de ments, de pensaments que tendeixen a fondre's, almenys a cohabitar, potser a neutralitzar-se» (Cerdà, 1988a: 132). Les impressions de Cerdà prenen una especial transcendència si s'emmarquen dins la seua activa tasca com a col·laborador en la resistència francesa, a l'Alta Cerdanya, contra els ocupants alemanys: «al nostre grup» de resistents, explica Cerdà, «teníem ordre i consciència que el nostre paper era de fer-nos movedissos i de salvar les comunicacions entre Barcelona i França» (1988a: 76). Al poema *Caça*, observem la dificultat per crear un espai de convivència sota un estat d'imposició armada que distanciava més encara les posicions polítiques d'una societat ja ben polaritzada arran de la crisi soferta amb la Retirada:

L'horitzó dels camins
acaba en aquests cims
d'una alba consentida.
Pelegrins de la terra
al rastre de Jerusalems
incògnites
—estius del Nord,
hiverns del Sud—,
civada borda de la pau
que polsa els cors
per planes esperades—,
els Pirineus
tiren al vostre pas
la trampa de silenci,
d'un joc de boscos
i d'estanys.
Posada d'una nit
a la cita
d'una mort imprevista.

Perquè ens empara,
 insatisfets que estem
 del temps que passa,
 el desig
 d'aturar aquest viatge
 on no tenim mai part.
 Ens pren un afany numismàtic
 d'ales i caps,
 esborrant per mai més
 la xifra del vostre etern estiu.
 Esperem a la llisera
 vostre traucar triangular,
 precedits per l'olor
 de fred i de salobre
 i el fregadís de l'ala,
 en un ritme comú.
 Sou la galera de mil remes
 foradant el cel
 amb la llum de la fugida.

(Cerdà, 2013: 120-121)

Amb títol ben significatiu, el poema *Caça* retrata l'escenari de calma tensa en què operava la missió clandestina en què participà el jove Antoni Cayrol. Malgrat la lògica i evident oposició entre adversaris que s'observa en l'escena poètica, l'autor no adreça cap mena d'odi ni agressió a l'enemic; més aviat, el poema expressa les temences i les esperances del propi grup resistent dins el joc estratègic de posicions que desplega sobre el territori amb la màxima vigilància i cautela. En la següent citació, Cerdà explica en termes generals la seua activitat i la seua actitud al si d'aquest grup operatiu: «Fins i tot quan teníem a casa l'armada dels ocupants, no he tingut pels homes un odi cec. [...] Vaig tenir la sort, des de l'estiu del quaranta-dos fins al dia de l'alliberament, d'actuar fent passar gent i correu a través de la frontera, sense haver hagut de disparar sobre un home, fos ell un enemic. No sé si hauria pogut¹⁸» (Cerdà, 2009: 113). L'humanisme de Cerdà —com també la manca de suficients armes al seu grup— els mena, doncs, a evitar tant com poden una confrontació oberta amb els alemanys i, en conseqüència, obliga el grup a facilitar el pas dels refugiats¹⁹ per camins tan agrests que fins i tot desapareixien del territori («l'horitzó dels camins / acaba en

¹⁸ El comentari autobiogràfic de Cerdà ens remet de nou a la peça *El dia neix per a tothom*, en la qual el jove Frederic (fill de Peret) té la possibilitat de matar dos alemanys, però ni gosa fer-ho, ni pot: «FREDERIC. [...] És una cosa estranya de tenir a davant de tu dues vides [i saber] que n'ets amo. / RAQUEL: La vida de dos enemics. / FREDERIC. Llavors només he pensat que eren dos homes» (Cerdà, 1980: 184).

¹⁹ Uns nous refugiats que, vinguts del nord, fugien ara dels nazis.

aquests cims»). Calia, així, encaminar el pas cap a la muntanya, evitant unes planes ben controlades pels ocupants²⁰. El següent fragment cartografia el primer estadi d'un dels trajectes, ben imaginatiu per recargolat, que recorrien els refugiats amb l'ajut dels anomenats passadors —o guies de frontera— abans de creuar el pas fronterer:

El projecte que vàrem muntar, vist amb ulls d'avui, és de bojos. [...] Tot havia de passar-se durant la nit. Però el que exigíem dels nostres protagonistes era allò que des de temps immemorials els homes n'han dit anar a la gràcia de Déu. Sabíem, però, que el pas es feia per unes valls interiors que escapaven a la vigilància específica que forrollava²¹ la nostra vall principal. Els homes, van ser únicament homes, agafaven un autobús que, de Perpinyà, els portava a Quillan²², a l'Aude, baixava quinze quilòmetres abans del final del trajecte i, a Axat²³, tornaven a prendre un autobús que repujava la vall de l'Aude fins a Querigut²⁴. Els quedava per fer a peu catorze quilòmetres per un bosc fins a trobar-se a Puigbalador, el primer poble de Capcir. [...] Com es pot veure, els fèiem passar per una successió de valls, trossets de valls, de relacions curtes, tancades, que no lligaven amb un sentiment de gran línia drecera, [...] un viatge tan descosit en talls, tallades i tan ple de ruptures. [...] Ens instal·làvem a contracorrent d'allò que qualsevol funcionari de repressió pogués imaginar, no lligava amb la imatge d'una línia de fugida normal.

(Cerdà, 2009: 121-122)

La «línia de fugida» que seguia estratègicament l'expedició, lluny de ser una prolongació «normal» sobre un espai lliure, esdevé un esforç permanent per cosir amb el propi caminar un reguitzell de camins i passos curts, tancats i tallats, estriats per la mateixa orografia. En plena alta muntanya, el trànsit continu dels passadors amb els successius refugiats es converteix en un complicat exercici nòmada, verge o inexplorat per als exiliats, a través d'«un joc de boscos / i d'estanys», «al rastre de Jerusalems / incògnites». L'avenir dels exiliats, comparats a «pelegrins de la terra» «a la gràcia de Déu», avança pel territori de nit i amb total incertesa, guiats per uns passadors que, també ells, s'enfronten amb cada nou trajecte a «la cita / d'una mort imprevista». El «desig» de l'exiliat, per tant, no pot ser altre que, «per planes esperades», «aturar aquest viatge / on no tenim mai part». Cerdà hi exposa la insatisfacció de l'exiliat davant una desposseïció que és inherent a la seua condició, car el seu confús trànsit ocupa «l'espai de la no-pertinença» (Julià, 2016e: 37), aliè a tot espai identitari. Podem

²⁰ «La part de frontera que va de Conflent fins a mar estava vigilada més estretament i s'entén, ja que la Cerdanya quedava protegida per cinquanta quilòmetres de muntanyes que li feien una cinta d'obstacles» (Cerdà, 2009: 133).

²¹ Variant de *forrellava* (*forrellar*: guarnir de forrellat).

²² Quillan, en francès, o Quilhan, en occità.

²³ Axat, en francès, o Atsat, en occità.

²⁴ Queragut, en català, o Quérigut, en francès.

afirmar, en conseqüència, que el cronotop de l'exiliat no és altre que el de l'anguniosa incertesa davant «el temps que passa» i davant d'un espai desafiant del qual es tem, precisament, la seua pròpia indefinició. En efecte, al poema que ressenyem, la muntanya no augura cap protecció a la fràgil condició de l'exiliat: «els Pirineus / tiren al vostre pas / la trampa de silenci», és a dir, imposen a l'exiliat un territori inculte que els condueix a un abisme. Igualment ocorre als passadors perquè, malgrat el disseny calculat de la complexa ruta de fugida, Cerdà reconeixia que el projecte «és de bojós», i encara afegeix: «*j'ai toujours eu peur de la haute montagne*». [...] «*Quand je faisais passer des gens de France en Espagne, c'était surtout de la montagne que j'avais peur*» (apud Vinas, 2000: 16). L'alta muntanya situa l'exiliat i el passador, de nou, en la tragèdia d'atendre's a l'aventura de temptar una «mort imprevista» tot assajant un camí imprevisible que els permeta sobreviure, malgrat les dures condicions. Desposseït de tot, l'exiliat no té més remei que seguir un nomadisme que l'obliga a separar-se de tot allò que ha conegut i, com un element inert, a deixar-se guiar per la voluntat cooperativa dels passadors.

Com apuntem, per més que la muntanya represente l'element temut que no es pot dominar, esdevé alhora l'oportunitat per burlar els controls (també temuts) dels funcionaris de repressió. Als darrers versos del poema *Caça*, s'observa com Cerdà s'adreça als ocupants en plena acció, els uns passant a prop de les posicions dels resistents, mentre aquests «esperem a la llisera / vostre traucar triangular», això és, «la fugida» de les forces d'ocupació. L'estratègia, doncs, a diferència dels moviments sorollosos i violents que els cossos de repressió realitzaven («sou la galera de mil rems / foradant el cel»), era de passar desapercebuts com a elements de la pròpia natura: «Hi ha vegades que l'hem tingut a prop [el perill] i hem passat entremig. Portàvem una acció fonedissa, com fan els enzes de la nit, que ressentim però no veiem mai» (Cerdà, 2009: 124). Així, si la necessitat els portava a transitar una natura rude, l'aposta dels passadors raïa en actuar com a natura mateixa; calia allunyar-se de la civilització (car «la carretera era el lloc que adoraven les patrulles»; 2009: 169) a fi de traçar «un camí que era fet de temps, d'un temps callat i atent» (151), aprofitant els silencis de la nit per encertar el ritme que calia imprimir al sigil·lós avanç pel territori, dins «la nostra callada guerra» (163):

Presos per la feina, no érem conscients que els dos anys, [...] passats dins d'una acció que els regulava, acció real i de cada moment, que atravesava²⁵ un centenar de quilòmetres d'un terreny dificultós, extremadament vigilat, quadriculat per l'enemic en un triple sistema defensiu en la part fronterera francesa, i altre tant després de la ratlla fins a Ripoll, ja representaven per ells mateixos un acarament, un cara a cara, de cada instant, de cada metre de camí. El cara a cara hi era, viscut, però amagat, fos.

(Cerdà, 2009: 200)

Observem que el combat que glossa Cerdà es fonamenta en l'anàlisi de les posicions de l'«enemic» dins la geografia transfronterera en què operaven. Amb l'ocupació alemanya fins a la ratlla francoespanyola i el suport del règim franquista, l'estria de la frontera s'havia eixamplat i multiplicat amb nombrosos controls exhaustius que conformaven tot un espai «quadriculat» travant les passes vigilades dels resistents. Per aquest motiu, Cerdà apel·la a la necessitat de prendre una consciència precisa de l'espai i el temps en què situen la seua acció, «la passa rere la passa» (151) «de cada moment²⁶». Símbol d'aquesta afinada delicadesa a l'hora de planificar els moviments pel territori muntanyenc, trobem la imatge de «l'escala de seda que Mas²⁷ havia teixit entre Campdevàrol [al Ripollès] i Puigbalador [al Capcir]», estesa «vint quilòmetres més fins a Querigut [al Donesà, Arieja]» (180). Així, l'àmplia malla repressora, desplegada pels ocupants alemanys i els col·laboradors francesos i espanyols, s'entrecreuarà amb la subtil xarxa rizomàtica teixida pels passadors, tractant de sobreposar-se l'una a l'altra:

²⁵ *Travessava*, normativament.

²⁶ «El nostre combat precis havia durat dos anys, dos anys on cada segon comptava com a portador de perill» (Cerdà, 2009: 187).

²⁷ «Josep Mas i Tió fou un «comunista català, adherit al PSUC [Partit Socialista Unificat de Catalunya], [...] la línia del qual era ben poc ortodoxa [...]. Veí de la petita ciutat industrial de Ripoll, [...] al final de 1942, deixà Montpeller on s'havia refugiat després de la *Retirada* per a formar un grup clandestí, organitzar passos a Espanya, preparar la fi del franquisme. [...] Antoni Cayrol col·laborà de manera molt estreta amb Josep Mas i el seu grup» (Balent, 2011: 73-74) i, a més, fou una font d'aprenentatge per al jove Cayrol: «Quedo marcat pel valor que demostrà Josep Mas [...] en la nostra comuna lluita contra el nazisme» (Cerdà, 2009: 211). També dona testimoni de Mas i el seu grup «Raymond Botet, cap de la Brigada de la Gendarmeria de Sallagosa», el qual col·laborà amb els passadors i amb els guerrillers espanyols: «"Res no els aturava, ni la neu, ni els carrabiners. Portaven armes perquè el cap del comandant Mas tenia preu a l'altra banda de la frontera, la qual cosa no els impedia d'anar fins a Ripoll o, fins i tot, a Barcelona. Mas era un home molt honest, molt valent, que lluitava pel seu ideal"» (Arasa, 2000: 173). Segons apunta Cerdà, Josep Mas morí «assassinat, [...] d'un tret de revòlver, l'any quaranta-sis» (2009: 148).

Per ampliar la informació sobre la biografia de Josep Mas, vegeu l'article d'Andreu Balent (2005) «Del Ripollès a la Cerdanya, guerres i revolució: Josep Mas i Tió (1897-1946), militant i guerriller» (*Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès* 2003-2004 1-18; també disponible al següent enllaç: <http://www.raco.cat/index.php/AnnalsCER/article/view/211217>).

Va el camí de Formigueres²⁸
sota el camí de Sant Jaume:
les esteles cap a Espanya,
i nosaltres cap a França.

Dos corrents, dues anades;
[...]

El pi que guarda la porta
és amagatall de verge,
i la menta que mai grana
fa camins de perfums tebis.

Caminem, blingant l'esquena,
i els núvols damunt rodolen,
foll seguici de fantasmes
que baixen el curs de l'Aude.

Nosaltres de nit teixim
una trama de llana
dins el negre laberint,
sota el camí de Sant Jaume.

(Cerdà, 2013: 53-54)

El poema *El camí de Formigueres* retrata els successius trajectes d'anada i tornada que el grup de Cayrol realitzava des de la comarca del Capcir fins al Ripollès²⁹, afirmant sobre valls i muntanyes aquesta «escala de seda» que destacàvem adés. L'estètica suau d'aquests versos invita, en efecte, a prosseguir la ruta amb la precaució discreta del clandestí, ben immers en la natura: allà on un «pi» esdevé «amagatall de verge», la «menta» de l'arbre «fa camins de perfums tebis» pels quals transiten uns individus que, a imatge d'uns «núvols» que «rodolen», semblen un «foll seguici de fantasmes» «dins el negre laberint» construït per la vigilància alemanya i espanyola. L'escenari d'irrealitat onírica que crea Cerdà es cospa pel caràcter intangible de les

²⁸ Formiguera, en català, o Formiguères, en francès, és la capital històrica del Capcir. El riu Aude (esmentat al poema) travessa aquesta comarca.

²⁹ Un dels passos per on travessaven la frontera francoespanyola era el coll de Finestrelles (2604 metres). Aquest pas connectava, per la vessant nord, la vall del riu Segre (pels municipis cerdans d'Er, Llo i Eina) amb la vall de Núria per la vessant sud, en direcció a les valls més baixes del Ripollès. Els següents versos del poema *Quan cau el dia* donen testimoni d'aquest pas fronterer: «com un moixeró pensatiu, / per l'ull obert, el vent geliu / guia els romeus de Finestrelles» (Cerdà, 2013: 36). També ho testimonia Albert Ibañez (Òmnium Cultural / Enciclopèdia Catalana, 2007), Eliane Sardà —l'avi de la qual féu la Resistència francesa amb Cayrol— (conversa mantinguda a Sureda, Rosselló, el 21/06/17) i Henri Planes —fill de Josephine Planes amb qui Cayrol féu la Resistència— (conversa mantinguda a Sallagosa, Alta Cerdanya, el 17/06/17).

imatges que hi aporta («verge», «perfums», «núvols», «fantasmes»). De manera semblant als atributs que Cerdà destacava de l'enze —citada més amunt—, totes aquestes imatges poden ser percebudes sense poder ser capturades, defugint així qualsevol obstacle físic que tracte de barrar-los el pas. En conseqüència, mentre els cossos de repressió dissenyaren sobre el territori veritables laberints de control, els passadors s'hi sobreposen teixint una imperceptible «trama de llana» que, en la seua dimensió literària, sembla recobrir el caminar dels exiliats «sota el camí de Sant Jaume³⁰». En síntesi, com observàvem amb la figura del periègeta i del rapsode, el passador —igualment que el mateix escriptor— aconseguirà conduir l'exiliat —com el lector— entorn d'un territori físic sobre el qual va apedaçant trossos de camins aparentment inconnexos. Així doncs, Cerdà-Cayrol, en la seua doble faceta d'autor i resistent en els espais ficcional i físic, crea mapes nous (*mapmaker*) que guiaran el recorregut del grup clandestí; un grup que procedirà amb la cura d'aquell que se sap fràgil, mesurant pam a pam cada desplaçament com l'agrimensor.

El resultat de l'estratègia que comandava les operacions del grup resistent de Cayrol fou ben reeixit: «haviem fet cara, a cada cas que s'havia presentat, sense caure, sense fer caure a ningú per un descuit o una flaqueza: sense pèrdues per part de França³¹. [...] Torno a pic la martellada: en dos anys, ni una falta, ni un error, ni una animalada!»³² (Cerdà, 2009: 187). Aquesta constatació canviava les tornes entre els dos grups oposats: si adés eren els ocupants qui es desplegaven de forma gairebé omnipresent al territori sota control, els resistents que abans s'esmunyien amb penes i d'amagat per les esclotxes ara es transformen simbòlicament en una màquina moderna que avança linealment, anul·lant l'enemic: «I nos, què érem? Les rodes del TGV, o les rodes i tot l'aparellatge del dormir i del menjar que nosaltres en propi portàvem organitzat, tan ben organitzat que ells havien evacuat del seu pensament que nosaltres

³⁰ En efecte, una ruta del camí de Sant Jaume de Galícia travessa la Cerdanya: des de Perpinyà, el camí nord-català remunta la vall del riu Tet, passant per Prada (al Conflent) fins a abastar l'altiplà cerdà. Deixant enrere Llívia i Puigcerdà, la ruta s'encamina cap a la plana de Lleida. Fet i fet, es tracta de l'antiga via romana o també anomenat Camí Ral.

Com ja hem pogut observar, Cerdà aprofita el pas d'aquesta ruta històrica per comparar els exiliats amb *romeus* i *pelegrins*, car tots ells comparteixen la itinerància d'aquell que cerca la seua salvació.

³¹ En canvi, «no podem dir el mateix en territori espanyol on, durant els darrers dies, moriren a trets Boris i Martínez. [...] Boris fou afusellat per l'armada franquista» (Cerdà, 2009: 187).

³² «Vam passar, entre alts i baixos, uns tres-cents cinquanta individus, segons els comptes portats per Josep Mas» (Cerdà, 2009: 124).

existíem i que sense nosaltres ells eren una pedra feta. Em costa de dir: una buina aixafada» (Cerdà, 2009: 186). Així, per més vigilada, precària i insegura que fos l'estructura de pas dels resistents, Cerdà destaca la gran efectivitat dels moviments imperceptibles del seu grup, deixant els ocupants estàtics, impotents davant l'enginy d'uns resistents que, amb l'ajut de l'espai natural, feren de les estries —orogràfiques, frontereres, de les patrulles de vigilància— línies de fugida indeturables.

Cerdà revela que una estructura tan delicada en termes de seguretat, a més d'«uns nervis temperats i una discreció absoluta» (Arasa, 2000: 41), exigia tota la confiança per part de la gent afectada o sabedora de les maniobres dels resistents. El seu grup comptà amb la confiança d'una part del veïnatge («les famílies franceses eren els puntals sobre els quals reposava, la mena de palanca tirada per sobre la frontera del Pirineu»³³; Cerdà, 2009: 138), i igualment important resultava la complicitat muda entre passadors i exiliats: «cadascú de nosaltres era una mena d'esfinx que escrutava l'altre, sense poder endevinar si demà no ens sentenciaria»³⁴ (Cerdà, 2009: 143). El perill a què s'exposaven els passadors era sens dubte majúscul, ja que, en termes generals, «els alemanys [...] van aconseguir penetrar en nombroses ocasions les fileres d'evasió. Les infiltracions anaven dirigides, en primer lloc, a la destrucció de la mateixa filera d'evasió i a la detenció dels membres que la formaven, com també dels fugitius que en aquell moment estaven confiats a la cadena en qüestió» (Arasa, 2000: 46). Sent tots ells uns perfectes desconeguts —d'ací la imatge de l'«esfinx» que

³³ Cal, en efecte, «un nombre elevadíssim de famílies que al llarg de les rutes per les ciutats d'Europa estiguin disposades a amagar, allotjar i alimentar els fugitius; gent que aconsegueixi roba; enllaços; experts en falsificació de documents; policies col·laboradors; agents que portin instruccions... I tot amb la màxima prudència, procurant evitar situacions anòmales que cridin l'atenció, com l'absentisme laboral» (Arasa, 2000: 41).

³⁴ En general, l'origen i la filiació de les persones que travessaren els Pirineus foren molt diversos, la majoria de les quals compartien l'horror pel temut règim nazi i/o el compromís amb la democràcia: «milers de jueus; soldats polonesos; francesos afins a De Gaulle; aviadors britànics; canadencs o nord-americans...» (Arasa, 2000: 18).

Segons Arasa, Josep Mas, que com ja hem comentat serà una de les principals figures amb qui col·laborarà Cayrol, es dedicà a «passar militants d'aquest partit [PSUC] i de les FFL [*Forces Françaises Libres*, sota la protecció del general Charles de Gaulle] des de Perpinyà fins a Barcelona». A pesar d'aquestes filiacions, Cerdà ressalta que «dels homes que passarem, molts faran part, més tard, de l'OAS» (Cerdà, 2009: 143), això és, l'*Organisation Armée Secrète*, organització políticomilitar francesa creada l'any 1961 que defensà per tots els mitjans la submissió política d'Algèria a França. L'OAS és responsable, arran de la guerra d'independència d'Algèria, de nombroses morts a població civil. L'organització és situada ideològicament en l'extrema dreta. Per aprofundir sobre la qüestió, ens remetem a l'assaig històric *Algèria viurà! França i la guerra per a la independència algeriana*, de Ramon Usall (Publicacions de la Universitat de València, 2004).

mentiona Cerdà—, els exiliats havien de confiar-se a un grup de passadors que procurava la «cohesió del servei» (Cerdà, 2009: 194), un propòsit feixuc i necessari que implicava la creació d'una unitat d'acció articulada amb els individus anònims que acompanyaven:

Tenir davant dels ulls, i fent-ne part, la societat dels homes, d'uns homes, dins la seva pell d'homes nus, vull dir sense trampa davant sa pròpia vulnerabilitat, sinó el seu reflex i sa voluntat encaminats sobre una dreuera, tan afinada i dura com se'ls hi pot presentar el fil esmolat d'una navalla. [...] No he mai pensat, en el curs d'aquells anys, a prendre una distància d'observació amb allò que m'arribava, sinó que he fet cos amb l'esdeveniment per a despassar-lo i salvar-me'n. A la meua idea, la salvació era en aqueixa actitud de dretura.

(Cerdà, 2009: 195)

La mirada que adreça Cerdà-Cayrol al refugiat tracta de crear un lligam consubstancial entre els dos éssers. Tot i desconèixer la identitat de l'altre, les dures circumstàncies per les quals passen tots els individus itinerants permeten a l'autor aproximar-se a l'altre i descobrir un home transparent que s'enfronta sense reserves a la ruta «afinada i dura» de la supervivència. Cerdà, llavors, vol fondre's amb aquell anònim que ja ha conegut, obert en la seua «vulnerabilitat», i així tracta de dissipar entre els dos tot component alienant a fi de forjar un compromís cívica que els transforme mútuament: la lluita de l'exiliat per «la salvació», al cap i a la fi, és la pròpia lluita de Cerdà per «despassar» els forrellats que els ocupants havien instal·lat sobre el territori. L'autor mateix desenvolupa, tot seguit, el sentit de «dretura» ètica que declara sentir davant l'exiliat:

Ha calgut esperar aqueixa fi de segle per tal que un filòsof, [Emmanuel] Levinas, que era apàtrida ell mateix, ens posés al davant dels nostres ulls la imatge de l'*altre* al davant nostre, l'*altre*: el reflex fosc de la nostra pròpia persona, la nostra pròpia imatge de l'individu que queda amagat al niu fondo del personatge que amaguem sota el vistós del teatre de la vida. Interpretar la persona que tenim al davant nostre com essent un altre jo, amb tots els valors d'home que porta. Valors que, davant la possible mirada, poden posar-se en camí en el fons mateix del cos que es presenta, la llarga caminada de l'*ésser en dins*.

(Cerdà, 2009: 181)

Com els passadors aconseguint obrir escletxes de pas pel territori vigilat, Cerdà trasplanta aquesta obertura a «l'ésser en dins» com a forma d'alliberar-se de les falses proteccions que alienen els individus, tal com ocorria al personatge teatral Peret,

autoprotegit dins «una butllofa que ens dona seguretat però que ens tanca i ens aïlla» (Cerdà, 2009: 218). D'aquesta manera, Cerdà sent que quan inclou l'altre, el seu espai identitari es trastorna internament per descentrar-se i configurar, en conseqüència, un nou *jo*. Podem apreciar que la visió de l'alteritat que exposa Cerdà, transgredint simbòlicament tota limitació física entre el *jo* i l'*altre*, li permet crear amb l'exiliat un lloc ètic (del tot transcendent en el seu caminar clandestí) que s'estén vers l'infinit per un espai de solidaritat, en constant interacció amb l'ésser. Al poema *Ara que l'hivern*, el record de la seua experiència a la resistència francesa permet a Cerdà prendre consciència del seu propi conglomerat identitari, establint així una connexió amb l'espai exterior —natural i social— que nodreix la seua identitat personal:

Ara que l'hivern s'emporta
colorins i colorats,
fent adéus des de la porta;³⁵

ara que els arbres ericen
un brancatge escabellat,
embruixant un foll seguici;

ara que els núvols regiren
falconades silencioses
per l'espai que cruix com vidre;

ara que es torna erm el terme,
que els matins urpen i tinden
i, en les carns, agulles fiblen:

ara que al clot de les serres
els pobles es fan petits,
arremits³⁶ dins les palleres;

[...]

jo recordaré aquell dia
que passàvem la collada
amb deu homes de l'Algèria³⁷.

Jo recordaré aquell dia
que la Gestapo ens seguia
llurcant sus la neu sang tèbia.

³⁵ Tot i que el terme col·loquial i no normatiu *colorins* es refereix a les *coloraines*, l'expressió *colorins i colorats* permet a Cerdà aprofitar l'habitual expressió castellana usada per acomiadar els contes populars (*colorín colorado*) per acomiadar els colors que la natura ofereix a la tardor.

³⁶ «Arrimats, arraulits» (Cerdà, 2013: 349).

³⁷ Les línies de pas entre Perpinyà i Barcelona en les quals treballà Cayrol connectaven amb Algèria.

Jo recordaré les cases
que ens oferien l'entrada,
escletxa en la nit gelada.

Jo recordaré en Mas
passant gent fugint de França
un dia de tempestat.

Jo recordaré en Joan,
Josep, Boris i Maurici
que morí allà a Neungamme.

[...]

Ara els companys entraran
tustant la neu a la porta.
Els ulls vespillejaran

com al fogar les buscalles.
[...]

(Cerdà, 2013: 65-66)

El poema es construeix en tres temps ben marcats. En el primer, el poeta dibuixa un decorat hivernal en una Cerdanya natural i rural on tot element viu sembla amagar-se o esmorteir-se. Els colors de la natura desapareixen i deixen un brancatge dels «arbres» rígid i «escabellat», dins un «erm» «terme», un «espai que cruix» i uns pobles empetitits que s'arrauleixen quiets en la fredor de la seua modèstia quotidiana. Aquest sembla ser l'escenari, simbòlic però també real, per què transitava el «foll seguici» embuixat de passadors i exiliats, «falconades silencioses» que uns «núvols» inquisidors semblen regirar per tal d'entrebancar-los o impedir-los el seu avanç durant la nit, mentre al matí les forces ocupants assetgen el seu pas més agressivament («urpen», «agulles fiblen»). Aquest lloc anònim i cru, dibuixant la presència oculta i fugissera d'uns agents en oposició, en el segon temps del poema es torna ben definit dins la memòria del poeta: mentre els vagues núvols esdevenen una ferotge «Gestapo» assimilable a un animal de caça («llurcant sus la neu sang tèbia»), les «falconades silencioses» esdevenen «deu homes de l'Algèria» travessant «la collada», guiats per Josep «Mas» davant la «tempestat», acompanyats per «Joan», «Josep», «Boris» i «Maurici» encarats a la mort, i aixoplugats per «les cases» que els servien d'«escletxa en la nit gelada». Així, l'anonimat alienant queda esborrat amb el nomenament precís dels companys de Cerdà

i dels exiliats, cosa que permet al poeta integrar el viscut amb aquests personatges dins el seu propi record. Un record que, en el tercer temps del poema, mobilitza el present de Cayrol, car «ara» el poeta imagina el seu grup reunit i interactuant de nou: la connexió flamejant de les seues mirades entrecreuant-se («els ulls vespillejaren / com al fogar les buscalles») mostra la unitat entre uns éssers que, entre el *jo* i l'*altre*, conjuguen amb fermesa la identitat compartida d'un *nosaltres*³⁸. Una part significativa, doncs, de la identitat tant del passador Cayrol com del jo poètic, cal vincular-la a aquest espai obert del comú, construït entre veïns, exiliats, passadors, que prengué forma arran de la xarxa de resistència a la Cerdanya, recreada per l'autor als seus versos i als seus assaigs autobiogràfics.

No obstant l'entesa i el «civisme ideològic» d'un «grup [...] que ens havíem organitzat nosaltres mateixos al davant de les necessitats» (Cerdà, 2009: 194), cal matisar, com Cerdà mateix admet, que en unes circumstàncies vitals tan extremes, la dimensió col·lectiva podia arribar a obnubilar la consciència autònoma de l'individu, immers en les operacions que exigia la massa gregària: «el moviment que ens portava [...] m'emportava dins del seu propi dinamisme. [...] ja no era jo caminador de ma pròpia nit. Ja no era més jo, vestit, investit del meu grup, ja no era més jo, fent front a l'estel guaiador del salt per sobre l'abisme» (Cerdà, 2009: 188). La persistència sorda, durant mesos, de les accions del grup resistent bé causava als seus membres una fatiga que també s'acusava en el pla identitari, dins el context d'un conflicte global el desenvolupament del qual els era impossible de copsar. A propòsit d'aquesta sensació de desorientació existencial, Cerdà relata que els seus actes mecànics semblaven aquells propis d'un somni, per incontrolables; fins que un dia en despertà i observà una realitat nítida:

³⁸ La importància que Cerdà atorga a la mirada com a element que vincula la identitat de l'individu amb la col·lectiva és notòria: «els homes —i entenc les dones— que vam seguir Josep Mas en aquells dos anys donats, tenien en la mirada un quelcom de la llum que hi ha en l'ull de l'àngel. [...] quina imatge em donarà allò que vull marcar i que transpirava del seu fer, el nostre col·lectiu? Vivíem la rehabilitació del nostre destí, d'homes vençuts pel determinisme de classe confinada fora del manament que la història ens portava. Si no hagués estat això, ens hauríem perdut en els milers de falsos camins oberts amb constància sota els nostres peus d'aventurers obligats. Ens hauríem perdut en casos de satisfaccions personals: siguin d'ordre de desig sexual, de poder, de diner o de gelosies i rivalitats mesquines que neixen del buit que s'instal·la, si no obeïm una idea força que emporta la individualitat dins d'una fita col·lectiva, de grup» (Cerdà, 2009: 185).

Torno al dia del nostre alliberament. Va ser —vist d'avui— com si dormint al colmo³⁹ d'un desvari que semblava no voler acabar-se, saltàvem d'un bot del jaç mortífer i ens trobàvem drets, tocant amb la sola nua dels peus la terra real, la terra natural del viure dins sa normalitat; la norma. Em passa pel cap que allò semblava, pel seu costat meravellós, el punt del silenci absolut. El silenci celestial de música d'una òpera. Si cas fos, hauria de ser el Pàmino⁴⁰ travessant⁴¹ les flamarades de l'infern, fent sortir dels seus llavis l'encant de *La flauta màgica*. Va ser un instant, un moment. Però un instant d'aquells que semblen copsar la immensitat, la immensitat global, perquè l'individu percep, com si se n'encarregués l'abissal buidor d'un món que es troba lliure, sense el pes de tots els segles de cohabitació, de redactar i obeir lleis que ens informen. Somniar-ho és una cosa, viure-ho és una comprovació diferent, i rara, per sort. [...] El buf de l'aire que vàrem respirar en aquelles hores tenia una força de puresa tan crua que ens trasbalsava. [...] No sé si té una semblança amb el que pot ressentir l'home en les solituds antàrtiques o bé desèrtiques. No ho sé. Ho suposo. Això que en els dos anys que acabàvem de viure no havien faltat els moments sobtats on la individualitat nostra va trobar-se recolzada amb l'únic recurs a la nostra pròpia flaqueja.

(Cerdà, 2009: 200-201)

Cerdà relata el «moment» de l'alliberament polític com un «instant» que el situa en l'abisme. Havent superat els dos anys llargs i pesarosos de lluita, recolzat sobre la «pròpia flaqueja» de l'individu, Cerdà sent que durant «aquelles hores» aconsegueix alliberar-se del «desvari» o «jaç mortífer» que l'oprimia, per tal d'experimentar, per fi, «la terra real, la terra natural del viure». Tanmateix, quan Cerdà toca «amb la sola nua dels peus» aquesta terra, compara la seua situació amb la que es podria experimentar a «les solituds antàrtiques o bé desèrtiques», és a dir, al mateix llindar de la vida, allà on terminen les condicions que la fan possible. Per aquest motiu, la seua estada en aquest espai extrem, com ho era també l'alta muntanya que encaraven els passadors, no pot ser permanent sinó momentània, com a interludi d'un trajecte que enllaça un passat d'opressió sota l'ocupació territorial alemanya amb un avenir alliberador per al territori francès. Per tant, aquest indret liminar és caracteritzat per elements inerts o absoluts com el buit («abissal buidor»), el qual Cerdà expressa positivament com a «silenci absolut» o «celestial» a causa de la meravella instantània que li suposa haver-se desfet de l'opressió alemanya; també, l'«aire», d'una «puresa» «crua»; i, per fi, la «immensitat global» «d'un món» lliure «que es troba lliure» de tota acció i interacció humanes —sense rastre de «cohabitació» ni «lleis». Tot i que bé podríem associar l'experiència d'aquests

³⁹ Barbarisme que expressa *súmmum*.

⁴⁰ Suposem que Cerdà es refereix al príncep Tamino, enamorat de Pamina en aquesta òpera còmica de Mozart.

⁴¹ *Travessant*, normativament.

elements al món dels somnis del qual Cerdà venia de despertar-se, el mateix autor remarca l'excelsionalitat («rara, per sort») de la seua vivència de pas cap a una nova realitat. Situat en el punt més alt del seu dur ascens a la muntanya pirinenca per mitjà de l'«escala de seda» bastida amb els seus companys, Cerdà —el Cayrol passador— reté en aquest fragment l'instant preciós i extrem que s'obria davant d'ell, just després d'haver deixat enrere la travessada de «les flamarades de l'infern» dels ocupants. L'aire pur, el silenci impertorbable i el paisatge, als seus peus, d'una immensitat verge, testimonien l'experiència de trànsit des d'una vessant anguniosa plena d'entrebancs i perills fins a una altra vessant per estrenar.

No debades, «tant la guerra del catorze al divuit, com la que he conegut del quaranta al quaranta-cinc han estat, no sols una mortaldat de gent, una càrrega de destrosses, d'angúnies, de pors i mal estar, sinó també un trasbalsament de les societats, una tallada en els comportaments, en els costums» (Cerdà, 2009: 94). Després de la ruptura tràgicament resistida per Cayrol i els seus companys i veïns, calia començar a escriure les pàgines d'un avenir diferent.

3. EL PENSAMENT POÈTIC DE CERDÀ I EL COMPROMÍS AMB LA PARAULA

Sortim tots d'un gran somni. Hem començat d'eixir-ne segurament amb l'escrit, i a partir de l'escrit la història. Sabem que el primitiu fa cos amb la natura, li parla, el primitiu és natura que es mou. Què sabem de la part de primitivisme que queda avui pel món? Què sabem de la part que portem encara en la nostra persona, avui dia, la nostra part d'animalitat necessària?

(Cerdà, 2009: 84)

Per Cerdà, la cultura escrita forma part d'una maduració de l'ésser humà, és un despertar «d'un gran somni» dins la seua evolució, el qual funda l'era que anomenem Història. En termes espacials, l'ésser dotat únicament d'oralitat «és natura que es mou», no és capaç doncs de distanciar-se de l'ecosistema natural, sinó que s'hi veu immers plena i pròpiament, més des del seu component animal que no pas humà. No obstant això, com analitzarem en aquest capítol, Cerdà no només s'interessa per l'oralitat present en el seu entorn immediat (això és, la «part de primitivisme que queda avui pel món»), sinó que apreciarà aquest component en tant que «part d'animalitat necessària» que compon l'ésser humà actual. Cultura oral i cultura escrita, en definitiva, conjugaran la pulsio de Cerdà per explorar el pensament i conrear la paraula poètica, en un recorregut humà que ajuntarà el moviment físic o real pel territori natural i rural cerdà, amb el moviment imaginatiu i simbòlic per l'espai ficcional o literari.

3.1. CULTURA ESCRITA I CULTURA ORAL: LA MADURACIÓ INTEL·LECTUAL DE CERDÀ

3.1.1. *La deriva existencial d'un lector a la Cerdanya*

En un context rural a Sallagosa, el jove Cayrol, «esperit curiós i sensible, llegí tot el [que li] queia a les mans, encara que els llibres fossin més aviat rars a Cerdanya» (Balent, 2011: 72). Per això, la influència d'uns pocs familiars i veïns resultarà clau per entendre el seu accés i afecció per la cultura escrita:

El padrí Antoni va tenir una filla l'any dotze [1912], [...] Georgette [...]. És segurament d'ella que tinc aqueixa apetència pel món dels llibres, la força atractiva de la imaginació que obre camins en totes les direccions de la terra i obliga, al mateix temps, a pujar els

graons d'una exigència més acurada. [...] Portava de Perpinyà, on s'havia instal·lat son pare, més tard de París, una munió de llibres que sense ella no haurien mai arribat a Cerdanya. Era més aviat literatura de gènere, novel·les que, seguint el curs dels anys, es faran més difícils i d'una inspiració més profunda. [...] No hagués tingut com a estímuls de curiositat la presència de Georgette, la d'uns altres cosins, de forma més esporàdica, com també alguns alumnes de l'escola, els fills i filles de funcionaris, variant migradora del gènere humà per excel·lència, no haguessin estat ells, que els pastors per ells sols haurien portat una resposta al meu afany d'estrangeria.

(Cerdà, 2009: 98-99).

Com podem apreciar, l'autor associa de manera indestriable la presència del llibre al moviment. Per Cerdà, el llibre és un element amb el poder d'atraure la imaginació de l'individu, concentra una «força» que permet a l'imaginari personal obrir «camins en totes les direccions de la terra», sobretot dirigits cap a una major inquietud intel·lectual («pujar els graons d'una exigència més acurada»). A més d'aquesta vessant intangible del seu moviment, el llibre també entra en una circulació física a través dels seus portadors, provinents d'indrets urbans («Perpinyà» o «París» com a capitals a diferent escala) ben distints de la societat cerdana que trobem als anys vint i trenta del segle XX. El llibre, en aquest darrer sentit, és un element exogen o marginal a la Cerdanya, el qual viatja per l'espai¹ de la ma de parents i dels «fills i filles de funcionaris, variant migradora del gènere humà», representants d'una modernitat que s'infiltrava tímidament en l'entorn rural on cresqué Antoni Cayrol. En síntesi, el llibre, tant pel component mòbil i exòtic de l'objecte com pel seu contingut temàtic, estimula la curiositat d'un jove que alimentarà progressivament un «afany d'estrangeria»; un afany que, d'altra banda, també trobarà reflectit en el món seminòmada dels pastors, del qual ja n'hem pogut advertir l'interès i reconeixement que li dedica Cerdà en la seua obra.

Tot i el delit que provocarà la introducció de l'«escrit» en la quotidianitat de Cayrol, el seu gaudi personal no es trobarà correspost en el seu entorn social majoritari, la qual cosa crearà un inici de separació respecte als «nens del meu temps» i, seguidament, a «la joventut del poble»:

El llibre [...] em feia diferent dels nens del meu temps. Cap d'ells hi portava un interès; em sentia una mica estrany, potser i tot, una mica vergonyós. [...] més tard, quan hauré trobat el món dels llibres, sentiré amb una certa angoixa com el meu gust del llibre em va apartant de la joventut del poble. És a través d'aqueix sentiment que naixeré a

¹ «Sortíem d'un temps en què trobar un llibre, tocar un llibre amb els ulls, era raptar una estrella volandera que s'escapava d'un cel de bromes» (Cerdà, 2009: 35-36).

l'experiència, molt més conflictuosa² i densa, de la solitud existencial amb què tot home topa un dia o altre; allò que se'n diu ara la diferència. Tot això [...] és viscut a dins la boira, l'encegament, els jocs, l'instint del plaer, la incertitud i l'angoixa de tot.

(Cerdà, 1988a: 7)

El seu «gust pel llibre», en efecte, l'allunya dels interessos i inquietuds del seu entorn rural, una situació que Cerdà recorda viure amb estranyesa, «incertitud» i «angoixa». La fi dels seus estudis obligatoris als catorze anys³ l'abocava a prosseguir el seu interès llibresc de manera autodidacta⁴ i, de retruc, a l'aparició dins seu de «la diferència» cultural. Aquesta situació conduí el jove Cayrol a experimentar de manera agredolça una «solitud existencial» que el va confegint com a ésser amb un pensament individualitzat, això és, amb una identitat personal que representa una ruptura respecte al constructe social i identitari predominant a l'Alta Cerdanya. Cerdà, certament, no experimentarà tant la seua configuració identitària des d'un aïllament social sinó existencial, ja que la seua feina de carnisser, entre altres feines derivades de les ocupacions familiars rurals⁵, l'acostumarà de ben jove al contacte directe amb els veïns:

Devia començar a treballar a l'escorxador i servir darrere el taulell⁶, a catorze anys. L'ofici m'obligava a viure a nivell de la gent i dels seus problemes diaris; teníem a casa pastor i criada; pagesos petits venien a fer jornals a la temporada de l'herba, més tard s'hi afegiran vaquer i mosso. [...]

[...] i no em sentia mica dins la pell d'un carnisser, ni d'un pastor, ni d'un pagès. Ho he fet! He matat, he escorxat, esquarterat, detallat, he guardat, he llaurat, dallat, segat, carregat la carreta, he molsit. Ho he fet sense cap disgust, sensible potser a l'esforç muscular que representava, sensible sobretot a la xarxa de relacions humanes a què m'obligava; però sempre amb una part de mi, absent⁷. [...]

[...] Vaig posar entre el món real i jo una distància, una visió estètica.

(Cerdà, 1988a: 89-90)

Tota l'experiència recollida en les feines realitzades durant la seua joventut familiaritzen el nostre autor amb un «món real» a la Cerdanya que, sens dubte, aprecia

² *Conflictiva*, normativament.

³ Antoni Cayrol completà tres cursos acadèmics en l'aleshores col·legi (centre de primer nivell d'ensenyament secundari) *Francesc Aragó*, a Perpinyà, tal com precisa Bernard Rieu (8).

⁴ Segons Pere Verdager, Cerdà posseïa «una immensa cultura d'autodidacte, la millor per a un poeta i escriptor» (1966: 11).

⁵ «Així com la carnisseria esdevé, de manera natural, la vocació del ramader, el tragí porta a plantar botiga» (Cerdà, 2009: 90). Els seus pares «van obrir una carnisseria a tocar mateix de la botiga dels avis, en un local que els hi pertanyia. És allà on vaig nàixer» (91).

⁶ «*Le boucher et le sacrificateur alors ne faisaient qu'un et en Grèce ancienne un même mot les désignait : mâgeiros*» (Para, 2004: 216).

⁷ *Absent*, normativament (adjectiu invariable).

per «la xarxa de relacions socials» que efectua, però de la qual es distancia pel fet de no trobar-se atret per les tasques ocupades. Així, mentre Cayrol hi era de cos present, el seu pensament, en canvi, s'envolava i es tornava «absent»: la part animal, mecànica o rutinària, restava rere el mostrador de la carnisseria, mentre l'altra «part de mi» marxava de «dins la pell» cercant la «visió estètica» que els llibres enfocaven. Així, «tot anhel de cultura⁸ representava, per a mi, una voluntat, potser una evasió del món real on em movia» (Cerdà, 1988a: 106). A cada tall de peça «a l'escorxador» i «darrere el taulell», Cayrol sembla crear una ruptura més i més significativa entre el seu quotidià i el seu pensament estètic, que és el del poeta en construcció: «el poeta és portat a una acceptació tàcita del rol sacrificador de l'art [...]. És el ganivet d'Apol·lo esdevingut l'art mateix en tant que arma de sacrifici. L'avançada del coneixement vista com un sacrifici obligat. La pell de Màrsias que s'ha d'arrencar» (Cerdà, 2009: 77). Per Cerdà, la imatge d'Apol·lo (déu de la poesia i la música en l'antiguitat grega, però també associat «al déu carnisser i sacrificador⁹»; Para, 2016: 14) simbolitza l'inici de l'autonomia de les arts respecte al món físic, amb la qual el pensament poètic s'eixampla per un «conjunt mític» (Cerdà, 2009: 15) governat per la imaginació de l'autor. El carnisser-poeta crearà el seu *jo* com a autor, doncs, fruit d'un arrencament o un despullament de la pell que representa el seu quotidià; Cerdà entén aquest procés ben bé en aquests termes: «arrencar m'apar el mot que convé, car convé de no acarar-se mai amb ella [la matèria prima de la vida, el viscut], sinó desfer-se'n, separar-se'n. Això sí, no acarar-s'hi mai; que en faríem un món hostil» (11). L'omnipresència familiar dins el seu context immediat més la marginalitat llibresca i intel·lectual per la qual Cerdà s'interessava, expliquen les raons del seu capteniment: «viví a Cerdanya, lligat a la forma autàrquica del nostre viure familiar, de manera tan estreta, que la idea de posar-lo en estat de qüestionament no va venir-me mai. La necessitat d'endinsar-me en un coneixement cultural es presentava com un espai lateral, una part juganera que fa pujar un poema anyal» (202). A *Divendres d'un carnisser* podem observar els equilibris juganers que crea la imaginació

⁸ Cultura escrita o llibresca, s'entén.

⁹ «Aquell que “esmola, innumbrables, els coltells de Delfos i instrueix els seus servidors en aquest ofici”, com podem llegir a Aristòfanes. La seva habilitat a fer anar el ganivet, també ens la recorda l'episodi de l'esbocinament de Màrsias. I que aquesta destresa no deixa d'estar relacionada amb l'art del poema, és Dante qui ens ho deixa entendre al primer cant del *Paradis*, quan, al moment d'escometre allò que ell entén que és el repte més alt del seu poema, invoca Apol·lo en aquests termes: “Inspira'm de l'alè que en tu hi havia / al punt que Màrsias vares escorxar / per confondre la seva gosadia”» (Para, 2016: 14-15).

del poeta, situat en un espai real al qual es resigna físicament mentre alimenta mentalment la flaqueza del desitjat espai cultural:

Divendres,
la festa del peix,
silenci.
La porta guillotina els minuts,
trinxa la cara de somriures
malhumorats.
La porta.
La vela blanca dels viatges,
porta,
penjola el buit posada enmig,
porta,
somriure,
una barca se'n va
amb el rem d'un poema
i un estrèpit cruel d'estel fugisser.

(Cerdà, 2013: 245)

El jo situa al centre de l'escena poètica la porta («posada enmig») que separa la carnisseria del carrer. Aquest llindar articula en un primer moviment l'entrada a l'establiment i, en darrer lloc, la seua sortida. En el primer d'aquests moviments, regna un silenci solament interromput per una porta amenaçant que de cara endins esmicola el pas del temps i també l'alegria del carnisser. El lloc que aquest ocupa sembla impertorbable, monòton i «buit», una situació que alhora provoca la buidor existencial del poeta. La veu poètica, en conseqüència, sembla fora de lloc, com un «peix» en una carnisseria que «guillotina» el tremp de la seua existència. Aquest element aquàtic, introduït a l'inici del poema, bé ens indica una discordança significativa respecte al producte propi i habitual en una carnisseria. De fet, al segon moviment del poema, ens adonem que el «peix» esdevé un element de contrast metafòric que expressa la imaginació construïda pel jo des del taulell estant a fi d'escapolir-se d'una realitat que l'asfixia: la porta-guillotina és ara convertida en porta-vela de barca per a un peix prest als «viatges» que «el rem d'un poema» guia. L'evasió somniada literàriament fa «somriure» el carnisser, però alhora no pot evitar doldre's per una fugida que sent com un absolut esquinçament respecte al seu medi primari («un estrèpit cruel d'estel fugisser»). La transfiguració que es produeix, en efecte, entre l'espai real —terrenal, simbolitzant allò immutable— i l'espai imaginari del poeta —aquàtic, simbolitzant allò

mòbil— mostra un contrast contundent: «si vull resseguir l'abraonament intern a fi d'alliberar-me del lloc nadiu [...] he de convenir que el solar, la terra, diguem-li cadastre, el lloc del fonament, el camp fondal [...] es tracta de la terra dels morts» (Cerdà, 2009: 14). Amb l'ànima creativa de Cerdà havent salpat mar enllà, el cos de Cayrol sembla jaure en aquesta «terra dels morts» cerdana, com un animal abatut amb desgrat pels estris del propi carnisser.

Fins ara hem analitzat com Cerdà pren distància del seu context immediat amb el desplegament d'un pensament estètic propulsat per les lectures que anaven arribant a les seues mans; «convertirà així el seu mutisme dolorós en un silenci en què la paraula podrà encarnar-se» (Para, 2016: 15). Tanmateix, l'envolada estètica que obria el seu imaginari el feia alhora desconnectar del territori, cosa que aviat començà a témer el jove Cerdà: «vaig preguntar-me sovint si el meu desig de lectura no amagava una fugida dins del somni. El risc hi era, per sort ja temia que ho fos, com si em donés jo mateix un advertiment» (Cerdà, 2009: 115). L'estat mental de Cayrol farà un tomb tan bon punt la quietud de la societat cerdana es veurà sacsejada a nivell social i polític amb esdeveniments polèmics i greus; d'ara endavant, la dimensió onírica que atreia Cerdà no només beurà dels llibres sinó també de la realitat més immediata. Així, «al fons meu he pensat sempre que en el meu mental em trobava en el temps pastoral d'Abel quan vaig topar amb els anys remoguts per les oposicions socials del Front Popular. Havia estat, pel meu despertar al món, una obertura amb el primer desvetllament col·lectiu de l'home *pensant* per exigir sa part de bé comú i per entrar de present en el cos a cos del viure al món» (191). El mite d'Abel, de manera anàloga a l'anàlisi que aportàvem en el capítol anterior, serveix a Cerdà per destacar la necessitat d'establir un punt de localització o "cossificació" («entrar de present en el cos a cos») per al seu pensament en mobilitat nòmada, el qual, altrament restaria a la deriva per la immensitat de l'espai. El combat polític, per tant, fixava un primer punt d'interès per a un jove Cayrol que d'aquesta manera s'ancorava a un territori concret i, alhora, retroalimentava el seu afany cultural.

Els esdeveniments immediatament posteriors als governs del Front Popular (tant a França com a Espanya, formats l'any 1936), això és, la guerra espanyola, la

conseqüent Retirada i l'ocupació alemanya de França, esdevindran nous motius de pes que reforçaran el vincle de Cayrol amb el territori i els seus veïns:

Era una temptació [la fugida dins el somni], si no hi hagués fent mirall amb el monument sublimat de l'escrit aqueixa presència imperiosa, tràgica en la seva impudicitat: la guerra d'Espanya i l'amenaça hitleriana. El repte de la intrusió social que molta gent va rebre com una nosa que venia a importunar-los, a importunar-nos en la nostra majestuosa tranquil·litat, se'm va presentar pel que era en realitat, el món de l'immediat que jo havia d'entendre per integrar-me en ell.

(Cerdà, 2009: 115)

En efecte, Cerdà té la voluntat d'entendre els moviments que observa al «món de l'immediat» a fi d'«integrar-me en ell» i prendre-hi partit. L'autor copsa que els esdeveniments socials s'emmirallen «amb el monument sublimat de l'escrit» i, per tant, l'estat sòlid dels fets no es pot desvincular d'una mateixa matèria esdevinguda gasosa amb la transformació creativa que en realitza l'intel·lecte. Per aquest motiu (i a diferència del que ressent amb l'exercici dels oficis familiars), el compromís clandestí que estableix Cayrol amb la resistència no suposarà un escull o «intrusió social» en la pulsio intel·lectual i literària de l'individu, sinó més aviat una nova font —al costat dels llibres— per nodrir les idees d'un jove que mai sadollava la seua inquietud. Tant fou així que, com ho hem pogut observar al capítol anterior, l'enrolament de Cayrol en la resistència francesa transfronterera demostrà una acusada simbiosi entre els individus enxarxats i la natura (gràcies a la qual pogué reeixir): «el nostre grup ja estava fusionat amb la feina, ja fèiem cos amb la situació» (Cerdà, 2009: 162). El cos social en què es fonia Cerdà durant els anys de resistent semblava llavors prendre una tendència intel·lectualista, en aquest cas influenciada no tant pels llibres sinó pel seu naixent compromís polític: «a vint-i-tres anys [l'any 1943], quasi m'hauria vist en àngel de justícia, vull dir que el cos no existia per a mi. La resistència havia obert un estat intel·lectual tan agut que havia apartat tot altre impuls, sinó la feina a fer» (150). Així doncs, podem afirmar que el pas de la innocència intel·lectual de l'individu (representada pel pastor mític Abel, nòmada sense arrelament) a la seua maduresa de pensament (representada per aquest «àngel de justícia» compromès) es forja en l'experimentació social de Cayrol, sobre el territori, durant els seus anys de resistent, uns anys no exempts de reptes i entrebancs com ja hem comprovat. La mort del màrtir i just Abel representa en Cerdà el naixement d'una nova justícia que, tant enlairant-se

cognitivament com aterrant en la realitat física, es comprometrà amb el proïsme i el territori. En el poema *Rebolca l'esdevenir* podem llegir aquest procés de maduració existencial de Cayrol, on el sofriment interior de la veu poètica ateny un grau ben elevat:

Rebolca l'esdevenir en les transparències del cel,
para el teu cor en la ballesta dels dits,
i tira
a ulls tancats,
[...]
Assaboreix llavi sec l'intolerable
sentiment de no tenir posada,
tota arrel deslligada,
com si el nus del cadenam que amarra
la nau al seu pontó
s'hagués desfet
sense sotrac,
en pròpia voluntat del temps.
I aqueix cos guerd,
sense amo ni costums,
balanceja
el seu desequilibri entre aigua i cel,
la por clavant-se com un tribe
en la joventut que se t'escapa.
[...]
Jugaire inveterat de supersticions impossibles,
et trobo ara adolescent.
Un cel de llamps ha destrossat la teva nit;
ets nu,
[...]
arranjo els records entorn meu,
[...]
perquè la vida és
aquell riu que mai no he vist
i passa gansolant-se¹⁰, espès,
que s'endanya el meu cos a enfondir-s'hi,
rebutjat a l'espona,
igual que no en fes part;
talment vol un esforç
perpetual de mi.
Conjuradors d'aquest viure
—qui podrà oblidar que el respirar és lluita,
[...]
[...] em trobo avergonyit del vostre ordre infal·lible.

(Cerdà, 2013: 228-229)

¹⁰ De *gansolar*, posar gansola o corretja als esclops.

Un dels trets que més destaca al poema és el to amarg en què s'expressa la veu poètica. El *jo* s'adreça a un *tu* i a un *ell/a* que semblen confluïr en l'experiència compartida d'un mateix patiment davant l'esforç ingent de trobar una vida satisfactòria. Així, més enllà de l'eventual autobiografisme dels versos, el jo poètic tracta d'obrir-se a una dimensió social que li permet reunir el sofriment d'altres individus, en els quals la veu poètica s'hi reflecteix, com ara els exiliats que acompanyà Cayrol com a passador o els veïns que suportaren amb dures penes l'ocupació. Aquest caràcter mostra la sensibilitat social del poeta, atent a les dificultats d'una època passada en què la repressió perpetrada pels ocupants condemnà milers de vides a la misèria i a la deambulació desesperada. Més concretament, observem com la veu poètica mostra el moment que l'individu madura aquesta consciència social i política, deixant enrere la ingenuïtat mítica (recordem Abel) per passar a criticar l'«ordre infal·lible» dels poders, «conjuradors d'aquest viure». En aquest nou llinar on se situa el jo poètic, la sensació de vaguejar perdudament és constant: l'individu avança «a ulls tancats» i, quan no els tanca, es troba dins «un cos guèrx», desequilibrat per la manca de l'element terra, aquell que permetria l'arrelament («tota arrel deslligada») o l'alberg del nòmada desposseït («no tenir posada»). En compensació, l'individu desemparat («sense amo ni costums») es recolza «entre aigua i cel», matèries inestables i fugisseres que el menen sobre una «nau» sense rumb i sense poder-se acostar a terra («com si el nus del cadenam [...] s'hagués desfet»). A diferència, doncs, de la referència marítima que trobàvem a l'anterior poema *Divendres d'un carnisser*, el viatge alliberador que empenia el poeta dins d'una barca amb «la vela blanca» deixa de ser pur i amable en el moment que el seu desplaçament esdevé real: l'individu «adolescent», «jugaire inveterat de supersticions impossibles», sent com el seu imaginari literari es torna rude quan topa amb el món físic, cercant sense èxit una canalització que oriente la seua existència dins el vast mar, «perquè la vida / és aquell riu que mai no he vist». «Nu» davant la seua consciència pertorbada violentament («un cel de llamps ha destrossat la teva nit»), la incipient maduresa de l'individu s'enfronta llavors a l'agror de la terra, observant com la seua «joventut» se li «escapa». Així, trobem el jo condemnat ingratement a un «esforç perpetu» entremig de la terra: el seu «esdevenir» «rebolca» fins «endanyar el meu cos a enfondir-s'hi». El jo poètic, en definitiva, es troba exhaust, gairebé abatut, com un element inert situat en qualsevol marge («rebutjat a l'espona»),

fent tombs per una vida que no li és permès de governar a causa d'uns poders que rebutgen l'individu, «igual que no en fes part».

En síntesi, el poema ens permet apreciar la vida al llindar d'un jo acabat d'arribar dramàticament a l'edat adulta; l'experiència de pas a una nova situació existencial i cognitiva es produeix comproment-se amb la causa de la resistència, cosa que aboca l'individu a plànyer-se amb ràbia per una crua situació que no només afecta la seua vida, sinó també tot un teixit social que sobrevisqué a la Retirada i a l'ocupació: «tremenda circumstància, quan el país sembla perdut, crucificat, quan ens trobem perduts nosaltres mateixos i com arrossegats dins d'una immensa perdició» (Cerdà, 2009: 153). L'«àngel de justícia» en què es representava llavors Cerdà sembla impotent davant un altre àngel, l'Àngel de la Història ressenyat per Walter Benjamin, la tempesta del qual «rebolca l'esdevenir» de la gent, l'arrossega dins aquesta «immensa perdició» que ocasionà la devastació de la guerra. En paraules de l'autor, la desorientació és sens dubte generalitzada entre aquelles capes de la societat que més sofriren els seus efectes. Quant a Cerdà, la travessada del llindar entre la ingenuïtat adolescent i la maduresa adulta arran de la dura experiència de resistent, coincideix amb un altre canvi d'abast global: «els anys quaranta acabaven la fi d'un món i en feien parir un altre. No em trobava més preparat al primer que al segon. Uns versos que vaig escriure allavors¹¹ m'han anat seguint sempre: Jo cercava la vida, / sentia el seu fullatge / i no encontrava el cor» (Cerdà, 1988a: 54). Cerdà, doncs, perdut davant un nou món, també ressentí la condició d'exiliat des de la seua Cerdanya natal, dins del seu propi viatge interior o existencial, a causa de les grans dificultats per trobar un recer que protegís i alimentés la seua ànima («el cor»), això és, un ancoratge que li servís com a referència per a desenvolupar els seus interessos intel·lectuals.

3.1.2. El naixement de l'autor i el desafiament lingüístic

Immers en les exploracions físiques i cognitives, realitzades a les palpentes, per la geografia cerdana i nord-catalana, el Cayrol passador i autodidacte llibresc per fi trobarà un refugi per a les seues inquietuds, el qual esdevindrà decisiu per a poder

¹¹ *Aleshores* o *llavors*, normativament.

impulsar el seu desvetllament creatiu¹². La descoberta, durant els darrers anys de la resistència, d'una determinada expressió poètica contemporània casarà de ple amb la doble vessant que concentrava l'atenció i l'interès de Cerdà: reflexió literària i estètica, d'una banda, i compromís ètic i social, de l'altra:

Dins la meua realitat fonda vivia d'ençà d'uns sis mesos una mena de somni jubilatari¹³, intensament jubilatari, però no inclusiu. Una jubilació fonda, silenciosa i calma com ho pot ser el fons del mar. Portant el meu correu AKAK¹⁴ a Perpinyà havia descobert la poesia. Era sota la forma d'un quadern d'un centenar de pàgines. S'oferia als meus ulls en el quiosc de llibres de l'estació de Perpinyà: *Poésie 43*. Seghers, Villeneuve-les-Avignons¹⁵. La poesia que presentava no era romàntica, no era parnassiana, ni era clàssica a la manera de Ronsard, era una poesia del dia, era la poesia que tocava els nuclis parisencs més avançats en la cultura dels sentits, nuclis que es trobaven escampats arreu del país per la seva fuga davant del nazisme, era una poesia que em parlava, fins i tot si de bon primer no entenia tot el doll d'imatges que suggeria. Era més que això, era una finestra oberta, era un finestral i va semblar-me que tot de cop una part del món venia a parlar-me amb veu dolça a cau d'orella, íntima, estranya [...]. Era un fil de poesia estès entre Ginebra, Brussel·les o Alger, ampla teranyina d'un matí d'abril que en el cor de la tempesta suspenia els seus fils en un arbre florit entre rosada i cel. [...]

D'entrada vaig llegir-hi aquesta frase que, en la innocència meua d'home perdut i sol en el desert de l'escrit, vaig fer meua. [...]

Aqueix sofriment dels homes, que és el seu més preat reconfort, el poeta el comparteix amb ells, però no s'hi resol. El poeta no deixa de recordar-los que han d'unir-se si volen que pugem abolir-lo. Poeta, el seu rol és, de sempre, de mantenir la gent desperta.

(Cerdà, 2009: 152)

¹² La seua adhesió al Partit Comunista Francès (PCF) a l'agost de l'any 1944 també respon, parcialment, a aquesta cerca de Cayrol d'un lloc on materialitzar les seues aspiracions individuals i col·lectives: «al meu parer, [el partit] obligava el militant a un capteniment, a dominar tot allò que afalaga la hiperpersonalitat. [...] Entrava al partit un bon xic com un neòfit del segle IV s'enfondia dins l'Església. Era a la vegada el meu baluard, la llança del meu combat i l'enlluernament aclaridor dels esdeveniments que acabàvem de viure i dels que els havien precedits» (Cerdà, 1988a: 55). També: «El que m'ha atret cap al Partit és aqueix rigor obligat sobre mi mateix, el refús dels corrents que segueixen, defensen, afalaguen el poder, que se n'aprofiten quan no en viuen. [...] En contrapartida, aqueixa actitud em portava a recolzar-me sobre el poble, i en certa manera a carregar-lo del meu menester d'altruisme, de puresa» (69-70). Seguint amb les metàfores vinculades a l'espai natural, l'adhesió de Cayrol al PCF «va ser com si, sortint d'un desert, el desert polític, moral, d'aquells quatre anys, em tirés dins d'un riu d'aigua fresca» (Cerdà, 2009: 145); vet ací un dels rius de la vida que cercava Cerdà al poema anterior *Rebolca l'esdevenir*.

¹³ Referent a la jubilació o a l'alt grau d'«alegria expansiva» (DIEC2).

¹⁴ Nom oficial d'una de la xarxes clandestines en què participà Cayrol, «el correu representava el gruix per l'AKAK» (Cerdà, 2009: 136).

¹⁵ El poeta, editor i resistent Pierre Seghers, instal·lat al municipi occità de Vilanova d'Avignon (en francès, Villeneuve-lès-Avignons), publicà (entre altres publicacions periòdiques literàries) la revista *Poésie 43*, un recull poètic que compta amb diversos números editats durant aquell any de 1943. Tot i que no podem precisar quins autors captaren concretament l'interès poètic de Cerdà perquè en desconeixem el volum concret, Seghers publicà autors com «Pierre Emmanuel, André Frénaud, Alain Borne, Loys Masson, Paul Éluard et Louis Aragon» (Canopé, «Poètes en résistance», <https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/pierre-seghers/>. Data de consulta: 08/02/18).

El «somni jubilatori» que testimonia Cerdà és una experiència d'èxtasi estètic i intel·lectual. La revelació literària, tot i produir-se durant els anys de passador en els quals el jove es trobava molt lligat al fet col·lectiu, serà viscuda per Cerdà en la més estricta intimitat, de manera «fonda, silenciosa i calma com ho pot ser el fons del mar¹⁶». Els atributs que adreça l'autor a les profunditats marines aporten la imatge pregonada de la incipient consciència cultural i identitària de Cerdà, en vies d'expressar-se, aflorant des del fons marí fins a la superfície. Així, la solitud de l'individu començava a rompre's amb la lectura d'uns versos que sentia ben propers, car «una part del món venia a parlar-me amb veu dolça a cau d'orella, íntima, estranya». El recull poètic de Seghers estableix una relació directa i estreta amb Cayrol que se simbolitza amb l'aire fresc i la profunditat espacial que dona una «finestra oberta»; airejant la consciència intel·lectual de Cerdà, l'obra poètica aconseguia adobar el «desert de l'escrit» en què es trobava un «home perdut i sol», és a dir, fer germinar a dins seu la llavor del pensament poètic. Com observem al poema *Temps de la paraula*, la primera articulació d'aquest pensament consisteix a prendre i manipular el mot amb voluntat delitosa o creativa, amb l'entusiasme d'aquell que descobreix un camí pel qual avançar en una nova dimensió de coneixement i reconeixement de si mateix i del món que l'envolta:

La sement del so
havia romput la grana
del parlar
al demet d'un món mut
que esperava dins l'ombra
tota ment a l'aguait
de la nova paraula
encara no formada
entre el gir de la llengua
i el tors de l'impensat.

Dansàvem, ombra i llum,
entre bes i clavada,
entràvem l'un dins l'altra
tant com ens ho deixà el món,
lligats a la pujada
del guèiser de la sang,
de la vida
i de la història nostres

¹⁶ «Enamorat de poesia com era jo, en aquell moment segurament oblidés d'obrir-me amb els meus companys de caminada de cada dia de les descobertes que feia, de l'entusiasme que ressentia» (Cerdà, 2009: 156).

Cerdà, subjectat per aquesta delicada xarxa literària internacional composta de fils que lligaven en aquell moment diversos punts de la resistència europea occidental contra el nazisme («fil de poesia estès entre Ginebra, Brussel·les o Alger, ampla teranyina d'un matí d'abril¹⁷»), troba la saó adient perquè la seua expressió poètica arrel i comence a créixer. Així, el mot dit esdevé una incipient planta («sement del so») que fa esclatar la llavor («havia romput la grana del parlar») on es refugiava la seua consciència intel·lectual; la vegetació, aleshores, s'imposà al desert aïllador on romangué la paraula de Cerdà a l'espera d'una oportunitat per desenrotllar-se («un món mut / que esperava dins l'ombra / tota ment a l'aguait / de la nova paraula»). Tan bon punt Cerdà rebé l'estímul de la paraula xiuxiuejada pel quadern poètic de Seghers, entomà el moviment creatiu que defineix l'*autor* (del llatí *augere*) d'augmentar la sensació de vida; talment ho expressa Cerdà, endinsant-se en el ritus juganer però arriscat d'assumir els seus impulsos plaents i desconcertants («dansàvem ombra i llum»), l'«impensat» d'un moviment exploratori novell, aventura artística que elevava fins a la superfície el «guèiser de la sang, / de la vida / i de la història nostres». Les pulsions latents de Cerdà per la lletra, per fi trobaren canalització en l'espai habitat, reivindicant i trobant el seu lloc d'expressió dins la dimensió literària i dins el cos social amb què es comprometé com a passador. Car, a la unió de Cayrol amb els seus companys resistents i amb el mateix territori de la Cerdanya, ara cal afegir a aqueix magma bullent l'efervescència o «la pujada» poètica de Cerdà: el nervi de la «sang» de l'autor, com la saba de la planta que simbòlicament fa créixer Cerdà al darrer poema, enllaça amb la responsabilitat poètica (tal com llegí ell mateix del quadern de Seghers) d'afavorir la unitat popular per «mantenir la gent desperta». D'aquesta manera, Cerdà nodria i afermava la seua tendència intel·lectualista sense distanciar-se de la societat cerdana (tal i com havia experimentat en un primer estadi), reconciliant-se ara amb el seu entorn més immediat, amb una «vida» i una «història» que, conjugant-les en plural inclusiu, entenia com a «nostres», compartides amb els seus veïns i companys. En definitiva, el «somni jubilatòri» representat pel camp literari que estrenava llavors

¹⁷ Una imatge molt semblant a l'emprada per Cerdà en el capítol anterior, quan es referia a l'«escala de seda que Mas havia teixit» per salvar els entrebancs orogràfics de l'elevada i agresta Cerdanya transfronterera.

Cerdà es vincularà de manera inherent amb un despertar col·lectiu, situant «l'home entre l'imaginatiu i l'observació íntima, profunda, del real» (Cerdà, 2009: 153).

El desvetllament poètic de Cerdà resultà ser, sens dubte, un punt d'inflexió enlluernador tant en termes personals com col·lectius: «l'inconscient començava a aclarir-me la realitat fonda que em mena, descobrir-me que vivia una projecció, podria dir-ne un encantament propi, tot allò que havia despertat la poesia de l'any 43. M'havia fet trobar el sentit de la història que portem» (Cerdà, 2009: 218). El «finestral» descobert per Cerdà, doncs, no només li permetia obrir-se al món exterior, observat i practicat des dels àmbits social —la resistència—, poètic —la influència de Seghers— i polític —l'adhesió al PCF—, sinó que també li oferia una via d'entrada al seu si més íntim, connectant les seues pulsions més fondes amb els batecs del món. D'aquesta manera, la «finestra oberta» establia un flux entre el procés d'arrelament existencial de Cayrol i els moviments i sotrats esdevinguts a l'Europa del segon terç del segle XX, «l'esforç generador que va portar l'immens canvi on entrava el món. [...] el traç dels experiments de ma vida representa, en gran part, la meua fidelitat amb aquell moment. Va començar llavors, al sortir de la tragèdia mortal, un moment de mutació ideològica extraordinari, comportant una part, una gran part, d'il·lusions» (Cerdà, 2009: 214).

D'entre els «experiments» i les «il·lusions» que sentí Cayrol en aqueix període, l'escriptura fou el seu repte principal:

En aquells mesos que voregen el quaranta-quatre ja havia començat d'escriure poesia seguint l'empenta que em donava la descoberta de la revista de Seghers. Li havia enviat una tria de poemes, sotmetent-los al seu criteri. L'home m'havia respost. Tinc tres o quatre fulls subratllats amb grans trets de llapis blau [...]. Per mi, aviat, va plantejar-se un dilema, no aconseguia entendre en què els mots que el poeta subratllava no corresponien.

(Cerdà, 2009: 154)

El «dilema» que es plantejà a Cerdà a les albors de les seues provatures poètiques era de caire cultural. Aviat s'adonà que la llengua emprada en els poemes que envià a Seghers, el francès, no li permetia endinsar-se suficientment en l'imaginari literari personal que el jove poeta començava a esbossar. Tanmateix, optar per expressar-se en francès podia semblar una decisió comprensible si considerem que era la llengua amb què Cayrol s'havia escolaritzat i amb la qual havia abordat delerosament

les lectures que arribaven a les seues mans, de manera majoritària¹⁸. Al següent fragment, Cerdà desvetlla la clau del dilema que l'indisposava, en aquells primers assaigs, a l'acte poètic:

El doll poètic que m'havia pujat en aquells mesos posava al meu davant la realitat de l'empirisme que m'era propi. Era una realitat nova que la vida aixecava davant ma reflexió, un desequilibri entre l'exigència del fenomen poètic a l'irrompre dins les meves funcions de l'imaginari i les deficiències del material lingüístic. Dintre la realitat del fet hi havia que el meu material lingüístic quedava passiu, [...] i el ressentia com una empresa¹⁹ simiesca al voler equiparar-lo amb la poesia, llavors que²⁰ la poesia implica una construcció activa dels mots. [...] Per a un cervell nou, com ho era el meu, ja que havia deixat l'escola a catorze anys, era tot un desert del pensament, un espai buit, que em calia superar.

(Cerdà, 2009: 214)

Cerdà comprenia que les «deficiències del material lingüístic» francès que usava com a vehicle literari impedié el seu exercici perquè aquest material «quedava passiu» davant la «construcció activa dels mots» que exigia el «fenomen poètic». L'«empirisme», les proves reals sobre el paper, topaven amb els requeriments creatius del seu «imaginari» literari, el qual Cerdà no podia abastir pel fet de no dominar amb prou amplitud una llengua francesa massa poc estudiada durant els anys escassos d'escolarització. En conseqüència, l'espai poètic de Cerdà romaní erm, «buit» de mots que poguessen arrelar en el seu camp literari. De nou, Cerdà es trobava desterrat enmig d'«un desert del pensament», imatge d'un llinar on l'expressió cultural que cercava i necessitava l'incipient autor sorgia efímera per esborrar-se ràpidament. L'estètica del poema *Any 58* (per més que aqueix any la producció poètica de Cerdà ja havia realitzat un notable recorregut) mostra la sensació de desorientació del poeta encarat al full en blanc, símbol d'un espai lliure i verge desproveït de mots, on dominen les absències que paralitzen Cerdà:

L'any neix,
el dia creix,
jo no sé què fer.

¹⁸ Segons el testimoni de Marguerite "Guiguite" Bardes, amiga íntima de Cayrol i de la seua família, també va tenir accés a lectures en català gràcies a un amic seu que li feia arribar de Barcelona la revista infantil *El Patufet*, publicada fins l'any 1938 (conversa mantinguda amb Marguerite Bardes el 03/06/17 a Sallagosa).

¹⁹ *Empresa* o, normativament, *empresa*, «allò que hom emprèn» (DIEC2).

²⁰ *Llavors que*, locució presa del francès (*alors que*) i usada a la Catalunya del Nord, equival a la locució adversativa *mentre que*, a nivell normatiu.

La pàgina al davant,
 com l'obac del Puigmal
 davallant blanc de neu;
 la puresa del gel,
 i, en passar la línia del sol,
 la cruesa seca de la fred
 que us entra als ossos.
 Tot conspira a perdre'ns.
 [...]

Potser en sap més el sol que jo:
 més alt ets,
 més lluny esguardes.
 [...]

Tot conspira a perdre'ns.
 [...]

Tots mos ocells cantant s'aturen,
 vorejant els seus espais.
 Que traspassi una ploma:
 el record se la menja,
 mata tot el que és demà.
 Jo em sento nu i cru,
 com la canya de gel
 florida a la finestra,
 estalagmita de mel
 per apagar la set
 [...]

Amb la llum de la canya
 provaré encara un vers.

(Cerdà, 2013: 218-219)

La quietud del paisatge que observa Cerdà des de la «finestra» on prova de fer versos, mostra una natura tan impertorbada i freda («la puresa del gel») que sembla impracticable per a l'activitat humana. La blancor de la «pàgina al davant» del poeta és com la «neu» «del Puigmal» que davalla per la vessant muntanyenca fins estendre's per tota la superfície, on no sembla possible que hi cresca la vegetació (com tampoc les lletres sobre el paper). Quant al sol, aquest passa de llarg i deixa que l'ombra s'instal·le sobre la terra, contribuint així a «la cruesa seca de la fred» que traspasa als ossos d'un jo poètic desproveït de tot abric («jo em sento nu i cru»), restant immòbil i esmorteït. Així, com ho fa el jo amb l'escriptura, els ocells suspenen la seua activitat («tots mos ocells cantant s'aturen») per fondre's amb el dur i mut espectacle que ofereix l'hivern de la Cerdanya, impassible a la impotència creativa del poeta. «Vorejant els seus espais», els ocells semblen també imitar la situació d'un jo al límit de la vida i la cultura; si mai gosen traspasar el llindar marcat, una natura omnipotent farà desaparèixer les

aus en l'instant etern del seu cicle ecològic ininterromput («mata tot el que és demà»). En síntesi, el context desèrtic de l'espai natural glaçat on se situa el jo, mostra la indeterminació d'un poeta que s'inquieta davant un present confús i desqueferat que no li permet projectar cap mena d'avenir («el dia creix, / jo no sé què fer»). «Tot», sentència el poeta, «conspira a perdre'ns», a desertar de l'intent de crear un territori poètic propi, malgrat els seus assaigs reiterats («provaré encara un vers»). En última instància, si Cerdà es resisteix a esdevenir paisatge immutable amb una identitat cultural errant, és perquè sent que la natura encara posseeix força per revifar i, així, superar la paràlisi latent en què es troba («com la canya de gel / florida»).

En aquest darrer poema Cerdà expressa intensament la situació del seu èxode cultural, una vegada havia aconseguit escapar de l'èxode social: *«L'exode signifierait pour l'écrivain ce mouvement de sortie de la solitude du monde vers la solitude de l'écriture et l'imaginaire. À la manière de Kafka (et d'autres), il faut sortir de soi, devenir étranger au monde pour avoir sa part à l'espace scripturaire»* (Hoppenot, 2015). L'autor, als darrers versos del poema, sembla manifestar aquesta consciència de saber que, en clau geoliterària, la seua travessia pel desert és un primer tràngol que ha de superar a fi de fer florir la seua poesia. Cercant el seu lloc al món, de moment no pot sinó assumir que, com a jove creador, ha d'ocupar un *espai d'exili*²¹ que mena el seu imaginari literari a sobreviure amb unes fortes limitacions. Precisament, serà la predisposició de Cerdà a atendre el seu espai immediat el que li permetrà trobar els senyals per sortir de l'exili simbòlic que li suposava el seu desert literari:

Sobre-viure exigeix, ho ha estat per a mi, l'amistat de l'*hagir*²². Per sort la poesia parla en silenci en el cor de nosaltres. Podria ésser en aqueix fet [...] que es situï la incomprensió entre l'esperit sedentari i el nomadisme mental que viu l'artista tot allò de sensacions amb què es carrega el poeta, qual sigui el cos que l'habita. El poeta ha d'ésser pensament, no fita, ni assegurança, que això va reservat a l'apassionament del polític. És que la paraula, fins si es troba en estat d'exili, surt dels altres, de la multiplicitat que l'envolta. [...] Car seria oblidar que en l'escrit hi ha l'obligació d'explorar el territori que se li presenta com dins del desert del seu exili, si és mai veritat que tota solitud té colors d'exili. No podem oblidar que l'escrit també pot ésser presó o mirall d'un presidi no vist pels altres, desert íntim que l'individu ha o no de travessar en el seu silenci.

(Cerdà, 2009: 226-227)

²¹ «Maurice Blanchot recorda que Hegel, en un dels seus escrits, situa l'art com un espai d'exili» (Cerdà, 2009, 205).

²² El mot *hagir* segurament es refereix al verb en francès *agir*, el qual significa *actuar* o *procedir* per realitzar alguna cosa.

Assumint l'exili artístic, Cerdà es predisposava a exercir un «nomadisme mental» que li permetés vèncer la paràlisi i la indecisió creatives que observàvem al darrer poema. Ara, doncs, el poeta ampliarà el seu horitzó de moviment per mitjà d'un «pensament» obert que el farà restar despert a les «sensacions amb què es carrega el poeta», sense «fita, ni assegurança» en el seu viatge cognitiu. En la seua exploració espacial «en estat d'exili», Cerdà s'adonarà que el «desert íntim» que ressent és un «silenci» que no hi és a l'exterior perquè «la paraula» sempre «surts dels altres, de la multiplicitat que l'envolta», això és, dels seus veïns entre els quals cal comptar els seus companys i familiars. El fet d'escriure, doncs, requeria necessàriament «explorar el territori» amb què conviu l'autor, anar a cercar la paraula allà on és, per tal de trencar un silenci poètic que abocava Cerdà a una solitud o aïllament cognitiu de caire cultural. Per aquest motiu, si la llengua francesa havia estat una primera i ineludible font d'aprenentatge acadèmic i de desvetllament i inspiració intel·lectuals per al jove Cayrol, la realitat sociolingüística predominant a l'Alta Cerdanya li permetia aproximar-se també a la llengua catalana per continuar nodrint el seu pensament poètic amb més profunditat. En definitiva, la inquietud o «nomadisme mental» de Cerdà li assegurava l'obertura necessària per accedir al «meu despertament al català» (Cerdà, 2009: 114). A les línies que segueixen aquesta darrera citació, observem com aquest despertament no resultarà, novament, exempt de complexitat per al poeta, ja que Cerdà s'haurà de situar entre dues llengües, la francesa i la catalana, que representen dues dimensions culturals amb potencialitats diferents respecte a la seua realitat a l'Alta Cerdanya a mitjan segle XX:

No me n'adonava aleshores, però tinc clar que aqueix desvetllament comença en el fons, més fons, de l'assentament geològic que suporta el cos humà. El meu assentament resultava sodrillat pels esdeveniments de la guerra d'Espanya i per la nostra [la Segona Guerra Mundial], encara més, ja que em concernia directament. Un país, a terra, es descobreix pel que és, de fet, per la realitat passada que porta en ella la societat, i són l'un i l'altra una voluntat organitzada en el temps, és a dir, un seguit que ha fet història. Són els moments on jo descobreixo la literatura del món²³ i, sobretot, la francesa. Feia cara, en aquell moment, a una doble i monumental empresa —dic monumental en relació amb mi—, empresa que era d'erigir al davant meu un món escrit, [...] immens, [...] però estrany en relació amb el viscut de la població que em vorejava.

²³ «Jo ho descobria tot a barreja: Marx i Plató, Spinoza i sant Agustí, els americans del New Deal i els russos soviètics, tots els grans escriptors progressistes del món sencer. No era poca cosa. No és, ni serà mai poca cosa» (Cerdà, 1988a: 46).

El dilema que bloquejava l'expressió literària de Cerdà (al qual fèiem referència més amunt), es revela ací en la seua complexitat quan copsa una estranyesa sociocultural respecte al «viscut» a l'Alta Cerdanya per ell i els seus veïns: mentre que la seua descoberta de la literatura i les lletres es realitza predominantment en francès, aqueix «món escrit» forjat en el seu imaginari intel·lectual era distant al món de «la població que em vorejava»; i no ho era tant a causa de la distància estètica que Cerdà havia posat en un primer moment entre la seua experiència cognitiva llibresca i les experiències del veïnat rural (distància, d'altra banda, del tot necessària perquè la figura de l'autor pugui nàixer), com sobretot per una distància sorgida amb l'ús d'un codi escrit francès que creava una cosmovisió diferent a la practicada durant segles pels habitants cerdans. Quant a les vivències de Cayrol, l'experiència de passador havia encetat la seua exploració i connexió amb un territori cerdà transfronterer que s'expressava majoritàriament, igual que ell i la seua família, en llengua catalana. Cerdà atorgarà a aquest fet social un valor tant transcendent com la descoberta individual (i solitària) del seu goig íntim cap a la literatura i les humanitats: comença llavors a percebre que als estrats més fondos de la Cerdanya s'hi assenta la cultura catalana. En efecte, el seu país més immediat es troba compost geològicament d'unes capes successives de catalanitat que han continuat modelant aqueixa terra fins als seus dies; «començava d'entreveure que una llengua no és tan sols un instrument de pensar i dir, sinó que va lligada molt més profundament amb les arrels del nostre ésser» (Cerdà, 1988a: 61). Decidit, doncs, a conrear la seua pregonia passió poètica amb la responsabilitat social que li encomanà la revista de Seghers, calia que les seues paraules pogueren ressonar de manera igualment profunda entre els seus veïns, al seu territori més immediat, fet pel qual calia que la seua llengua de creació fos el català. Per tant, el redescobriment cultural del territori que Cayrol planteja, respon a «la formació d'una consciència de catalanitat nascuda al volt d'una voluntat d'escriure» (Cerdà, 1988a: 23). Altrament dit, la profunditat que l'incipient poeta cercava en la seua creació, li calia explorar-la amb l'estri del català, aquell que li permetia interpretar de forma més plena el bagatge acumulat per la seua terra cerdana.

El mapatge cognitiu de Cerdà es vincularà cultural i literàriament, doncs, a l'exploració nòmada de la seua terra per tots aquells estrats en què els seus veïns li permetran endinsar-se; entrant en contacte amb ells, descobria els racons d'una catalanitat portadora d'una cultura fonda que subjectava la idiosincràsia del territori. No obstant aquesta voluntat de rearrelar-se a la Cerdanya mitjançant l'ús del català com a llengua literària, Cayrol hagué d'afrontar nous esculls, si no autèntics salts al buit, per tal de fer-ho possible; el més urgent dels quals l'enfrontava a la següent qüestió: «com escriure en una llengua apresada només d'oïda? *“Si je le possède [el català] au point de vue oral, là j'ai un problème que la société a mis des siècles à résoudre, c'est le passage de l'oralité à l'écriture [...]. Il faut que j'invente une poésie que je n'ai pas devant moi, que personne n'a”*» (apud Marqués, 2017b: 60), reconeixia Cerdà mateix. En aquell estadi, el decalatge entre la seua cultura escrita (francesa i intel·lectual) i la seua cultura oral (catalana, familiar i d'ús espontani) evidenciava una forta estria en l'imaginari de l'autor, fins al punt que ambdós àmbits culturals semblaven incomunicables, és a dir, sense que poguessen desembocar en un sol espai cognitiu on construir conjuntament la seua poesia.

La raó d'una compartimentació cultural tan marcada en l'individu, cal cercar-la en l'essència mateixa que cada dimensió lingüística representava en la identitat d'Antoni Cayrol. Així, tan bon punt comprendrà quina mena d'exploracions cognitives li permetia realitzar cada dimensió, Cerdà podrà enfocar amb precisió els límits simbòlics que li calia sobrepassar per tal de reeixir en el repte d'acollir en el seu si un espai poètic propi, en català:

La llum va venir quan vaig entendre —podria escriure conjuminar— que la poesia, en realitat, ens posa en reacció amb l'intel·lecte, o sinó amb la cultura escrita i parlada que portem, llavors que²⁴ semblaria que n'és el resultat. Això passa a l'arrel del sentit humà que reposa en el nostre inconscient, l'empirisme, la suma de memòria emmagatzemada que és col·lectiva i, al mateix temps, personal, nostra, de cadascú, en la barreja de l'oralitat. La meua oralitat era catalana al complet²⁵ encara que no me n'adonés. [...] en aquells anys viscuts [...] el mot cultura s'aturava en instruït, a mig instruït.

(Cerdà, 2009: 154)

²⁴ *Llavors que o mentre que*, normativament.

²⁵ *Al complet*, normativament.

La tria lingüística del català per a la creació poètica que empenia Cerdà, no només resultava un repte personal atesa la seua manca d'instrucció i d'hàbit intel·lectual en aquesta llengua, sinó que també resultava un desafiament a l'ordre social establert. El català, llengua estrictament oral a l'Alta Cerdanya, no s'associava a una noció de cultura que aleshores anava lligada indestructiblement i preeminent a l'escrit i, per tant, al procés d'alfabetització que assegurava l'ensenyament. A Cayrol, doncs, li calia obrir aquest estret camp cultural (ocupat íntegrament pel francès) a la dimensió oral catalana, seua i dels seus veïns. En efecte, tota manifestació de catalanitat passava per l'oralitat, això és, una «memòria emmagatzemada que és col·lectiva» i que, tanmateix, era menystinguda pels mateixos que la custodiaven i la practicaven, «encara que no me n'adonés». Per aquest motiu, si l'oralitat romania als marges de l'observació i l'apreciació culturals, Cerdà hagué d'orientar amb més intensitat el seu interès cognitiu cap als modes orals pels quals s'expressava la catalanitat a l'Alta Cerdanya. Reprenent la imatge espacial de l'«assentament geològic que suporta el cos humà», Cerdà resolgué que una concepció íntegra del fet cultural també necessitava explorar la matèria verbal sedimentada des d'antany en la seua terra cerdana, amb l'objectiu d'apreciar els elements lingüístics i antropològics que perviuen en la memòria i la quotidianitat dels seus veïns. En aquest procés d'aproximació i valoració de la cultura immaterial cerdana, optar per expressar-se en català encara esdevenia més important per a Cerdà perquè era l'eina que li permetia desfer un altre nus o límit per a la pràctica poètica: el pensament creatiu no podia sostenir-se únicament sobre la raó o l'«intel·lecte» (àmbit ocupat per la cultura, francesa), sinó que també necessitava nodrir-se de l'«inconscient» com a manera de fer aflorar una memòria que pervivia discreta en la societat. Decidit, doncs, a «treure la meua oralitat catalana dels llimbs obscurs on la portava acantonada» (Cerdà, 2009: 208), Cerdà elucidà per fi una via per la qual fer avançar el seu acte poètic: «vaig posar com a base de la meua descoberta del món la intuïció, que és la natura pròpia d'aquell que se sent poeta, amb l'enraonament obligatori, lent, tossut, acompanyat amb una filbasta de dubte» (Cerdà, 2009: 115). En síntesi, la intuïció, com l'inconscient, eren els indrets cognitius on s'havia refugiat una memòria oral catalana, ancestral i alhora marginada pels canons culturals oficials promoguts per l'estat francès, soterrada però latent en les profunditats dels plecs geològics del territori cerdà.

En bona mesura, el poeta, endinsant-se en aquests plecs culturals del territori, retornava paral·lelament als seus orígens, traçant un camí cap a si mateix en cerca de la paraula poètica profunda. Cerdà, a la següent citació, entén que aquest viatge interior cap a les arrels de la Cerdanya és una necessitat orgànica en la seua pròpia formació cultural i desenvolupament humà. Aquest moviment, ple de reptes com hem analitzat, porta el poeta a matisar un argument del crític Maurice Blanchot:

Blanchot, parlant de l'acte on fem retorn als orígens, en diu: *l'espai imaginari que és la intimitat del cor*. Diu: *l'acte concerneix la consciència que torna cap al seu inconscient, perquè cerca una eixida, perquè somnia de perdre's dins la ceguesa de la instintivitat pensant que ella li tornaria la gran puresa ignorant de l'animal!* I això no és! No pot ser! Blanchot ho escriu en un estudi que fa de Rilke. [...] Això no és veritat, no és camí obert. Falsa temptació!

[...] tinc la meua experiència d'aqueix esdeveniment de regressió cap als orígens on la formació de l'home esdevé necessitat, risc i provatura dels seus recursos vitals.

(Cerdà, 2009: 211)

L'esmena concreta de Cerdà a Blanchot es troba segurament a partir del segon «perquè», allà on el crític afirma que el retorn cap a l'espai íntim «del cor» significa perdre's dins d'un somni cec i instintiu a fi de retrobar-se amb «la gran puresa de l'animal». Cerdà, havent experimentat aqueix retorn cap a ell mateix i cap al territori, entén, en canvi, que la ignorància es troba precisament en el somni desarrelat, això és, en la sensació de pèrdua causada per la manca de connexió entre el si de l'individu i els plecs més interns de la societat. Aquesta «regressió» vers l'origen, doncs, esdevé un moviment de primera «necessitat» per a la formació de l'autor, tot i el «risc i provatura» d'un «camí obert» que cada individu haurà de transitar a fi de desenvolupar-se culturalment. En conclusió, cal destacar que la unió de Cerdà amb la seua terra no implica una pèrdua de la seua humanitat en favor d'una suposada animalitat ignorant, sinó més aviat un estadi clau per a poder eixamplar la seua consciència d'existir amb els altres, dins una comunitat amb uns elements socials i culturals compartits. En aquest sentit, sí que podríem aplicar una altra citació de Blanchot²⁶ a la voluntat de Cerdà de confegir el seu imaginari poètic des de la reconciliació amb el territori: *«si le poète va vers le plus intérieur, ce n'est pas pour surgir en Dieu, mais pour surgir au dehors et être fidèle à la terre, à la plénitude et à la surabondance de l'existence terrestre, quand elle*

²⁶ També adreçada originalment al poeta Rilke.

jaillit hors de bornes, dans sa force excédante qui dépasse tout calcul» (Blanchot, 1955: 177). D'aquesta manera, la coneixença de les arrels cerdanes oferirà a Cerdà la millor orientació per encetar la seua navegació poètica; el mot, desplegant-se en el vers com ho fa la vela d'una embarcació, esdevindrà el seu mapa cognitiu per obrir-se al món. A *El mar contra la penya*, podem apreciar la frustració i el neguit acumulats abans de poder salpar en condicions a la mar brava dels versos, símbol de l'obertura cercada a través del poema²⁷:

El mar contra la penya.

Li conec els desigs,
n'he viscut els turments
i la desesperança,
el buit present del pit,
el calmàs de la mort,
l'angúnia de l'espera,
quan neix en el silenci
furtiu
el plec de l'ona nova.

(Cerdà, 2013: 320)

El xoc de la «mar contra la penya» simbolitza l'esforç agitat de Cerdà per construir el poema segons les seues pulsions més íntimes. El seu trànsit a la deriva és compost de «desigs», «turments» i «desesperances» que l'aboquen al «silenci», el «buit» i la «mort» de no trobar la paraula arrelada. Dins aquest moviment de xoc, però, cal apreciar-hi l'aspecte actiu com un element desllorigador al seu sofriment existencial. Les emocions sentides pel jo poètic són experiències que, a mode d'estrats o plecs geològics, l'autor sedimenta tot conformant la seua existència, tal com la penya es veu constantment modelada per la mar. La finalitat d'aquest moviment, per tant, no és sinó acollir noves onades («el plec de l'ona nova») que, establint nous vincles, permetran a l'ésser superar el tràngol existencial. Així, «és la dificultat de desfer-se del plec que venim de viure, cada replec marcant un espai de la nostra vida. [...]»²⁸ Tota visió nova

²⁷ «L'Ouvert, c'est le poème. *L'espace où tout retourne à l'être profond*» (Blanchot, 1955: 183).

²⁸ Les frases de la citació que hem eludit manifesten, entorn del *plec*: «És una visió, una imatge aclaridora. No puc dir si Deleuze l'ha tret d'un precedent». En efecte, Deleuze tractà el concepte del plec en la seua obra *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988, París, Éditions de Minuit). Així, responen la qüestió de Cerdà entorn de l'origen del concepte de plec, podem aportar que «G. Deleuze, fasciné par la philosophie de Leibniz, dégage de cette dernière la notion de pli. Il s'agit, à vrai dire, de la traduction du "vinculum substantiale", le lien réel, qui relie les monades entre elles dans le système leibnizien. Pensons au tissu

està en necessitat de crear, d'ajustar sa mirada a l'instant que es revela davant nostre. El món, la societat, l'individu, som un moviment constant» (Cerdà, 2009: 11). En síntesi, el moviment permanent del poeta maldarà per assegurar el naixement del nou plec en tant que espai de vida on l'autor puga erigir la seua paraula; el fet d'escriure, doncs, materialitzarà aquest moviment en què el navegant tractarà de sobreposar-se a la topada amb la «penya». Fent-ho, el poeta-navegant assolirà la consciència d'existir: «el fet d'escriure, la necessitat d'escriure, m'apar [...] l'única forma que tinc d'aparèixer, de fer-me present a mi mateix. L'escrit em permet de travessar un embruix» (11).

3.1.3. Callastres: *l'heterotopia de l'instant en una altra banda*

Travessar l'embuix imposat, sortir-ne i, per fi, poder crear nous encantaments, de tipus literari, des de l'espai imaginari que conrea l'autor. «Al final, les eines que demana la terra són les mateixes per tothom: un full, una ploma, i camp lliure per destravar-hi la cavalleria desfermada dels pensaments» (Cerdà, 2009: 207). La confrontació de l'individu amb la societat i amb ell mateix condueix el poeta Cerdà a una maduració existencial realitzada des dels plecs més íntims de l'ésser i del territori; com apuntàvem adés, el seu és un viatge interior o local que visa l'obertura espacial mitjançant l'elaboració de la paraula poètica. Aquest *espai local*, real, esdevindrà el punt de referència necessari per a crear *altres espais* (o heterotopies) des de l'imaginari literari de l'autor:

The local is not lived in a localist fashion, that is, it is not experienced as an orthotopia; the local aspires, rather, to invent another place, a heterotopia, or even a utopia. Since it derives from a deep feeling of emptiness and disorientation caused by the exhaustion of the dominant canons, the comfort provided by the local is not the comfort of rest, but a sense of direction.

(De Sousa Santos, 2001: 199)

Podem apreciar, doncs, que el caràcter heterotòpic es troba en el mateix origen de l'afaiçonament de Cerdà com a autor literari. És, en efecte, la seua buidor i desorientació existencial, cultural i lingüística el que encamina Cayrol a desbordar el cànon literari dominant; un cànon ofegat en la seua estretor intel·lectual francòfona, el

avec ses ourlets, ses drapés, ses feutrages et ses textures, on se fera une idée assez exacte de cet univers tel que G. Deleuze le décrit» (Pasqua, 1989: 537).

qual ofegava, alhora, altres expressions culturals com l'oralitat catalana de l'Alta Cerdanya. Així doncs, la localització geològica on arrela la pulsio creativa de Cerdà no pot entendre's com un destí per al seu reposament serè, sinó més bé com un punt de partida dins una ubicació sísmica, on l'autor explorarà literàriament els elements trasbalsats d'un magma cultural vivent.

Des d'aquests paràmetres podem analitzar el viatge interior, alhora que expansiu, que relata Cerdà a la novel·la curta *Callastres*. En aquesta, l'autor pot fer al·lusió al pas de la ingenuïtat de l'infant Cayrol a un major grau de maduresa, traçant un recorregut semblant al que el jove Cerdà, lector i somniador, acabarà realitzant amb el seu arrelament social i poètic al territori.

A la narració, Cerdà situa en primer terme l'estranyesa geogràfica de Callastre²⁹, llogaret del municipi cerdà d'Estavar, limítrof amb la Sallagosa nadiua de Cayrol:

Anar a Callastres ens ve de revés mà. És un poble que queda apartat de totes les necessitats caminadores dels cerdans. Si no escapem a les lleis geogràfiques com històriques que la Universitat moderna ha desenvolupat a partir del desenrotllament humà, és impensable per a qualsevol esperit cartesà [...] negar que els homes de la dècada dels seixanta del segle vint, cerdans o no, vivim condicionats pel determinisme general de la nostra època. I això establert, qualsevol persona trobarà normal que fos condemnada la situació paradoxal de Callastres, ja que s'ha arremet³⁰ en la culassa suaument esglaonada d'una coma, d'un il·logisme tan patent, puix que no dóna vida a cap riu vigent, ni rec, ni torrent, sinó una font tan capriciosa que canvia d'ull cada set o vuit anys. [...]

[...] Així és que si els romans havien fet de Callastres el punt de caiguda dins la plana de la *strata cerdana* que els menava fins a Júlia Líbica³¹, els temps moderns [...] ja havien desviat la rega històrica del tràfec.

(Cerdà, 1993a: 39-40)

Cerdà enceta el relat, doncs, indicant la raresa de Callastre sobre el territori: es tracta d'un poblat que, sobre el pla orogràfic i hidrogràfic, no pot ser sinó marginal perquè, amagat contra un turó, la seua terra «no dóna vida a cap riu vigent, ni rec, ni torrent». La població viu, per aquest motiu, «condemnada» a l'«il·logisme» d'una ubicació que és «tan patent» que la pervivència de Callastre no es pot entendre «si no escapem a les lleis geogràfiques com històriques que la Universitat moderna ha

²⁹ *Callastre* (sense essa final), normativament, segons *Enciclopèdia.cat* (enllaç: <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0013604.xml>; data de consulta: 27/02/18).

³⁰ Del verb *arremir* o *arramir*, «arraconar o apartar d'enmig» (Diccionari català-valencià-balear).

³¹ El nom més comunament usat per referir-se a l'època romana de Llúvia és *Iulia Lybica*.

desenvolupat a partir del desenrotllament humà». Tant és així que tots els elements físics semblen justificar el fet que una antiga via romana, la qual connectava el llogaret amb l'antiga vila de Llivia o «Júlia Líbica», hagués caigut del tot en desús amb l'arribada d'«els temps moderns», tot preferint els passos de comunicació terrestre per la plana cerdana. La situació del poblat, doncs, no només era marginal des del punt de vista de la seua funcionalitat actual, sinó també des d'un punt de vista temporal: si el poblat tingué en algun moment certa significació dins la comarca, fou en tot cas en la llunyana època romana, com ho demostraria la «strata cerdana». En síntesi, el cronotop que Cerdà assigna a Callastre a l'inici del relat no pot sinó resultar un element distòpic, observat des d'un punt de vista físic.

Si la ubicació de Callastre escapa a tota lògica humana referent als recursos naturals i a la xarxa de comunicació, el poblat sembla en canvi amanit dels elements necessaris per ser ric des d'un punt de vista imaginari, car no només conté traces d'un passat remot que alimenta tota mena de misteris i llegendes, sinó que alhora disposa d'elements actuals que semblen del tot extravagants, com una font juganera, «tan capriciosa que canvia d'ull cada set o vuit anys». Així, la manca d'interès que despertava el nucli poblacional a nivell racional o «cartesià», no resultava tan insignificant si atenem els jocs dels infants pel terme:

Quan era mainatge, havia arribat, escasses vegades, que em portessin els nostres jocs fins a aquella *strata* que semblava limitar pel seu ample, allunyadíssim i alturós baluard, l'àrea immensa de la nostra descoberta del món. [...] Aquella direcció nord-oest va ésser als primers anys de la meua vida la nova ruta de les Índies oferta a la meua perspicàcia.

(Cerdà, 1993a: 40)

El jo narratiu començarà a apropar-se al llogaret i a la seua antiga «strata» a causa de les «prospeccions geogràfiques del ninot que he estat jo» (Cerdà, 1993a: 40), això és, quan era un «mainatge» a Sallagosa. En un primer estadi, Callastre és observat com indret distant a l'espai de «jocs» per on s'estenia habitualment «l'àrea immensa de la nostra descoberta del món». La vella ruta romana, elevada des de la plana sallagosarda, es mostrava als ulls dels infants com el confí «nord-oest» del seu territori de joc, «ample, allunyadíssim i alturós baluard». Així, els petits exploradors s'hi aniran acostant decididament, traçant una imaginada «nova ruta de les Índies», amb clara

intenció d'eixamplar les seues experiències i, amb aquestes, el seu perímetre d'acció. Passa a passa, el jo narratiu i els seus companys aniran afrontant reptes cada cop més allunyats del seu punt de partida; *Beuell* sembla constituir, però, un límit difícil de franquejar:

Enllà del cementiri començaven els horts, les colomines per la part baixa, el terrossell³² per damunt del camí. Era un entrellat de parets d'argila, de camins petits i de recs i de rases, rics d'amagatalls, de sorpreses, de plaers sobtats, diversos i arriscats. [...] Saltant d'un camp a l'altre, cada dia portant-nos més lluny, [...] ja vorejàvem el torrent de Beuell. [...]

Beuell és un reguerot dels més petits que ragen per les comes del terme nostre; amb una camada el podíem traspasar. Si no ho fèiem era que de l'altra part, tancada, guardada i barrallada, començaven les deveses i prats del mas Rondola³³. Eugassades i vacades hi pasturaven al salvatge. [...] Teníem el cap ple de contes i recontres sobre casos viscuts amb aqueix mal bestiar. [...] Però Beuell es presentava com una mena de paradís.

(Cerdà, 1993a: 41-42)

El paisatge natural i rural dels afores de Sallagosa esdevé el decorat idoni per a les prospeccions geogràfiques dels infants, «ple d'amagatalls, de sorpreses, de plaers sobtats, diversos i arriscats», sobrepassant cada estria que apareixia al seu pas: «parets d'argila», «camins petits», «recs i rases», tot «saltant d'un camp a l'altre». En canvi, «el torrent de Beuell», com apuntàvem, esdevé una autèntica frontera, no tant física («és un reguerot dels més petits»; «amb una camada el podíem traspasar») sinó construïda en el seu imaginari a causa dels perills, oïts en boca dels adults, que podia ocasionar el bestiar del mas Rondola, car «eugassades i vacades hi pasturaven al salvatge». Les històries que paralitzaven els infants a Beuell eren advertències orals constants que, en efecte, interrompien la seua mobilitat i limitaven la seua imaginació en favor de la seua seguretat: «teníem el cap ple de contes i recontres sobre casos viscuts amb aqueix mal bestiar». En contraposició als perills del món animal que els amenaçaven més enllà del límit fixat, Beuell els fornava «una mena de paradís» gràcies a la seua exuberància vegetal, entre la qual cal comptar la tendra degustació dels seus fruits: «quan finava el juliol disputàvem a les merles, de blanc en blanc, unes cireretes negrenques, d'una

³² Com a referència més pròxima a aquest substantiu, només hem pogut trobar el topònim Serrat del Terrossell, ubicat als afores de Llívia en direcció a Sallagosa. El mot *terrossell*, per aquest motiu i pel context d'ús al fragment citat, pot significar alguna elevació del terreny.

³³ El mas Rondola es troba als afores del terme de Sallagosa, en la seua part nord; des d'aquest punt, Callastre se situa a l'oest. D'altra banda, aquest mas també dona nom a un poema de Cerdà del seu primer poemari, *Els mossos del mas Rondola* (Cerdà 2013, 59-60), del qual hem comentat un fragment al segon capítol.

dolçor un xic aspra que ens irritava els corns dels llavis i estimulava el nostre plaer» (Cerdà, 1993a: 42).

En aquest punt, el deler dels moviments ingenus dels infants els permetia fondre's amb un paisatge amable que els oferia tot un entorn de plaers a descobrir. L'extensió del seu món abastava lliurement qualsevol indret que es proposaven recórrer o, en últim cas, tot aquell permès per les advertències dels adults, provinents del seu mateix món. Des del moment, però, que descobriran l'existència d'un personatge habitant fora del perímetre d'exploració dels infants, la seua visió espacial es veurà modificada. Victorina, una nena uns anys major que la colla d'infants on se situa el jo narratiu, representa (des del punt de vista dels nens) aquell *altre* que viu en un lloc extraterritorial:

Els pares de la Victorina vivien per damunt del mas [Rondola], en la caseta d'una barrera del tren. Beuell era el seu pas pel camí de casa. [...] De cop, la Victorina es tornà l'esquirol que ha traspasat la frontera; prou sentíem que ella ens deixava presoners del nostre món de desitjos inconscients. Ella era l'enemic que havíem de percaçar, la cosa que ens calia avergonyir.

Un instint destructor i encurió ens pujà al cap. Cada u portant el seu indi en el cos, ens avancem pel camí de la guerra [...]. Ens arrosseguem de genolls en els llocs de perill. [...] Entrem en terres desconegudes, passem les barralles del mas, ni ens frega l'esperit la por dels toros que pot haver-hi. [...]

[...] Segurs d'haver vençut, donem l'assalt a la torre del castell que per cas és més aviat un cau enfondit entre marges.

(Cerdà, 1993a: 43-44)

La presència de l'altre, situat en un territori verge i temut pel grup on trobem el jo narratiu, trenca la centralitat de la seua mirada sobre el territori. De sobte, apareix un altre jo que es mira el món des d'un punt transfronterer respecte al grup d'infants; la seua sola presència enllà de Beuell, com l'àgil «esquirol que ha traspasat la frontera», aconsegueix interpel·lar críticament el grup explorador. Victorina els fa evident que totes les seues gestes imaginades de conquesta del territori escapen a l'espai on se situa aquest personatge i, per aquest motiu, «prou sentíem que ella ens deixava presoners del nostre món de desitjos inconscients». Aquest personatge exterior els desperta, doncs, un incipient gir espacial (Tally, 2013) que els fa prendre consciència de ser a l'interior d'un lloc concret. No obstant l'evidència d'aquesta alteritat sobre l'espai, la reacció del grup no tractarà de reconèixer la diferència que representa Victorina, ans

tractarà de menysprear aquella mirada que, emmirallant-los des de l'altra banda dels seus límits, esmicolava les grandeses de les gestes que els infants imaginaven emprendre amb les seues exploracions: «ella era l'enemic que havíem de percaçar, la cosa que ens calia avergonyir». L'existència de Victorina serà, doncs, la major amenaça davant del relat heroic del grup, el qual optarà per defensar-se de manera egocèntrica —un comportament que podem trobar en els infants però també en els adults, si considerem la mirada colonialista que regeix les relacions internacionals en l'època de la modernitat i de la postmodernitat.

L'«instint destructor» del grup anirà acompanyat de l'esmolament de la seua curiositat exploradora: si volien ridiculitzar la Victorina, els calia eixamplar el seu radi d'acció i, per tant, transgredir la frontera de Beuell. Així, malgrat la por, «ens avancem pel camí de la guerra», «entrem en terres desconegudes» fins que «donem l'assalt a la torre del castell», tal com ells imaginien «un cau enfondit entre marges». Els infants, llavors, se senten «segurs d'haver vençut» en la seua gesta d'acostar-se a l'enemic extraterritorial. Tanmateix, com els infants desconeixien el territori on vivia la Victorina, decideixen que «l'acompanyem devesa amunt» fins a casa seua (Cerdà, 1993a: 45). Amb aquest gest, doncs, el grup d'exploradors acaba acceptant posar-se sota la tutela del nou personatge en el territori descobert, malgrat el relat orgullós i bel·licista esgrimit pels infants a l'hora de justificar els seus moviments transgressors. En el següent fragment podem copsar la consumació d'aquest gir espacial: la mirada madura i real de la Victorina serà presa en consideració per un jo narratiu que, en canvi, es delectava amb el seu grup a crear una fantasia, més pròpiament de l'edat infantil, sobre aquells accidents geogràfics que trobava al seu pas. Des de casa de la Victorina, la nova visió de la «strata cerdana», ara ja observada des de ben a prop, palesava l'existència contraposada però respectada de dues visions sobre el territori:

Per primer cop vaig veure allà aquella ruta³⁴ estranya. No era cap camí de terra, que sempre van plens de fangassos i forats, era una ruta empedrada, ben llisa, tallada dret; una ruta estranya que no servia de res. Una ruta perquè sí. [...] Aquell empedrat havia resistit al temps. No era pas nou, no; era intacte. Semblava el coll d'una euga salvatge que portava el cap enllà de la meua vista. Una ruta en llibertat, una ruta per a res. Vaig demanar amb un astorament que no podia explicar: «On va aquest camí?». De tot altre que la Victorina hauria vingut la resposta anhelada en la tensió de la meua esperança: «Al país de Mai t'he Vist», o bé: «Al país del sol i de la lluna», o encara: «Al

³⁴ Cal entendre *ruta* en el sentit de camí o carretera, accepció d'ús habitual a la Catalunya del Nord.

país de l'arbre viu». [...]. És ben cert que ella i jo no fèiem via per les mateixes terres de l'imaginatiu. Però què diré de les gràcies que li va merèixer, al fons de mi, aquella paraula que digué amb tanta naturalitat, amb una familiaritat fins i tot mig vexatòria:

— És el camí de Callastres.

Callastres entrava en el meu món.

(Cerdà, 1993a: 45)

La visió fantàstica de Cerdà permet recuperar l'interès per una antiga «ruta estranya que no servia de res» des d'un pla funcional, com ja hem comentat. Així, aquella «ruta empedrada, ben llisa, tallada dret», alimentava des de l'àmbit literari la imaginació del jo narratiu, fins al punt de cobrar-hi vida: «semblava el coll d'una euga salvatge que portava el cap enllà de la meua vista». «Salvatge», «intacta», aquesta «ruta perquè sí», «per a res», «en llibertat», aconseguia l'efecte anhelat per Cerdà d'obrir el camp literari a l'experimentació imaginativa. Aquell «baluard» que de bell antuvi era observat llunyanament com el límit (*limes*) de la seua àrea de joc, ara apareixia com un llindar (*limen*) que l'invitava, a través del pas que obria la ruta, a portar «el cap enllà» tot ampliant l'espai físic de l'individu i, de retruc, el seu espai imaginatiu. Aqueixa ruta, antiga fita política que enllaçava municipis propers esdevinguts transfronterers³⁵, semblava ara retornar a Cerdà la necessitat d'usar aquella marca territorial com un propulsor poètic que transgredís tot impediment físic a fi d'abastar la seua llibertat.

Menava, doncs, a algun lloc concret aqueixa ruta impol·luta? «"On va aquest camí?"», es demana la veu narrativa. Com venim argumentant, una resposta basada en la realitat física no podia venir dels seus companys; «la resposta anhelada en la tensió de la meua esperança» transcorria el món enigmàtic o invisible (com aquelles *città invisibili* d'Italo Calvino) engendrat en la fantasia dels infants: «"Al país de Mai t'he Vist", o bé: "Al país del sol i de la lluna", o encara: "Al país de l'arbre viu"». Havia de ser Victorina qui imprimís un component diferent a l'encanteri geogràfic dels infants, tot responent planament que la ruta misteriosa era de fet el «camí de Callastres». Tot i l'allunyament existent entre la resposta fantàstica que anhelava el jo narratiu i la resposta prosaica rebuda per part de la jove («ella i jo no fèiem via per les mateixes terres de l'imaginatiu»), es produeix entre ambdues mirades una interacció que ajuda el jo a situar en una nova dimensió espacial l'*strata cerdana* de Callastre: per més que

³⁵ Recordem que Llúvia, vila connectada per la mateixa *strata cerdana*, es convertí al segle XVII en un enclavament administratiu espanyol.

mancada de fantasia, «aquella paraula» simple de la Victorina aconseguí ressonar «al fons de mi», produint-li un sotrac íntim que li feia entendre que Callastre era abastable físicament («entrava en el meu món») i, per tant, es convertia en una nova oportunitat per a alimentar la seua imaginació des de la mateixa exploració del terreny. En síntesi, el fragment ens permet observar com aquest gir espacial (*spatial turn*, segons l'anomena Robert Tally, 2013) d'expressió literària es forja en la interacció de les mirades de dos personatges (l'un representant la dimensió física, l'altre la dimensió imaginària), els quals, entrecreuant-se, permetran a la mirada explorar nous indrets.

Canviant de grup explorador, el jo narratiu relata tot seguit com «poques setmanes després, un dijous, el pare em féu seguir en una de les seves expedicions» (Cerdà, 1993a: 45), el destí de la qual el conduí, per fi, al seu Callastre somniat a través de l'antiga ruta:

Aquell dijous anàvem [el pare, el jo narratiu i els dos gossos d'atura] a Callastres. Vàrem seguir la ruta entre els horts que guardaven els secrets dels meus jocs, vam lliscar per sota Beuell com si desconegués l'encant del meu reialme; mon pare anava com a home segur del que fa i per on ha de passar. [...]

[...]

[...] En sortir de l'erm de la serra, Callastres ens sobtava amb un pomell de gerdor. Era el país de l'arbre viu. Era el país dels salzes.

(Cerdà, 1993a: 46-47)

Si adés era el «camí de Callastres» que prenia vida, ara és la vegetació d'aquest llogaret que es percep especialment animada. De fet, el jo narratiu, un cop corrobora la presència captivadora dels salzes que hi troba, reprèn un dels apel·latius que ell imaginava sobre Callastre (esmentats en la penúltima citació, abans que li respongués la Victorina), tot caracteritzant el poblat com el «país de l'arbre viu» (45, 47). Aviat, doncs, «els secrets dels meus jocs», deixats enrere «entre els horts», s'estendran també per l'espai natural d'aquest nou indret. Igualment, la mirada de l'altre continuarà guiant les passes del jo narratiu en l'exploració del nou espai liminar: si anteriorment fou la Victorina qui acompanyà el grup per l'espai extraterritorial, ara serà Ramon (fill d'un dels homes amb qui es troba el pare del jo narratiu a Callastre) qui accedirà de seguida a mostrar-li l'únic «arbre que compta per a ell», tot un «secret [...] pregon» i «penyora més íntima que posseeix» el nen (50-51). A diferència de la Victorina, doncs, sembla que el jo narratiu i el Ramon s'avenen més en el conreu de les «terres de l'imaginatiu»,

com caracteritzava el jo narratiu a la penúltima citació. En efecte, el jo narratiu sembla apreciar aquesta comunió imaginària quan observa l'arbre que el Ramon li fa descobrir amb entusiasme: «el seu arbre té l'encís d'un perfecte amagatall; és en un fons de prat que viu per ell sol, abrigat per una barrera de gatsalits³⁶. L'arbre és sol. S'alça en una mena de túmul que han arribat a congriar totes les generacions de pagesos que s'han succeït a Callastres» (Cerdà, 1993a: 51). Tant Ramon com el jo narratiu semblen fascinats per aquest íntim bosc de Callastre, on la presència del salze de Ramon domina un indret protegit per «una barrera» d'altres salzes. De cop i volta, ambdós personatges semblen haver sobrepassat un nou límit, ara de caire vegetal³⁷, que els condueix a una indret enigmàtic, separat del món real dels adults on se situaven feia un moment:

Les ramades han baixat de les muntanyes, la broma enronda els cims, la gleva és humida, el fred que comença ens obliga a cercar l'abric dels marges i encenem focs amb brancs podrits, estelles molles i trossos de paper que guardem dins les butxaques. Aquí sí que semblaríem uns robinsons, un foc, una illa i la casa del salze, perduts en un món esborrat. Així deu ésser el mar que mai no hem vist; la possibilitat d'esborrar-ho tot, tant com els ulls en donen. Arraulir-se al voltant del braser, mig arrodits, cargolats dins d'una passivitat vegetativa, plens de somni interior, [...] de fred, de solitud; i la vida reduïda a la seva fragilitat nadiua de l'estona que passa, sense que cap plaer violent vingui a desnaturar-ne la seva significació de temps que s'escola.

(Cerdà, 1993a: 52-53)

El replegament de l'escena transporta els dos personatges cap a un indret vegetal oníric que els fa desaparèixer de tota referència estable a nivell espai-temporal. Els moviments descendents i circulars que efectua cada element de l'escena creen la sensació de distanciament de la realitat, dins d'un espai clos i serè. Ho apreciem amb els ramats que «han baixat de les muntanyes», la «broma» que «enronda els cims», els nens arraulits, «arrodits», «cargolats» de fred entorn del «braser». Com a conseqüència, els dos «robinsons», aïllats del món exterior per mitjà de les boires i els gatsalits que els envolten, s'empetiteixen al recer de «la casa del salze» de Ramon, situada al bell mig de l'escena. La caseta és el refugi plàcid per al «somni interior» dels dos personatges, tal com una «illa» que es manté enmig de la mar, allà on l'imaginari dels dos nens pot arrelar a través del salze. No hi ha, però, oposició entre els elements sinó més bé interacció, ja que els personatges semblen acceptar el seu replegament

³⁶ *Gatsalit* o *gatsaule*, és una espècie de salze (FloraCatalana.net: <http://www.floracatalana.net/salix-caprea-l>; data de consulta: 22/02/18).

³⁷ En canvi, el límit de Beuell era compost d'aigua, i de pedra pel que fa al camí de Callastre.

dins el «fred» i la «solitud» de «la vida reduïda a la seva fragilitat nadiua»; el seu món imaginatiu és fet d'instants únics (l'«estona que passa»), participant del moviment lent i etern d'una «mar» que amb el seu vaivé esborra constantment tota acció i permet renovar la vida. Constatem, així, que a través del somni la condició humana dels infants esdevé natura tant centrada (apuntalada a «la casa del salze») com excèntrica (acollint-se a l'origen reduït i fràgil de la vida «que s'escola»). Aquesta mobilitat acentrada de la mirada (dintre del gir espacial que apuntàvem), és el que permet la interacció entre tots els elements de l'escena. Per aquest motiu, el seu cronotop no podrà ser sinó una línia de fuga suau i harmoniosa, desfent-se i refent-se amb cada instant de vida renovada: és la línia descendent del bestiar que remuntarà de nou la muntanya, és la boira espessint-se per alleugerir-se després... I és, en definitiva, el «plaer» intangible dels infants, assegurant el balanceig dialogant entre el món físic i el seu món imaginari.

Aquest diàleg, circular per repetitiu, entre el somni i el territori anirà generant un moviment centrípet que esmunyirà els infants vers les profunditats de la mateixa terra. D'alguna manera, el salze de Ramon representava la torre de connexió entre l'imaginari dels dos infants i la terra que sosté l'arbre. Antenes i arrels, per expressar-ho més gràficament, queden unides per una mateixa finalitat exploratòria que serà compartida per ambdós extrems, és a dir, d'una banda els ulls curiosos de Ramon i del jo narratiu i, de l'altra, les arrels del salze en cerca d'una aigua subterrània i juganera:

— [...] El salze i l'aigua s'adiuen!

[...]

A Callastres [...] succeeix que la font se'ls estronca; [...] Els salzes tenen més sort que nosaltres, tenen boques a dins la terra que van endins a beure l'aigua. [Ramon] Posa l'orella contra l'escorça; al cap d'un xic es transfigura embadalit.

[...] Pren l'arbre entre els seus braços, el palpa amb les mans amb un plaer que no entenc, però que deixa percebre un sentiment d'animalitat. [...] l'arbre no respon, no es mou, és en Ramon que es complau en la carícia que es plasma al tronc com si volgués entrar dins l'escorça. [...]

A Callastres no en tenen de pous perquè l'argamassa es mou i els tapa. [...] Em diu:

— Ja saps que a sota terra és ple d'aigua?

[...] És poc de dir que es tracta d'evidències contradictòries, el sotaterra³⁸ és ple d'aigua, es mou i tapa els pous, la font se'ls estronca i ells queden secs com penques de bacallà. Estic vivint un dia de descobertes.

(Cerdà, 1993a: 53-54)

³⁸ Substantivació del sintagma *sota terra* que equival, normativament, a *subsòl*.

El desplaçament de les arrels del salze pel subsòl, en cerca de l'aigua, és motivat pel moviment que efectua l'«argamassa», la qual va tapant i descobrint a l'atzar els punts d'aigua subterranis. Com a resultat d'aquests, l'aigua realitzarà un tercer moviment en aflorar a la superfície per punts que periòdicament mudaran, tal com ja anunciava el jo narratiu a l'inici del relat («una font tan capriciosa que canvia d'ull cada set o vuit anys»; 39). Arrels, argamassa i aigua també participen, doncs, d'un vagareig constant (com les «ramades», la «broma» i la «mar»), desterritorialitzant i reterritorialitzant l'espai pel qual transiten. Quant als infants, si adés observàvem com el seu moviment de replegament feia envolar la seua imaginació en connexió amb l'entorn natural exterior, ara inicien una exploració física interna, comandada per Ramon, que els connecta amb el subsòl, concretament amb aquestes arrels, aigua i argamassa. El punt de connexió dels individus amb l'entorn continua sent el salze preferit de Ramon, la fusió dels quals és del tot estreta: «posa l'orella contra l'escorça», «pren l'arbre entre els seus braços, el palpa amb les mans amb un plaer que no entenc, però que deixa percebre un sentiment d'animalitat».

En aquest punt del relat, el jo narratiu comença a dubtar de les prospeccions geològiques que emprèn el seu company. Sens dubte, el jo reconeix experimentar «un dia de descobertes» fascinants, però el capteniment imprevisible dels moviments subterranis semblen desconcertar-lo, car per a ell es tracta d'«evidències contradictòries». De fet, el jo narratiu no entén aqueix «plaer» pregon que sent Ramon quan abraça l'arbre, «un sentiment d'animalitat» que sembla esborrar la petita i fràgil identitat humana dels dos individus dins del bosc, entaforant-se ara dins de la terra. Així, si Ramon exclamava meravellat que «el salze i l'aigua s'adiuen!», el jo narratiu observa amb perplexitat com Ramon i el seu salze s'uneixen, «com si [el primer] volgués entrar dins l'escorça» de l'arbre. Al següent fragment, el jo narratiu s'enfronta a «l'hora de la veritat», el moment culminant de decidir si accepta o no l'ofertament de Ramon d'endinsar-se en l'espai inquietant que ofereixen els plecs mòbils de la geologia de Callastre:

Com podria jo imaginar que ha arribat per a mi l'hora de la veritat, que he seguit amb la meua curta vida el llarg camí que m'havia de menar en aquest punt d'espant indicible com el que se'n van a obrir les paraules d'en Ramon:
— És la porta de l'infern!

No veig cap porta. És un cercle més o menys encauat; en esfondrar-se, la terra ha quedat quebrallada³⁹ com un carnyot⁴⁰ [...]. El redó està calm, buit, erm, fet de terrossos [...]. Al pregon del meu pit sé que es desvetlla l'arrel del perill. El cràter em fascina, fascina igualment en Ramon. Aquest noi té el do de fer aparèixer els secrets amagats a la vista normal de les coses. Estic hipnotitzat per un encant horrorós.

— L'infern és el carbó!

[...]

— El carbó és com els formiguers ple de forats i de camins interiors!

[...]

— La porta és allà! Vols venir-hi? És un forat, veuràs!

[...] Sento una atracció d'infinnit i de mort que em fa oscil·lar a la vora del cingle.

(Cerdà, 1993a: 55-56)

La situació viscuda pel jo narratiu ha transitat de la serenor acentrada on s'acomodava la seua ànima esdevinguda «vegetativa», a l'«espant» de poder desaparèixer de la faç de la terra. Davant del «llarg camí» realitzat pel jo narratiu, Ramon obre amb les seues paraules fantasioses un darrer llindar: «la porta de l'infern!». Tot i que el jo narratiu no combrega amb la projecció imaginària del seu company («no veig cap porta»), la imatge buida del cercle de terra esfondrat li «desvetlla» instintivament una profunda sensació de «perill». No obstant, el «secret» fantàstic de Ramon (amagat «a la vista normal de les coses») li resulta ambivalent, ja que la imatge l'atrau al mateix temps que el repel·leix: «estic hipnotitzat per un encant horrorós». La paradoxa de l'escena pot ser entesa en uns termes semblants a la matisació que Cerdà va adreçar a Maurice Blanchot (reproduïda en l'apartat anterior): el «sentiment d'animalitat» (1993a: 53) de Ramon volent-se encauar en l'interior de la terra, pot ser interpretat com «*la ceguesa de la instintivitat*» d'aquell que, creient retornar a l'origen de l'existència, «*somnia perdre's*» en «*la gran puresa ignorant de l'animal*» (Cerdà, 2009: 211). Davant d'aquesta «falsa temptació» construïda inconscientment en l'espai imaginari més íntim de Ramon, el jo narratiu intueix que aquest espai liminar, infernal, d'un terreny fet de «carbó», «ple de forats i de camins interiors» (1993a: 56), no pot significar cap «*eixida*», «no és camí obert» (2009: 211) per a l'individu perquè suposa abandonar l'ecosistema humà per endinsar-se estrictament en els plecs de la terra. Les entranyes carbonoses del salze, elevat sobre «una mena de túmul que han arribat a congriar totes les generacions de pagesos que s'han succeït a Callastres» (1993a: 51),

³⁹ Clivellada o esquadada (del substantiu *quebralla*; Diccionari català-valencià-balear).

⁴⁰ Tros de carn malmesa (Figuera i Abadal, 2010: 34).

al·legoritzen la descoberta fascinant de d'uns estrats que, com la mateixa vida i cultura humanes modelant successivament el territori, s'han anat depositant fràgilment sobre la terra. Retrobar aquest llegat del passat pot ser atractiu, tal com experimenta un jo narratiu temptat a traspasar la «porta» que l'encabiria en el «forat» intern de la terra, però alhora suposa travessar un últim llindar espai-temporal per a la vida humana, el qual podria conduir a un autèntic no-lloc: per més que Ramon desitge ocupar físicament un indret —segons ell— ple de fantasia, la seua utopia es convertiria realment en una tràgica distopia, pel fet que el forat intern no assegura a l'individu poder experimentar perllongadament aquest territori. No debades, el jo narratiu sent amb feredat que es troba «a la vora del cingle», és a dir, al darrer dels llocs que hom pot recórrer; la seua presència oscil·lant a la vora d'aqueixa porta infinita o abismal resulta un veritable llindar existencial, en tant que fixa el límit que separa la vida de la «mort».

L'amenaça que sent el jo narratiu, doncs, ha ocasionat el trencament sobtat de l'encanteri oníric en què es trobava, envoltat de salzes i boira; el personatge necessitarà fugir per arrencar-se completament d'una escena esdevinguda malèfica, per a ell:

El cap em gira i necessito un esforç de repulsió immens per treure'm, d'una estrebada, del desfici on m'ha conduït. Sento esgarriances de fred que em sacsegen, em sadolla un horror indescriptible, [...] l'atabalament és interior. Salto el marge, travesso la selva dels gatsalits perseguit per mil dimonis que m'encenen les galtes. D'un prat a l'altre, de l'altre al camí, cap a la portalada de l'era promesa, a la meua salvació.

Vam marxar de Callastres, jo fent de guia a davant de l'escamot, el pare i els gossos al darrera [...]. Ni vaig tenir temps de girar-me en passar la serra, per guardar una última visió d'aquell Callastres que tant havia habitat els meus somnis. [...] La serra va quedar com una frontera entre Callastres i els meus pensaments.

(Cerdà, 1993a: 56-57)

El camí de retorn de Callastre que emprèn el jo narratiu es converteix en «la meua salvació»: a diferència de «la porta de l'infern» que s'obria davant d'ell i que tant el turmentava internament, el personatge s'encaminarà «cap a la portalada de l'era promesa», representada per aquella àrea de joc tan familiar i plaent per a ell i la seua colla d'amics. Així, el seu trajecte explorador fins a Callastre es va desfent, es desterritorialitza obstacle rere obstacle: «salto el marge, travesso la selva dels gatsalits», «d'un prat a l'altre, de l'altre al camí». D'aquesta manera, el jo narratiu, «fent de guia» de manera decidida en el camí de tornada —a diferència del de l'anada—, ha deixat enrere la temptació salvatge d'endinsar-se en uns plecs geològics que només

expliquen de manera inerta un passat impracticable des d'una dimensió física. La innocència aventurera de la colla d'amics, observada al principi del relat, evoluciona a la seua fi en la maduresa exploradora d'un jo narratiu que ha après a limitar geogràficament les possibilitats que li ofereix cada dimensió cognitiva. En efecte, el fet de «marxar» «d'aquell Callastres que tant havia habitat els meus somnis» constata la necessitat del jo narratiu de renunciar al Callastre real a fi de mantenir en el record el seu Callastre imaginat. Dit altrament, el personatge renuncia a la utopia que li oferia Ramon per tal d'abraçar la seua pròpia heterotopia:

«La Utopía ha perdido su inocencia»⁴¹ es el título, tan sugerente, de un texto de Sloterdijk. [...] Nuestro imaginario colectivo concibe la Utopía como un orden ubicado, en tanto posibilidad, en el futuro; y realizable 'aquí', en estos territorios. [...] caemos, en los brazos de la Heterotopía: luchar por una belleza y una dignidad que no 'soñamos' en el futuro, sino que 'vemos' en el presente, que percibimos hoy mismo, ya, aunque no aquí, nunca en nuestro territorio, solo y siempre en otra parte. Contra la Utopía (el Ideal aquí, pero mañana), sostenemos la Heterotopía (el Ideal hoy, pero en otra parte).

(García Olivo, 2013: 407-408)

Mentre Ramon obria al jo narratiu la porta d'un avenir immediat dintre del seu propi Callastre, el segon decideix arrencar-se d'aquell indret per tal d'establir una separació entre la seua experiència real i la seua experiència imaginada. Per aquest motiu, «la serra va quedar com una frontera entre Callastres i els meus pensaments»; si bé el jo narratiu reafirma l'encantament vegetal fantasiejat amb Ramon al bosc de salzes del llogaret, no transportarà, en canvi, el seu somni al seu món físic, sinó que el mantindrà en el lloc que li és propi, dintre del seu imaginari. En síntesi, davant el perill de perdre's en un Callastre utòpic confonent el somni amb la realitat, el retorn de l'individu a casa separarà ambdues dimensions tot convertint el llogaret idealitzat en la seua heterotopia.

Jordi Pere Cerdà, d'una manera semblant a l'aprenentatge que realitza el jo narratiu del relat, no trigarà com a escriptor a emprendre una actitud heterotòpica:

⁴¹ L'entrevista de Fabrice Zimmer al filòsof Peter Sloterdijk fou publicada originalment en francès («L'utopie a perdu son innocence») per *Magazine Littéraire* al número 387 (maig de 2010). Enllaç original: <http://archives.magazine-litteraire.com/peter-sloterdijk-%C2%AB-lutopie-perdu-son-innocence-%C2%BB> (data de consulta: 25/02/18). La traducció de l'entrevista al castellà, realitzada pel filòsof Ramon Alcoberro, es pot consultar en el següent enllaç: <http://www.alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm#slo1> (data de consulta: 25/02/18).

reconnectar, en el seu present, amb l'oralitat cerdana, catalana, dels seus veïns, del seu món físic, per traduir aqueixa herència cultural en una altra banda, en el seu emergent món literari.

3.2. CULTURA ORAL I CULTURA ESCRITA: DE LA MEMÒRIA AL FOLKLORISME I LA CREACIÓ

Durant la guerra, pocs anys abans del desvetllament literari que cristal·litzaria amb la lectura de la revista poètica de Pierre Seghers, Cerdà va decidir «organitzar, amb nois i noies, un grup de teatre. Ho esperaven tots amb candeletes als dits» (Cerdà, 2009: 118) perquè era una manera que els joves poguessen sortir de casa i entretenir-se durant aquells anys conflictius i miseriosos (Òmnium Cultural / Enciclopèdia Catalana, 2007). Cerdà encetà la seua faceta literària adaptant obres teatrals en francès i català i escrivint, també, sainets i actes teatrals propis¹. Més enllà del divertiment que ocasionaven a la joventut i la societat cerdanes de l'època, aquestes representacions populars resulten significatives perquè foren el primer temple on es combinaven els elements que seran a l'arrel del pensament poètic de Cerdà i de la seua futura obra literària. Podem distingir tres elements que participaran d'aquests assaigs creatius preliminars: l'atenció a les manifestacions orals de la cultura popular cerdana, l'atenció primordial a l'ús de la llengua catalana i l'atenció als esdeveniments socials i polítics més immediats del seu territori, els quals ja hem caracteritzat. Vegem-los tot seguit, expressats pel mateix autor:

Escrivia o millor dit volia escriure teatre, i per altra part, havia muntat [...] un grupet de joves amb qui organitzava espectacles a Sallagosa i pels pobles del voltant. Fins diré que la meua experiència teatral el febrer de 1941, l'experimentació que havia fet de l'impacte de la llengua sobre el públic, de la clau a l'emotivitat que m'havia revelat l'ús del català sobre la gent, convergien cap a la determinació que em va portar a triar el català com a llengua de creació única. [...]

Amb el meu grup de teatre a Sallagosa havíem muntat, els anys aquells, una traducció al català d'una obra d'Alejandro Casona, *La Dama de l'Alba*², i en acabat, una obra intimista,

¹ Cerdà detalla que «Va córrer un cert temps pel poble l'esborrany d'un acte que tenia escrit i que havia deixat en mans dels companys: *El tren París-Sallagosa*» (Cerdà, 2009: 119).

Tot i que algunes fonts apunten que existí una primera publicació teatral de Cerdà de l'any 1941 anomenada *4 sainets* (com ho indica l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana: <https://www.escriptors.cat/autors/cerdaip/obra.php>), no sembla haver-hi evidència documental d'aquesta eventualitat. Marie Grau sosté la mateixa tesi (conversa mantinguda amb Grau el 01/03/18) i alhora precisa que «Els sainets, si són quatre, no es poden comptar com a *obres* de JPC [Jordi Pere Cerdà]. Els tres primers *Davant de cal Planes*, *Els caçaires*, *Les bugaderes*, sembla que no van deixar rastres escrits. Del darrer, *El tren París-Sallagosa*, en queda un manuscrit bastant informe en l'arxiu JPC» (Grau, publicació en premsa, a la qual ens remetem per tota ampliació documental sobre les primeres provatures de Cerdà com a dramaturg).

² *La dama del alba. Retablo en cuatro cuadros*, fou publicada per primer cop l'any 1944 a Buenos Aires per l'editorial Losada.

deliciosa, dins un ambient populista del Front Popular de 1936 a França [...]: *Le Paquebot Tenacity*³ de Charles Vildrac.⁴ [...]

[...] Són obres [...] del treball de cultura popular que havia assignat al grup de Sallagosa. A Sallagosa feia obra social i política, ja que no havia destriat encara l'una de l'altra i això per una bona raó: és que era a través del polític que havia descobert (o havia reflexionat sobre) el social.

(Cerdà, 1988a: 28-29)

El compromís social i polític és, en efecte, a la base de la inquietud de Cayrol per muntar representacions teatrals per al seu veïnat de l'Alta Cerdanya. Montserrat Rodríguez Puig, una de les veïnes cerdanes amb qui comptà Cayrol com a actriu⁵, relata que els diners que recaptaven amb la representació de les peces teatrals eren donats als familiars dels presoners de guerra⁶. El resistent i passador Cayrol era ben conscient de la fragilitat social que afrontava amb la seua labor de dinamització cultural: «Cal pensar que la vivíem. Vivíem la guerra, dos milions de presoners, la pressió política [...] present, insistent i, fins quan calia, ja inquisidora [...]. Vaig entendre que el clima de la nostra comunitat havia atès un nivell d'agressivitat, un començament, que no podia tractar amb indiferència» (Cerdà, 2009: 118-119). En aquest context d'incipient tensió veïnal, Cerdà s'adonà que calia fer ús de l'instrument dramàtic per defensar uns valors i uns drets socials i polítics compartits, fonamentats en la resistència col·lectiva contra els totalitarismes espanyol i alemany que assetjaven i oprimien la societat cerdana en aquell període turbulent. Si la gent dels pobles de Sallagosa i dels voltants havien de ser, doncs, el mirall de les seues actuacions teatrals, bé calia reforçar tots aquells elements

Segons Montserrat Rodríguez Puig (una de les actrius d'aquesta peça), el grup de teatre només va poder representar aquesta obra una vegada (a Sallagosa) per imperatiu de l'autor (conversa mantinguda amb Rodríguez Puig el 17/06/17 a Odelló, Alta Cerdanya).

³ *Le Paquebot Tenacity. Comédie en trois actes*, fou publicada per primer cop l'any 1920 a París per Gallimard.

Al Fons personal Jordi Pere Cerdà, ubicat a la Biblioteca Nacional de Catalunya, podem trobar un manuscrit de Cerdà, en francès, sobre aquesta obra, «interprété [*Le Paquebot Tenacity*] par les jeunes de Saillagouse en 1945».

⁴ Segons M. Rodríguez, altres peces realitzades i dirigides per Cayrol en aqueixa època foren *Els set pecats capitals* de l'escriptora Llúcia Bartre (publicada l'any 1948 a Perpinyà per Imprimerie du Midi) i la narració *L'Arlesienne* de l'escriptor Alphonse Daudet (1868), en traducció al català per l'escultor i escriptor Gustau Violet (publicada a Perpinyà per Joaquim Comet l'any 1910) (conversa mantinguda amb Montserrat Rodríguez el 17/06/17 a Odelló). Cerdà mateix fa constar en la darrera autobiografia la representació d'altres peces com *Les deux timides* (1860) d'Eugène Labiche (2009: 118).

⁵ M. Rodríguez, com ella mateix relata, actuà i cantà en les peces dirigides per Cerdà des dels anys 1943 i 1944 fins l'any 1951, just abans, doncs, que l'autor estrenés la primera de les peces teatrals (*Angeleta*, l'any 1952) que s'aniran editant i recopilant a l'*Obra teatral* (1980).

⁶ Segons la conversa mantinguda amb Montserrat Rodríguez el 17/06/17 a Odelló.

que asseguressin una recepció adequada per al missatge compromès del grup. Així, la llengua i la cultura catalanes esdevindran «la clau a l'emotivitat», és a dir, el mitjà poètic pel qual aconseguiran connectar amb els espectadors.

Una obra que circulà aquells anys per les mans de Cerdà, la inèdita *Les Dolors de la Pàtria*⁷, mostra la plena conjuminació d'aquests elements en un cant a la solidaritat amb la població espanyola que patia el règim franquista, tant com a refugiats com amb la repressió dintre del mateix territori. Hi destaca la inclusió de versos i cançons populars i tradicionals com *A Gironella*⁸ o popularitzades com la sardana *La Santa Espina*⁹ que obre la peça, les quals (segons el cas) seran cantades —per un cor— i tocades —per una cobla—, tal com precisen les acotacions que trobem a la peça (escrites en francès i català). També destaca la inclusió de diàlegs i versos en castellà que creen un context dramàtic per a la recitació musicada del poema de Federico García Lorca *Romance de la Guardia Civil española*¹⁰ (el text íntegre del qual acompanya, en un full a banda, el text teatral). Així, en un ambient molt semblant al del poema de Lorca, l'escena dramàtica de la peça mostra l'aparició sobtada d'un parell de guàrdies civils en un poble on la gent canta i treballa; els guàrdies hi sembren la por tractant de prohibir *La Santa Espina* que canta la gent¹¹ i de perseguir els homes que són a la muntanya, cercant aquells grups que organitzaven la resistència armada al maquis o bé facilitaven els passos de gent, com fou el cas de Cayrol. Davant la mort que representen les amenaces dels membres del cos de seguretat espanyol, els vilatans els responen amb l'esperança que «la primavera arriba i tot canta al seu pas. Canta el cel, la

⁷ La font documental en què ens basem per comentar aquesta obra inèdita és la recollida pel Fons personal Jordi Pere Cerdà de la Biblioteca Nacional de Catalunya, l'única que hem trobat al respecte. En els mecanoscrits consultats, s'especifica amb nota marginal manuscrita, afegida posteriorment, que la peça és un «spectacle pour les jeunes de Saillagouse» dels «années 40».

⁸ La versió de la cançó que recull la peça difereix d'altres versions que s'han difós amb la seua publicació, com la que trobem a *El Cançoner del Calic. Recollit i ordenat per Mn. J. Serra i Vilaró* (del mateix Joan Serra i Vilaró, publicat a Barcelona en el Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya el 1914; pàgines 94 i 95: «Roseta de Gironella») o al portal en línia *Càntut. Cançons de tradició oral* (web: http://www.cantut.cat/canconer/cancons/itemlist/filterfork2?option=com_k2&view=itemlist&task=filterfork2&mid=112&Itemid=109&f%5Bg%5D%5Btext%5D=A+Gironella; consulta: 02/03/18).

⁹ Composta musicalment per Enric Morera i literàriament per Àngel Guimerà el 1907.

La peça teatral també es fa ressò del poema «Santa Espina» de Louis Aragon. Aquest poema fou publicat el 1941 al poemari *Le Crève-Coeur*.

¹⁰ Poema inclòs en el seu poemari *Romancero gitano*, publicat l'any 1928.

¹¹ Com, de fet, ocorregué durant la primera etapa del franquisme, entre altres períodes històrics. Per consultar les etapes en què *La Santa Espina* fou prohibida, vegeu el següent article: <http://www.enderrock.cat/noticia/15501/cancons/revolta/santa/espina> (consulta: 02/03/18).

terra entera, canta que cantaràs», tot parafrasejant els versos de la sardana. En síntesi, els personatges es comprometen amb un avenir digne per als seus veïns, car «a dalt del bosc» i «a dins la vila viuen els nostres germans», treballant i esperant «que s'alci aquell dia / damunt d'Espanya / [...] / el dia de la pau / [...] / i de la llibertat¹²».

Tot i que no disposem de prou fonts documentals per contrastar que Jordi Pere Cerdà és l'autor d'aquesta peça (com també desconeixem l'any de la seua creació i de la seua eventual representació), el document mecanografiat sí que ens permet observar les anotacions manuscrites que Cayrol hi incorpora per a la seua escenificació. Aquestes anotacions poden demostrar l'interès del nostre autor per una peça dramàtica, compromesa socialment, que combinava elements poètics i musicals. Precisament, a l'obra s'hi recull un altre conjunt de versos, intitulats amb el mateix nom de *Les Dolors de la Pàtria*, que també semblen destinats a ser cantats però que no s'indica (a diferència de *La Santa Espina* i el *Romance* de García Lorca) que siguin introduïts en la peça teatral. Aquests versos, no només els trobem mecanografiats en un full a banda acompanyats dels versos de la cançó popular *A Gironella*, sinó que també apareixen manuscrits parcialment¹³ pel mateix Antoni Cayrol en un altre full¹⁴. Aquesta darrera constatació podria indicar que ell és l'autor dels versos de *Les Dolors de la Pàtria*. Els reproduïm íntegres, atès el seu caràcter inèdit¹⁵:

Quina cançó cantarem
que tots la sapiguem
les dolors de la Pàtria
caiguda en mans d'ennemics,
Amb la sang dels millors fills
la venen a la plaça.
Mes ja vindrà el temps que l'aixecarem.
Mes ja vindrà el temps que l'alçarem
mes alt que nos ,mes alt ensembs
com una mare resplendent.

Que tremoli l'ennemic
ja s'apropa l'estiu

¹² Hem esmenat els errors gramaticals de la citació.

¹³ Només hi apareix el primer dels tres paràgrafs, amb el canvi al darrer vers del mot «mare» (al text mecanografiat) per «pàtria» (al manuscrit).

¹⁴ El reconeixement de la lletra manuscrita d'Antoni Cayrol queda confirmada per Marie Grau (conversa mantinguda amb Marie Grau el 02/03/18). A més a més, el full d'aquest manuscrit porta el segell de la carnisseria de son pare a Sallagosa, on treballà el mateix Antoni: «Boucherie – Charcuterie François Cayrol. Saillagouse (Pyr. - Or.)» (Fons personal Jordi Pere Cerdà).

¹⁵ Hem reproduït el text de manera exacta, sense introduir cap modificació o correcció gramatical.

els camps de blat onejen
Nostra falç no és gaire lluny
mes ferrenys tenim els punys
de fer cada any les segues. mes ja vindrà...

Sol de la llibertat
ardint damunt dels blats
els nostres cors madures;
com les roselles de foc
ta sed tenim al cos
mes fort que l'amargura .Mes ja vindrà...

(Fons personal Jordi Pere Cerdà)

L'estil dels versos desprèn un caràcter d'himne popular alçat contra els «enemics» d'una pàtria que es dol perquè es troba oprimida. Com observàvem amb els fragments citats anteriorment, aquests versos canten a un avenir gloriós per a aquesta pàtria («mes ja vindrà el temps que l'aixecarem»), forjada amb l'esforç col·lectiu del treball de la gent (simbolitzat amb la sega del blat) i defensada amb la força dels «punys» «ferrenys» d'un poble disposat a combatre «l'amargura» que provoca l'opressió totalitària. D'aquesta manera, el poble tractarà de vèncer un combat fins assolir el «sol de la llibertat», imatge d'una pàtria lluminosa («mare resplendent») i anhelada. En síntesi, podem observar com el to populista del poema-cançó *Les Dolors de la Pàtria* s'insereix coherentment en la peça teatral homònima, l'argument de la qual s'articula a través de les referències intertextuals de *La Santa Espina* en un primer terme i, en darrer, del *Romance de la Guardia Civil española*. Així, tant el poema atribuïble a Cerdà com la resta de la peça polifònica, transmeten un missatge de reivindicació i denúncia socials que se sosté per mitjà d'uns versos lligats a la tradició popular (en major o menor mesura, segons el cas) i destinats a ser cantats dramatitzadament.

Resulta significatiu observar, doncs, com aquesta peça teatral mostra un caràcter que beu fortament d'un gènere altre que el dramàtic —el poètic— a l'hora de cercar la comunió escènica amb el públic. La raó d'aquesta predominança poètica la podem trobar en l'admiració que Cerdà professà per la poesia en castellà del segle XX, la qual esdevingué una altra influència primerenca i cabdal —al costat de la de Pierre Seghers— a l'hora de conformar la identitat creativa de l'incipient autor. L'articulació poètica entre la dimensió oral i la dimensió escrita que assolirà la tradició literària

castellana d'aquest període, serà l'element fonamental per comprendre l'interès que Cerdà li prestarà:

De tots els meus descobriments encaixats dins l'època de l'Alliberació, el meu desvetllament al món de les idees, a una corona mundial d'homes de cor, de sentiment, de recerca de justícia i de senzillesa de vida, tot això subjacent al doll de la poesia, el més profund serà la descoberta dels grans poetes espanyols i sud-americans de llengua castellana.

L'any trenta-nou ja havien caigut entre mes mans dos opuscles editats pels serveis de propaganda de la República Espanyola en guerra. L'un portava *El romancero* de García Lorca¹⁶; l'altre era *España en el corazón*, de Neruda [...].

*Generales! Traidores!*¹⁷

*Verde que te quiero verde*¹⁸.

[...]

Per a mi, la poesia de llengua castellana d'aquest segle XX va per sobre de tota la poesia mundial, igualment com l'acte poètic va per damunt de totes les manifestacions de l'esperit en la funció de *dir*.

Que aqueixa poesia castellana, enfangada en dos segles passats de mediocritat localista, arribi a tornar a apoderar-se del material verbal que el poble li porta, [...] és un dels fenòmens grandiosos de la vitalitat i dels seus possibles.

(Cerdà, 1988a: 46, 47, 50)

Per Cerdà, la literatura castellana del seu segle sublimava, a través de l'inigualable «doll de la poesia», els trets més transcendents que cercava el nostre autor a nivell ètic i estètic: «justícia» i «senzillesa de vida» i «de *dir*». Cerdà reconeixia aquesta base pregonada en la poesia de García Lorca, Neruda i també de Miguel Hernández¹⁹, tots tres aconseguint «apoderar-se del material verbal que el poble li porta» per recrear-lo amb els seus versos. Cerdà, llavors, cercava l'expressió creativa allà on la paraula podia ser viva i fonda alhora, això és, en boca dels seus veïns, portadors d'una cultura oral ben arrelada a la consciència de l'ésser: «la poesia correspon a una vitalitat social, però no de cara a la riquesa o a la potència, [...] sinó amb una situació de caràcter espiritual i col·lectiu a la vegada. Aqueix caràcter, que és consciència i esperit, enganxa un joc secret amb la col·lectivitat i el tracte de la paraula» (Cerdà, 1988a: 50-51). La voluntat

¹⁶ Es refereix al mateix *Romancero gitano* que ja hem referenciat.

¹⁷ Versos pertanyents al poema de Pablo Neruda *Explico algunas cosas*, dins del poemari *España en el corazón* (1937) on l'autor critica els horrors de la Guerra d'Espanya: «Generales / traidores: / mirad mi casa muerta, / mirad España rota: / pero de cada casa muerta sale metal ardiendo / en vez de flores».

¹⁸ Versos pertanyents al poema de García Lorca *Romance somnábulo*, dins del poemari *Romancero gitano* (1928): «Guardias civiles borrachos, / en la puerta golpeaban. / Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar. / Y el caballo en la montaña».

¹⁹ Del qual admirà especialment el seu *Cancionero y romancero de ausencias*, escrit entre el 1938 i el 1941 i publicat pòstumament l'any 1958 (Cerdà, 1988a: 49-50).

de Cerdà, doncs, de vincular el seu pensament poètic al «joc secret» establert entre la paraula, l'esperit i la col·lectivitat, explica el seu interès per incloure cançons tradicionals en els seus espectacles teatrals. La cançó tradicional i popular, per mitjà de la paraula dita, recitada, cantada, aconseguia destil·lar creativament la consciència més profunda de la gent que l'envoltava, sedimentada al llarg dels segles.

La primera presa de consciència de Cerdà sobre la tradició oral catalana es realitzà a través dels llibres, segons relata el mateix autor. Des del suport escrit, doncs, (base de la seua conformació cultural, com ja hem comentat), Cerdà començarà a traslladar les cançons que descobria als seus espectacles populars:

Vaig tenir el sentiment de la presència amagada del nostre vast cançoner l'any 1946. El nostre grup de teatre comprenia algunes veus boniques, cantàvem camilleres i donàvem preu al cant. L'amistat de Manuel Anglada²⁰, l'autor de *Vint-i-cinc anys a Llívia*²¹, em va posar a les mans un recull de vuit cançons populars harmonitzades per a dues veus. Eren cançons absolutament desconegudes de nosaltres. Les vàrem aprendre, les vàrem cantar i heus ací que les vuit cançons desconegudes van trobar, totes, un ressò en diverses persones del públic. Ens ho van venir a dir: aqueixa ma mare la cantava, aqueixa un tal, aqueixa una tia, totes, totes, quedant amagades de la pràctica quotidiana, estaven presents en una o altra persona del poble, i, sense el xoc que va despertar la nostra prestació, ho serien encara.

En deslliurar-se una emoció enterrada, procura a la persona que ho viu una alegria o una pena agudíssima. És aqueix plaer que les persones concernides em van fer descobrir.

(Cerdà, 1988a: 71)

El fragment mostra el «plaer» que va ressentir Cerdà quan va comprovar, a través del contacte directe amb els seus veïns, que totes les cançons que el seu grup de teatre havia après per a l'espectacle per mitjà dels cançoners eren conegudes per diverses persones del públic. Així, a través de les actuacions oralitzades del seu grup, el qual reprenia l'expressió de la cultura popular recopilada als llibres, «vaig trobar el poble portador d'una memòria encara viva de la cultura oral, lingüística, cantada. Vaig posar-me a fruir d'aquell bé amb una dèria, amb un goig tant i més fort, que ell alimentava de forma viva la meua recuperació de la llengua que havia començat amb els llibres» (Cerdà, 1988a: 70). La satisfacció cultural i lingüística que Cerdà relata amb entusiasme, raïa en la descoberta d'una cadena generacional que havia fet arribar a través de l'oralitat allò que ell havia començat a conèixer o a valorar per mitjà de la

²⁰ Manuel Anglada i Ferran fou periodista i escriptor.

²¹ Publicat l'any 1986 a Barcelona per Biblioteca Selecta.

lectura. Es tractava de la pervivència «d'una memòria encara viva» entre els seus veïns que fins aleshores havia restat desapercebuda als ulls de Cayrol, i que a partir de llavors l'«alimentava de forma viva», donant continuïtat a aquesta cadena de transmissió cultural.

Hi havia, però, un component evident de ruptura. S'havia produït un trencament en aquesta cadena des del moment que Cerdà havia hagut de recórrer als llibres i a la dinamització teatral per tal de conèixer les mateixes cançons que els seus veïns havien après oralment, unes cançons que altrament haguessen romàs «absolutament desconegudes» per a aquell grup de joves als anys quaranta. Cerdà és ben conscient de la interrupció generacional que s'havia produït en la cultura oral a l'Alta Cerdanya, en afirmar «la presència amagada» «de la pràctica quotidiana» d'unes cançons que el grup de teatre posava de nou en circulació, a través de canals de difusió diferents als tradicionals. Així, malgrat l'«alegria» que li ocasionava la descoberta del llarg fil de la memòria del seu poble, el trobament entre la *pràctica folklòrica* (la de la gent expressant-se i comunicant-se de manera directa i estètica) i la *pràctica folklorista* (la del grup de teatre recreant el folklore) també ocasionava l'aparició d'«una pena agudíssima» que palesava aquest trencament. Així doncs, endinsant-se en els plecs culturals de la geologia cerdana, Cerdà procedí, involuntàriament, a «deslliurar» entre els seus veïns més pròxims «una emoció enterrada», a causa del «xoc que va despertar la nostra prestació» artística.

El fet que la nova posada en circulació del folklore que proposava Cerdà hagués generat «una pena agudíssima» entre el públic, demostrava, si més no, que el seu enterrament era relativament recent; els portadors de l'expressió folklòrica eren vius i, per tant, l'artefacte verbal encara gaudia de l'estructura de sentiment (seguint Raymond Williams) associada a una part dels habitants del territori cerdà. L'accés a aquesta emotivitat col·lectiva és precisament l'element clau que revela l'interès pel folklore en Jordi Pere Cerdà²²: l'obertura de l'autor a l'etnopoètica dels seus veïns li permetia bastir fermament el seu pensament poètic i, així, articulava una tradició

²² «Allò que ha sostingut Jordi Pere Cerdà en la seva missió generosa i obstinada és segurament la convicció de tractar, a través de la cançó, amb una font secular d'emoció artística de les classes populars. D'això se'n derivava, per a ell, un deure immediat, una necessitat poètica i política arrelada en totes les fibres del seu ésser» (Para, 2016: 18).

—viscuda i construïda socialment— amb la individualitat més íntima del creador. A davant seu, Cayrol es trobava en un llinar que l’invitava a configurar la seua topofrènia (en termes de Robert Tally), és a dir, a transitar un territori —la Cerdanya— per mitjà de l’exploració etnopoètica que l’autor anirà recreant per escrit, definint així la seua pròpia cartografia literària. La inclinació pel folklorisme durant la seua primera etapa com a autor demostra aquesta voluntat i necessitat d’emparar-se del saber (*lore*) de la gent (*folk*) a fi de construir el seu pensament poètic, tot assumint, alhora, el compromís cívic de contribuir a recuperar i donar noves vies de difusió a l’expressió del folklore cerdà i, per extensió, català. Jean-Baptiste Para sintetitza tot seguit el capteniment poètic que acompanyava a la tasca de recerca polifònica de Cerdà:

Jordi Pere Cerdà és, per damunt de tot, un poeta que s’ha trobat al camí la cançó popular de la seva terra natal. Durant una quinzena d’anys, del 1945 al 1960, s’ha dedicat a recollir-ne les perles esparses amb el sentiment a cada moment de rescatar de les fondàries de l’oblit un petit tresor que encara era a temps de salvar. Uns tresors, pensava ell, mereixedors de navegar a bord de la gran arca de la memòria humana. [...]
[...] A la cruïlla de la creació personal i de l’obra col·lectiva, aquest repertori era per a ell el mirall de la vida del poble, que d’una cançó a l’altra alterna els jocs amorosos, la complanta de les dones mal casades, l’evocació de la condició difícil dels pastors, o l’empremta dels esdeveniments històrics i les lluites socials.

(Para, 2016: 16-17)

La citació s’insereix en l’obra de Cerdà, editada pòstumament, *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló* (2016a), la qual aplega la diversa documentació que s’ha pogut recuperar entorn del treball de recollida i transcripció folklòrica que emprengué l’autor un cop acabada la guerra. Recuperar la veu del poble obligava Cerdà a descentrar la seua mirada cap als altres, el saber dels quals s’anava oblidant; suposava, doncs, emprendre un viatge subterrani (com venim caracteritzant) i del tot perifèric o marginal, si atenem la posició en què es trobava la tradició oral catalana a l’Alta Cerdanya i a la resta de la Catalunya del Nord:

He trobat a tot arreu, a muntanya i a la plana, en veïnats de quatre cases i a Perpinyà mateix, brases de la llar antiga, cobertes de cendra, amagades vergonyosament com si fos una falta o un pecat. És tot un treball de forçar aqueixa vergonya, de bufar les cendres amb precaucions, mes quin goig quan després de les penes apar la cançó! Surt com un diamant enllotat de terra.

(Cerdà, 2016a: 40)

Tant en els indrets més rurals com en els més urbans, la situació de la cançó oral nord-catalana era, durant aquella quinzena d'anys a mitjan segle XX, ben residual i, per tant, és comparada a les «brases de la llar antiga, cobertes de cendra». Els mitjans pels quals prenia cos la tradició, amb una oralitat i una llengua catalana del tot desprestigiades i arraconades en l'àmbit cultural francès, contribuïen a amagar «vergonhosament» les cançons, «com si fos una falta o un pecat»²³. En un context en què l'accés al coneixement ja es desenvolupava de manera predominant a través del codi escrit, l'objectiu immediat i urgent de Cerdà fou servir el llegat etnopoètic nord-català per mitjà de la transcripció, atesa la fragilitat d'unes cançons que romanien en la memòria dels veïns majoritàriament d'edat avançada. Per aquest mateix motiu, Cerdà no concebia aquest traspàs de l'oral a l'escrit com «una falta» expressiva o creativa que calgués cobrir, sinó com una necessitat per no perdre el pòsit cultural oral que havia perviscut. Al cap i a la fi, «per què definir una cultura per allò que li manca [l'escrit], per una absència?» (García Olivo, 2015), sembla que també es demane Cerdà en la següent citació:

La gent que posseïa una llengua a punt de jugar amb els mots, els matisos, els fets culturals reinventats, aqueixa gent no es pot considerar de cap manera com a gent pobra. [...] un cos amo dels seus reflexos musculars, un esperit amo de l'expressió del seu pensament, formen ja els elements principals en què reposa la llibertat d'un individu. [...] una societat que posseïa l'instrument de la seva expressivitat.

(Cerdà, 1988a: 85-86)

La «societat» tradicional nord-catalana que s'extingia amb la consolidació de la modernitat i la postmodernitat, «posseïa» sens dubte «l'instrument de la seva expressivitat» i, per tant, l'íntegra capacitat de crear imatges verbals que sustenten el procés creatiu. Tot i que Cerdà no podia aturar ni revertir la predominança generalitzada (i cada cop més global) de la cultura escrita sobre la cultura oral, sí que s'esforçà per retornar a l'oralitat —com a folklorista i com a autor alhora— l'emotivitat pregonada que li oferiren les seues informants²⁴, no només cantaires sinó també contaïres de rondalles, com veurem més endavant. D'aquesta manera, amb la labor de

²³ «Quasi tots [els cantaires] tenien vergonya i els semblava que només la burla esperava el seu cant. Demostra quant menyspreu havia envoltat temps i temps el cant popular en benefici de la cançoneta de moda, demostra també el complex d'inferioritat que ressent el català, complex que el segueix dins totes les classes socials i marca les nostres relacions personals» (Cerdà, 2016a: 90).

²⁴ La majoria de les informants que consultà Cayrol foren dones.

recuperació de material etnopoètic nord-català, Cayrol completava el seu procés de reconexió amb la realitat cerdana, ara no només des d'un compromís sociopolític (el del resistent i passador) sinó també des del compromís amb la paraula i amb la cultura catalana, tant en les seues manifestacions orals com escrites: «una de les raons d'aquest treball ha estat de fixar fins a quin grau persisteixen avui dia les arrels profundes de la seva catalanitat [respecte a la cançó popular], i és més que natural d'incloure-hi l'esperit que l'ha animat fins ara» (Cerdà, 2016a: 75). El contacte amb els testimonis del folklore oral i la seua fixació escrita permetien a Cerdà endinsar-se en l'estudi dels orígens de la societat cerdana, entesos com una vertadera oportunitat per a la seua reconstrucció, tal com sintetitza el lingüista i filòsof Walter J. Ong:

Por fortuna el conocimiento de la escritura, pese a que devora sus propios antecedentes orales [...] y aunque destruye la memoria de éstos, también es infinitamente adaptable. Del mismo modo puede restituirles su memoria. Es posible emplear el conocimiento de la escritura con el objeto de reconstituir para nosotros mismos la conciencia humana prístina (totalmente ágrafa), por lo menos para recobrar en su mayor parte [...] esta conciencia [...]. Esta reconstrucción puede resultar en una mejor comprensión de la importancia del mismo conocimiento de la escritura para la formación de la conciencia humana y hasta llegar a las culturas altamente tecnológicas.

(Ong, 1987: 24)

Del cantó francès de la frontera, calia que algú s'ocupés d'aqueixa tasca de reconstruir la consciència col·lectiva cerdana i nord-catalana, la qual només havia estat abordada parcialment²⁵ i tardanament respecte al cantó espanyol²⁶. Cerdà, amb l'atenció plena cap a l'oral i l'escrit, usant cooperativament una i altra eina, empenia el viatge cultural més interior possible, ja que entrevistant els seus veïns no només coneixerà i valorarà el «psiquisme més interioritzat» (Cerdà, 2016a: 90) de la societat cerdana i nord-catalana, sinó que també retornarà al seu propi origen i al dels seus familiars, com a infant nat a Sallagosa, a l'Alta Cerdanya, l'any 1920:

²⁵ Cerdà menciona els noms de Manuel Milà i Fontanals, Pere Vidal, Carles Grandó, els «senyors [E.] Vilarem i [H.] Carcassonne», Jean Amade, Enric Guiter, Edmund Brazès i Josep Sebastià Pons com a noms més destacats que van precedir Cerdà en el coneixement i/o la recerca folklòrica a la Catalunya del Nord (Cerdà, 2016a: 39-40).

²⁶ Una situació que encara s'agreujava més si considerem que el procés de substitució lingüística del català pel francès es trobava molt més avançat a la part francesa de Catalunya que a la seua part espanyola: «en aquesta part de la frontera la llengua ha estat profundament arrabassada —i més aviat que a la part espanyola— per la llengua vencedora, la modernitat i els canvis de població» (Cerdà, 2016a: 74).

Estimar la cançó popular és tornar a trobar la innocència, la puresa, l'emoció verge de la infància. Primer, perquè essent infants han tocat la nostra orella, quan seria només per «Muntanyes regalades», «El pardal» o «La Bepa», i que allavors²⁷ han marcat la fibra de la nostra emotivitat. [...]

[...] la cançó popular ens fa pujar graó per graó a dins dels segles, a la rel del nostre ésser, dels nostres pares, és dir, endins de la soca de què nosaltres sem, simplement, el brot actual.

(Cerdà, 2016a: 40-41)

L'aprenentatge etnopoètic endinsava Cerdà en la terra on havia crescut; allà, hi trobava «l'emoció verge» de redescobrir «la innocència, la puresa» de «la cançó popular» estimada durant la seua infància. El fet que les cançons haguessen «tocat la nostra orella²⁸», evidenciava el caràcter oral de la tradició retrobada «dins dels segles» i transmesa generació rere generació. Amb la imatge de l'arbre (semblant a la caracteritzada amb l'anàlisi del salze per par del personatge Ramon a *Callastres*), Cerdà simbolitzava la presa de consciència de formar part d'aqueix cos orgànic en desenvolupament i transformació constants: des de «la rel del nostre ésser», creixent a través de «la soca», fins fer germinar el «brot actual» de l'arbre, del qual ell era el darrer resultat.

Precisament, una de les cançons recollides per Cerdà aporta en una estrofa la mateixa imatge vegetal i el mateix moviment pel qual es desplega la vida, tot fent madurar el fruit del cant popular. En aquesta evolució natural, Cerdà retrata la bellesa de la vida renovant-se sense trencar l'ancestral vincle identitari que l'aferrava a aquella terra cerdana, «l'eco llunyà i feble que ens lliga encara al nostre parentiu» (Cerdà, 2016a: 72). A la narració *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, Cerdà reprenia una de les estrofes de la cançó:

I en abaixar les parpelles li va arribar la cançó de la mare: *De la soca naix la rama, de la rama naix la flor*. Desitjada cançó que mai més no havia recordada. Quina meravella li portava ara: *de la flor ve el teu somriure, del somriure la cançó*. Dels llavis de la dona sortia la flor del cant. Vergueres a la mà, la dona cantava en una era estesa de blat. El seu

²⁷ *Aleshores* o *llavors*, normativament.

²⁸ En un sentit semblant s'expressa Cerdà en afirmar que les històries familiars «han alimentat els meus somnis quan escoltava l'àvia, una orella penjada als seus llavis i els ulls fixats sobre un llibre. No em vaig adonar mai que l'àvia o la mare m'expliquessin el món que girava entorn nostre, potser es va fer escoltant les seves enraonades» (1988a: 33).

respirar quedava emmarcat en cada caiguda del flagell i era com si cada vegada ajudés la frase que naixia.²⁹

(Cerdà, 1993a: 131)

La intertextualitat del fragment narratiu apareix amb la recreació, en cursiva, dels versos de la cançó. Dins del moviment ascendent de l'estrofa, cada vers va marcant una etapa o segment (la «soca», la «rama» i la «flor» quant a l'arbre; el «somriure» i la «cançó» quant a la dona). Cadascun d'aquests segments pot representar una línia de fuga, és a dir, l'instant en què es crea cada nova figura que, de manera encadenada, rellevarà l'anterior fins donar pas a la següent, i així successivament i de manera cíclica. En aquest mateix sentit, just després de l'estrofa, el jo narratiu compara les figures de la «flor» i la «cançó» («dels llavis de la dona sortia la flor del cant») per simbolitzar la relació entre dos elements que apareixen, desapareixen i reapareixen periòdicament, tal com el fet etnopoètic imprimeix a la cançó un caràcter improvisat, directe i anònim. El jo narratiu també destaca la sensació profunda d'assistir a un plaer gairebé oníric («en abaixar les parpelles li va arribar la cançó»), reconstruint, a cada vers recordat lentament, el cant que acompanyava la feina de la mare, l'un i l'altra acoblant-se de manera simbiòtica, «com si» la feina «ajudés la frase que naixia». D'una manera semblant, la feina de recreació que mostra Cerdà en aquest fragment literari, ajuda el jo narratiu a mantenir viva aquella «desitjada cançó que mai més no havia recordada». Una tasca de recreació de la memòria que, amb el traspàs de l'art verbal a l'acte literari, adquiria una dimensió polifònica, recollint el testimoni cultural que els seus veïns i familiars havien mantingut i que llavors s'obria, a través de l'obra de Jordi Pere Cerdà, a qualsevol lector.

Cal matisar que la recreació literària del folklore en l'obra de Cerdà sovint es convertí més en una necessitat que no pas en una voluntat per part d'un autor que, en efecte, s'hagués estimat més aturar la seua labor en la recol·lecció i la transcripció pròpies del folklorista. Com apuntàvem més amunt, els condicionants socials i lingüístics de la Catalunya del Nord ocasionaren que el material folklòric que trobà Cerdà fos força

²⁹ L'estrofa de la cançó, senyalada en cursiva, pertany a la cançó *Filles de Prats de Molló*, recollida en vers a la mateixa obra (1993a: 131-132) i inclosa, també, al volum *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló* (2016a: 150). Una i altra versió presenten diferències significatives respecte al nombre d'estrofes, a l'ordre dels versos i a la variació lèxica.

reduït, ja que era en una fase molt avançada d'oblit per part de les persones informants. Aquest fet no és tant acusat en les cançons³⁰ com ho és, sobretot, en les rondalles o *cassos* (així les anomenaven les «dictaires» consultades per Cerdà; 2001: 10) que pogué aplegar, recreades en les *Contalles de Cerdanya* (1961) i ampliades en *La dona d'aigua de Lanós. Contalles de Cerdanya* (2001). Així, el motiu pel qual aquestes obres literàries de base folklòrica són firmades per un autor (Jordi Pere Cerdà) rau en l'escassetat del material recollit: «la veu oral ho ha dut fins a mi, quasi a punt de perdre's, i amb una formulació massa esquifida, per transcriure-la tal qual» (Cerdà, 2001: 11). Li «calia inventar» per mantenir viu el diàleg cultural que havia encetat l'autor amb la publicació de les *Contalles* i, també, amb una obra poètica, teatral i narrativa que contindrà elements etnopoètics en forma de cançons (com hem vist) però també amb fraseologia i amb simbologia pròpies de l'imaginari popular (com veurem en les properes pàgines).

Tot i la necessitat de reelaborar rondalles i llegendes per tal de fer-les reviure a través de l'escrit, Cerdà pren cura de citar les seues *dictaires* al pròleg de les *Contalles*, tot advertint l'«amic lector [...] que no provo de fer meu el que no me pertany, la part més original d'aquestes obretes, és seu pròpiament» (Cerdà, 2001: 11). Tanmateix, el respecte pel caràcter anònim (quant a l'origen de les narracions) i polifònic (quant a les seues transmissores) gairebé desapareixia totalment en algunes de les narracions: «tres *cassos* estan trets d'una sola frase recordada de mon infància, frase sortida dels llavis de la meva àvia, Maria Clerc-Peix. Són: “El conte de les tres pometes”, [...] el de “Les Tres Maries” [...] i el de “La Dona lloba”, que es pot comptar com una obra de pura imaginació, puix que té per arrel el dit que a Fontpedrosa una dona s'havia tornat lloba» (Cerdà, 2001: 10-11). Si ens concentrem en aquest darrer cas, observem com del record íntim i familiar d'una sola frase, Cerdà arriba a crear una narració d'inspiració popular, l'autoria de la qual s'ha d'atribuir al seu recontador.

En aquesta mateixa rondalla, *La dona lloba*, podem apreciar-hi simbòlicament el procés de mutació o transformació radical de la tradició amb què calia operar

³⁰ «La seva llum somorta [de la cançó] ha perdurat fins a nosaltres, ja que en pocs anys s'ha pogut recollir un cançoner que, segons el mestre del folklore català, Joan Amades, arriba a les cinc mil cançons. [...] Jo estic segur que amb deu persones que entreprenguessin aquesta feina, es recollirien en dos anys dues o tres-cents cançons o variants inèdites i originals» (Cerdà, 2016a: 39-40).

literàriament per mantenir viu el diàleg entre el llegat oral i l'escrit. Per a Cerdà, reescriure de bell nou les narracions d'una tradició gairebé esborrada, suposava fer front al trauma d'una ruptura cultural; implicava reconèixer que la mateixa cultura escrita que havia desplaçat la cultura oral fins soterrar-la, li servia tanmateix per reanimar i dignificar aqueixa oralitat, tal com apuntava Walter J. Ong en una citació anterior. Paral·lelament, la contalla mostra com la filla d'un pastor maltractat pel seu amo a causa de la pèrdua d'un moltó, decideix venjar son pare transformant-se en lloba per tal d'atacar furtivament el bestiar de l'amo. Llavors, la transformació de la filla fou total i desconcertant per a ella mateixa: «ben aviat sentí una angúnia esgarrifosa i com la pell se li cobria d'una naixença de pèls bo i travessant-la com d'agulles [...]. Desençà d'aquell dia, caiguda la fosca, començà per a ella una vida estranya, desordenada de tota llei, sinó d'aquella prometença feta a son pare a la ratlla de l'altre món» (Cerdà, 2001: 140). La dona, doncs, encarava una vida diferent i plena de risc a causa de la confrontació que s'establirà entre la fera i l'amo, d'una banda, i entre l'amo i el seu fill, de l'altra. El jove, però, acabarà adonant-se que la seua estimada era qui cada nit es transformava en lloba, ara ferida i capturada pel desplegament de seguretat preparat:

Com si s'hagués tornat boig, l'hereu es llança sobre la lloba, la pren entre els seus braços mentre l'anomena esposa i amant, tot besant les barres ferotges i amarant-la de tantes llàgrimes com sang ella perdia tot escolant-se. Davant la seva gent, petrificats, se l'emportà a la cuina de casa demanant-li perdó. [...]

De l'amo, no se'n parlà mai més; dels pèls [de la lloba], tampoc [...]. Llavors l'hereu i ella visqueren feliços convertits en un sol foc amorós.

(Cerdà, 2001: 149-150)

Com apuntàvem, la transfiguració de la dona en lloba pot ser llegida en uns termes semblants al traspàs, dolorós però necessari, que s'establí de l'oral a l'escrit. Tant el personatge de la filla del pastor com Cerdà mateix assumeixen un compromís ètic amb l'herència que el seu entorn els ha llegat, la filla actuant amb valentia i honradesa per venjar la feina de son pare, i Cerdà atenent i recuperant el folklore dels seus familiars i veïns. Com a resultat d'aquest procés de dignificació dels seus predecessors, no només assistirem a una tasca de reparació social de la figura del pastor i del llegat etnopoètic, respectivament, sinó que tant la dona lloba com Cerdà aconseguiran transgredir amb el seu reconeixement uns límits socials i culturals que semblaven infranquejables, l'una unint-se familiarment («convertits en un sol foc

amorós») amb l'hereu d'aquell amo que tant dolor i menyspreu causà a son pare, i l'altre fent reconèixer a nivell cultural i literari aquell art verbal d'expressió catalana tan ignorat i menystingut durant generacions. Així doncs, tant Cerdà com el personatge popular que l'autor recrea en aquesta contalla, tracten d'establir un diàleg entre el seu passat i l'avenir, tot mantenint viva una memòria que s'expressarà de diferent manera segons les possibilitats que oferirà cada nou context. Cerdà, en aquest sentit, «vinculat ja de manera visceral al patrimoni cultural cerdà en el moment de redacció d'aquestes rondalles, frisava per "autenticar als ulls del públic [...] la part viva, rica [...] que demorava amagada a sota l'actualitat social, econòmica, política" (2001: 10)» (Marqués, 2017b: 64). Aqueixa voluntat d'establir un diàleg autèntic amb la gent, a través de la tasca del rondallista recontador que exercí Cerdà, pretenia, doncs, introduir la cultura oral en nous espais de socialització sense haver de marginalitzar el seu origen popular, tal com rebla l'autor en la següent citació:

Reconèixer que, passant al món de l'escriptura, traïcionava, en certa part, l'heretatge del meu pare. Traïciono el patern, el mite del genitor de lleis, que va seguint i que, amb l'edat, va afermant-se en el mite fantasmagòric de la tradició immutable. [...] parlant del meu pare, dic: he transferit a dins l'escrit el seu reialme, he ensenyorit el seu reialme. [...] remarco que [...] engegava un diàleg. Suposo que es pot dir que obria un pas. El diàleg és ja un començament, és ja d'acceptar una discussió; analitzar-se és ja una discussió. [...] he refet, mentalment, el seu reialme.³¹

(Cerdà, 2009: 18)

Reinventar la cultura oral a través de la projecció escrita desfeia l'estasi en què es trobava una «tradició» esdevinguda «immutable» a causa de la desarticulació dels seus usos socials i del bloqueig de la seua transmissió. Així, cal entendre que, malgrat la fixació que imposava la traça escrita sobre una tradició oral canviant, Cerdà «engegava un diàleg» possible «a dins l'escrit», «obria un pas» que permetia crear un espai literari de «discussió» a causa de la posada de nou en circulació de la tradició cerdana. Com ho expressa ell mateix, l'autor aconseguia transferir i refer en l'àmbit de la creació el «reialme» pastoral dels seus avantpassats, representat pel pare de Cayrol i també, a la rondalla, pel pare de la dona lloba. Fet i fet, la transposició que proposava Cerdà no alterava unes lleis que de manera semblant regien tots dos espais. En efecte, si el món

³¹ «*La dona lloba*, vista sota una lectura psicoanalítica feta anys més tard, representa ben clar l'acte mitològic de sobrepassar el pare, de sacrificar-lo» (Cerdà, 2009: 19).

dels pastors s'estenia per sobre del reialme agrícola i la geografia política, «sobreimprès, amb unes lleis ideals, diferents del solar real, sense contradir-lo, amb simbiosi i convivència però dins sa llibertat pròpia»³² (Cerdà, 2009: 26), l'autor, de manera semblant, filava un espai literari per sobre de la realitat física mentre alhora mantenia una connexió constant amb el territori i amb els veïns que li havien transferit el llegat de la cultura oral. Heus ací l'espai de diàleg que establia Cerdà entre el real i l'imaginari: tant el ramat transhumant sobre la terra com la paraula escrita sobre el paper generaven una mobilitat (l'una física, l'altra cognitiva) que, a través del seu desplegament seminòmada (sense cap més límit que la pròpia necessitat d'exploració), aconseguia entrecreuar el món del real amb el món de l'imaginari. Aqueix paper per a la tinta, doncs, igual que la terra per al bestiar, no era sinó el medi que assegurava l'envol de la lletra, això és, la creació d'una cartografia literària dibuixada amb més o menys elements folklòrics, segons el cas.

En virtut d'aquestes connexions entre el real i l'imaginari, la cartografia literària de Cerdà aconseguia descentrar el focus d'atenció que rep primordialment l'autor. La inclusió d'elements etnopoètics dispersos (amb versos populars, com hem vist, o parèmies) o bé més concentrats (com les mateixes *Contalles de Cerdanya*) permetia dirigir una part d'aqueixa atenció cap a altres figures ben transcendents en la seua obra, com ho foren les seues informants o *dictaires* i, en el pla de l'imaginari, els personatges mítics o llegendaris recreats literàriament per l'autor, com veurem properament. Amb el pas a l'escrit, aquesta mobilització policèntrica dels diversos agents també requeria la mobilització dels lectors, tal com Cerdà ho expressà en la conferència *La vida dels pastors segons la cançó popular* (2016b): «es tracta [...] de fer-vos entrar [a l'auditori] en un món quasi ignorat, un món ple d'encís i de màgia; un bosc de Brocéliande on cada cançó va pujant una rama que es balanceja i canta al vent pel seu propi plaer i, belleu, pel nostre també» (Cerdà, 2016a: 41). De manera semblant al recorregut traçat pel jo narratiu a *Callastres* de la mà del personatge Ramon, Cerdà convida el lector a emprendre un viatge literari per una geografia folklòrica majoritàriament desconeguda per la societat nord-catalana de mitjan segle XX, però que en canvi mantenia un potencial encisador comparable al suggeridor i mític bosc bretó de Brocéliande, propi

³² Citació ja introduïda en el capítol anterior (pàg. 93).

de la llegenda artúrica. Tal com podem observar tant en aquesta citació com en la següent, el recurs simbòlic al món vegetal continua essent ben inspirador per a Cerdà a l'hora d'expressar aquell lloc altre (o heterotopia) que la literatura ocupa en el si de cada individu, no només en l'imaginari que construeix l'autor sinó també en el que anirà construint-se el propi lector. Precisament, a la narració *Col·locació de personatges en un jardí tancat* assistim a la interacció de la mirada entre l'autor i el lector entorn d'un tercer element vegetal que concentrarà de manera nova l'atenció d'ambdós personatges: el jo narratiu (representant l'escriptor) i Ària (representant la lectora):

Com ens fem difícil la vida, quan tot ens crida al benestar del no-res. El no-res de la pàgina, de la tarda que vaga mentre espera una aura que arribarà només quan minvi la fortor del sol. [...] Hi ha aquest pomer que ha entrat ara, al moment, en el joc de les meves atencions. Ella no ho sap encara. Esperaré dos dies o tres per fer-li part de la visió que en tinc. Potser riurà i em dirà que somio despert.

[...] El qui sap que ets un somiador ets tu. [...] Ària no dirà res. Posarà el seu cap damunt la meva espatlla i esguardarà amb silenci, seguint-me els pensaments fins que li entri a dins dels ulls la meravella descoberta. Observarà potser coses que no he vist, té el do d'observar coses, perquè sempre ha viscut al mig dels boscos i dels camps. I el camp demana una immensa paciència per poblar la solitud aparent de l'hora amb la infinita riquesa de la vida.

(Cerdà, 1993a: 146-147)

El fragment narratiu, de manera metaliterària, crea en el personatge d'Ària una lectora que podem qualificar de model o ideal respecte a la reacció que Cerdà cercava provocar en el seu lector real. Desperta i curiosa, Ària es mostra avesada a introduir-se en l'encant literari que simbolitzava adés el bosc de Brocéliande, «perquè sempre ha viscut al mig dels boscos i dels camps». La seua mirada és, doncs, bellugadissa («té el do d'observar coses») i alhora pacient, cosa que la capacita plenament per copsar els matisos de l'escrit que el jo narratiu va elaborant sobre la pàgina. Ària, en definitiva, representa el lector autònom, és a dir, aquell que no només es mostra actiu davant el relat d'altri sinó que, a més a més, és capaç de construir la seua pròpia geografia literària partint de la cartografia de l'autor; en efecte, el jo narratiu reconeix que el personatge d'Ària «observarà potser coses que no he vist». Fora d'aquesta obra, Cerdà també reconeixerà la seua voluntat de posar en moviment la mirada del lector quan expressa que l'escriptura de *Col·locació de personatges...* «dóna al lector tots els elements necessaris per a la comprensió, però que ell ha d'ajustar, d'afinar; en conseqüència, que tornen el lector actiu, atent als detalls que, dins la realitat de la vida,

són les marques, les termeneres del nostre viscut de cada dia. [...] reclama un petit esforç: sortir-nos del relat³³» (Cerdà, 2009: 13). Per al nostre autor, doncs, no n'hi ha prou a seguir les «marques» o «termeneres» que es van disposant en la nostra existència, sinó que, tant en l'àmbit real com en l'imaginari, cal poder «sortir-nos del relat», transgredir els límits que necessàriament imposa qualsevol lloc, a fi d'abastar l'espai on podran nàixer els nous llocs que hom decidisca transitar³⁴. Al fragment metaliterari que comentem, aquesta necessitat constant de transcórrer nous espais és representada pel «benestar del no-res» «de la pàgina», en tant que indret verge pel qual el jo narratiu haurà de fer el «petit esforç» de deixar-hi la seua empremta a través de l'acte de l'escriptura. Certament, l'acte creatiu, tant de l'autor-cartògraf com de la lectora-geògrafa, serà un exercici fi i minuciós, tal com «la tarda que vaga mentre espera una aura que arribarà només quan minvi la fortor del sol» i, igualment, com «el camp demana una immensa paciència per poblar la solitud aparent de l'hora amb la infinita riquesa de la vida». La imatge de l'«aura» (talment representant aqueix vent suau) creada amb la feblesa del sol del capvespre i, també, la imatge de la «immensa paciència» davant la «solitud aparent», demostren el caràcter explorador i subtil que Cerdà atribueix als dos mòbils que construeixen el text, autor i lector, descobrint i redescobrint pacientment però sense cessament (com la imatge del rizoma de Deleuze) nous llocs que demostraran «la infinita riquesa de la vida», real i imaginada.

L'anterior fragment mostra el segell més íntim d'un Cerdà que, tant com a receptor d'un llegat folklòric com en la seua faceta d'autor, sent el poder fascinant i desvetllador de la creació, verbal o escrita, la qual li permetia imaginar nous mons. D'aquesta manera, mentre Ària s'embadaleix tot llegint, en entrar-li «a dins dels ulls la meravella descoberta» en l'escrit del jo narratiu, aquest es reconeix «somiador»

³³ Cerdà hi assajà «una escriptura que vaig voler molt nova, segons els criteris que circulaven aquells anys a França, per fer sortir el lector d'una passivitat únicament receptiva» (Cerdà, 2009: 13).

Entenem que Cerdà, en aquestes dues referències, es refereix al conjunt de narracions que s'editaren amb el nom de *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, és a dir, que no es refereix específicament al relat que citem, inclòs en aquest mateix volum, el qual rep el mateix nom que el conjunt editat.

³⁴ Cerdà s'expressa en termes semblants a «El perquè d'una novel·la», l'epíleg de *Passos estrets per terres altes*, el qual ajuda el lector a contextualitzar la novel·la. Així, en un primer moment cal que el lector es deixi guiar per l'autor, «cal que el lector es deixi atreure pels senyals que els indiquen, com si es tractés d'una flaire que passa, d'un riure que sorprèn, d'un gest que commou» (Cerdà, 1998a: 285). En segon terme, en canvi, Cerdà crida el lector a moure's per poder interpretar les pautes que Cerdà ofereix i, en darrer lloc, a seguir el seu propi camí a l'hora d'interpretar la novel·la: «el meu escrit demana al lector molt més que una mínima atenció, demana una certa curiositat, si no un interès d'investigació» (1998a: 289).

escrivint sobre el pòmer que observa i, per tant, confessa que «somio despert», establint així la connexió entre el món físic («despert») i el món imaginari («somio»). Tant l'un com l'altra, doncs, participen d'un mateix moviment de transgressió del lloc real a través de l'obertura vers l'espai de la imaginació propi a cada personatge. Aquest fet referma la idea de trobar-nos davant de dos personatges que, mobilitzant la seua mirada, esdevenen subjectes actius (cadascun des del seu propi rol) que reinterpreten el seu espai exterior i, a més, ho fan entrecreuant les seues respectives mirades: mentre el jo narratiu recrea el pòmer escrivint sobre aquest, Ària llegeix l'escrit del jo narratiu i per tant el recrea a dins seu. Paral·lelament, al poema *M'agrada trobar els teus ulls*, assistim a l'entrecreuament de les mirades de dos personatges, el jo poètic i la seua persona estimada, on el jo anirà descobrint-la com a imatge de la seua pròpia descoberta:

M'agrada trobar els teus ulls
en cada plec de memòria.
Els dies de nostra història
gira el teu pas com els fulls
d'un llibre fet a ta glòria.

Hi encontro el teu rostre nu,
clar com una primavera.
[...]

Davant teu tinc la prudència
d'un guia en país perdut;
cada bes n'és prometença
que el bes que vindrà s'ha endut
en el desig que fas néixer.

Safareig de fonts nocturnes
amb transparències de l'ànima,
remogudes pel sospir
de la ment, que es mou d'una ala
per comprovar el seu dormir.

Safareig de fonts nocturnes
on capbussa la meua ombra;
de mirar-me al teu espill,
el pes del desig m'hi tomba
com l'estrella dins la nit.

(Cerdà, 2013: 177-178)

El poema de Cerdà utilitza diverses imatges per demostrar la profunditat que assolix en el si del jo poètic la presència de la seua persona estimada. Primerament, es refereix a l'entrecreuament que es produeix «en cada plec de memòria»; hi podem apreciar, doncs, el concepte filosòfic de Leibniz del *plec* (reprès per Deleuze, com ja hem comentat en l'apartat anterior) per manifestar el vincle substancial o l'enllaç real que l'uneix de manera indestruïble amb l'estimada. Així, cada plec viscut amb aquesta persona representa cada full on es recullen «els dies de nostra història», dins un «llibre» que, per al jo poètic, constitueix el volum de la «memòria» compartida amb ella, tan preuada que el fet d'endinsar-se en el record d'aqueixes vivències passades són reviscudes pel jo amb «glòria». Si en la primera estrofa el jo poètic fa referència als ulls de l'estimada com a punt de connexió per retrobar els records compartits en el passat, en les següents estrofes el jo poètic eixampla l'observació al «rostre nu» de la persona estimada, el qual esdevindrà el lloc de referència per a les noves experiències que els mantindran units en l'avenir. El jo poètic, però, a diferència del reconfortant moviment anterior vers el passat, es mostrarà més aviat prudent davant un avenir incert; com un aventurer en cerca del desig amb l'amada («el desig que fas néixer»), explorarà situacions obertes amb la dificultat d'orientar-se geogràficament en el terreny de l'amor, com «un guia en país perdut». Així, els plecs del llibre que rememoraven la història dels dos individus, lloc de refugi sentimental per al jo poètic, desapareixen en l'avenir; el plec nou només podrà sorgir amb «cada bes», efímer element termener que, tanmateix, bastarà al jo poètic per fer-lo avançar per un espai inculte. El bes, doncs, és la fita a seguir en el camí del desig, és l'element real del present que encamina el jo poètic a prosseguir fins la «prometença» del «bes que vindrà». Les dues darreres estrofes del poema ofereixen una nova imatge dels entrecreuaments que fusionen els dos individus, nodrint l'ànima del jo poètic. Es tracta d'una imatge més etèria, intangible i indeterminada que les anteriors, on la presència de l'ésser estimat sembla amagar-se o esmunyir-se per medis difícilment transitables pel jo. En efecte, el jo troba en les «fonts nocturnes» l'«espill» on creu reflectir-se la imatge de l'amada; aquell «rostre nu, clar» d'ella que l'alimentava en el record dels plecs passats, sembla ara retrobar-lo en les «transparències de l'ànima» que li ofereix el reflex de l'aigua. L'aigua, però, es mostra quieta «en el seu dormir», en un estat latent que no permet al jo poètic endevinar la presència de l'estimada si no és en la remoció ínfima de les fonts a través d'un «sospir

de la ment», imatge més fugissera encara que l'expressada adés pel bes. En aqueixa delicada remor de la nit, la inclinació de la seua ombra vers l'aigua s'avança al «desig» del jo poètic per capbussar-se dins la font, després d'haver-se mirat en l'espill de l'estimada, el qual sembla constituir un límit infranquejable per al jo. Així, si més no simbòlicament, el jo poètic traspasarà el límit de l'aigua, tombant-hi a dins a causa de la forta inclinació que sent per atansar-se al seu desig. Immers en la font, l'ànima del jo no posarà cap mena de fita a la seua pulsio amorosa, sinó que se sentirà en l'espai obert més desconegut i infinit, «com l'estrella dins la nit». En conclusió, el poema ens permet apreciar que els entrecreuaments que estableix el jo poètic amb la persona estimada, a mesura que avancen els versos esdevenen més i més vagues i eteris, fins que tant el jo poètic com l'estimada —a qui aquest s'adreça— els trobem desubicats en la immensitat de l'espai, amb una estrella com a sola imatge de referència.

El darrer moviment del poema (a partir dels versos «safareig de fonts nocturnes») ens permet recuperar el fil de la tradició oral que descabdellà Cerdà. Les imatges que apareixen en les dues darreres estrofes mostren alguns paral·lelismes amb les que trobem a *La dona d'aigua de Lanós*, llegenda que recollí el mateix autor. En citem un fragment:

La família pagesa d'Ur va enviar, per a [...] atendre les quantes bèsties que posseïen, el darrer dels fills de la casa. Se'n va anar ben ensenyat del que li tocava a fer, [...] i sobretot! Sobretot! Això li van dir els pares, els germans i tanta gent, diferents, que volen donar-vos consells: sobretot! No et deixessis encantar per una dona d'aigua. Ningú n'havia vista cap, ningú podia explicar com eren fetes, sinó que l'estany n'anava ple; reien, cantaven, il·luminaven l'aigua amb les seves mirades, jugaven amb les onades, [...] els cossos de les dones semblaven enlairar-se barrejats amb la boira [...]. L'aigua de l'estany anava plena de vida, [...] d'estrelles que s'hi banyaven a la nit [...]. L'aigua de l'estany tan apacible³⁵, tan fredosa i austera quan l'espiàveu de lluny, l'aigua de l'estany vista d'aprop³⁶ i observant-la l'ull amb atenció i la cura que es mereix, l'aigua de l'estany tenia la força presenta³⁷ d'un viver.

(Cerdà, 2001: 19)

El mite de la *dona d'aigua* recollit per Jordi Pere Cerdà gràcies a la transmissió oral de la seua àvia (Cerdà, 2001: 14)³⁸ descobreix la presència de nombroses dones

³⁵ Castellanisme que significa, normativament, *tranquil*.

³⁶ Normativament, *de prop*.

³⁷ Com a adjectiu invariable, es refereix normativament a *present*.

³⁸ Altres referències folklòriques sobre la dona d'aigua també situen aquest relat entorn del massís del Montseny, segons *Al pie de la encina. Historias, tradiciones y recuerdos* de Víctor Balaguer, publicat el

que habiten alegrement l'estany cerdà de Lanós. La seua presència era, però, ben misteriosa perquè «ningú n'havia vist cap», per més que els pobladors d'Ur alertaren el fill petit de l'existència enigmàtica i encantadora de les dones. D'una manera semblant, el jo poètic de *M'agrada trobar els teus ulls* advertiria que aqueixos éssers (en el seu cas en singular, referint-se a la persona estimada) «il·luminaven l'aigua amb les seves mirades» i removien l'aigua d'un estany que a simple vista semblava tranquil·la. Així, el jo del poema sentia igualment l'atracció pel «viver» que contenia l'aigua, tractant de trobar en el seu interior els ulls i el rostre de la seua estimada. Tant en aquest fragment narratiu com en els darrers versos del poema anterior, Cerdà sembla proposar una mateixa clau interpretativa al misteri natural de la dona d'aigua: si «l'aigua de l'estany vista d'aprop i observant-la l'ull amb atenció i la cura que es mereix», tot cercant el rostre de la dona (estimada) o les dones (d'aigua) en les profunditats, acabava reflectint el rostre del mateix jo («amb transparències de l'ànima»), igual ocorria amb les estrelles que, a la nit, quedaven reflectides en la superfície de l'aigua. Per aquest motiu, l'aigua era «plena de vida», «d'estrelles que s'hi banyaven a la nit», mentre el desig del jo poètic tombava dins l'aigua, també, «com l'estrella dins la nit». Els punts lumínics celestes, reflectits en l'aigua nocturna de l'estany pirinenc de Lanós, poden interpretar-se doncs com una multitud d'ulls que observaven tot aquell que s'atansava a la seua superfície. En síntesi, l'atenció a l'etnopoètica de l'Alta Cerdanya permet a l'autor, subtilment, enriquir la seua creació poètica i fonamentar la seua recreació folklorista en un univers on els elements naturals prenen vida. D'aquesta manera, Cerdà aconseguia multiplicar i descentrar els punts d'observació espacials (el cel nocturn amb les estrelles, el seu reflex a l'estany, la superfície terrestre amb la mirada de l'individu) que trobem sobre el relat literari. El recurs folklòric de la dona d'aigua de Lanós, espacialitzat i vivificat per Cerdà, permet establir uns entrecreuaments en l'escena literària de major riquesa i complexitat que els que observàvem més amunt entre l'autor i el lector.

No obstant l'anàlisi literària que hem comentat entorn dels efectes visuals sobre l'aigua i les estrelles, el mite de la dona d'aigua pren una força simbòlica molt més àmplia tant en l'imaginari etnopoètic cerdà com en l'imaginari literari que elabora el

1893, i més recentment *Dona d'aigua. El mite de la nimfa dels gorgs interpretat de nou*, de Xavier Renau, publicat el 1986, tal com recull Costa-Gramunt (2016).

nostre autor. De fet, el mateix relat folklòric que destaquem s'inicia amb la frase següent: «De la bruixa d'Ur, gent hi ha i homes queden encara avui que l'anomenen: la dona d'aigua de Lanós» (Cerdà, 2001: 16). L'existència d'un sol personatge recreat amb diversos noms és un caràcter habitual en el folklore, a causa de la transmissió oral que tradicionalment ha mantingut aquests relats arreu dels territoris sota versions no coincidents. Literàriament, aquest fet permet a Cerdà jugar de nou amb l'ambigüitat de la màscara del personatge mític, un element transposable a altres personatges que permetrà mantenir el misteri de la identitat de cadascun d'ells, com ja hem observat amb els paral·lelismes establerts anteriorment entre la dona d'aigua i l'estimada pel jo poètic. El següent fragment narratiu de la novel·la *Passos estrets per terres altes* ens permet copsar l'ambigüitat entre l'existència (possible) i les semblances entre tres personatges femenins, sobre els quals enraonen dos germans, infants tots dos:

Pau devia tenir uns deu anys, eren tots dos que jugaven: Zacari portava un any al Pau, Pau havia dit:

—Jo em demano si la bruixa d'Ur no s'assemblava a la mare...

—No pot ser —havia respost el Zac. [...]

—Per què no pot ser? —Zac havia cercat un moment—. Perquè la bruixa d'Ur cuida els seus fills quan el pare no hi és.

—I què —torna Pau—, ja que el pare li ha dit «dona d'aigua», ella cuida els fills i no diu mai res.

—De bruixes ja no n'hi ha més. El mestre ho ha dit! —afegeix Zac.

I Pau, que vol la raó per a ell, sentència:

—La d'Ur és altra cosa!

(Cerdà, 1998a: 37)

Cerdà estableix al fragment una correlació entre els tres personatges femenins: la mare de Pau i Zacari —o Zac—, la bruixa d'Ur i la dona d'aigua. De la discussió dels dos fills, el lector pot sobreentendre que tant l'un com l'altre saben que la dona d'aigua i la bruixa d'Ur són un mateix personatge sota noms distints. Alhora, podem copsar que tant la mare com els dos personatges mítics encarnen les facetes que la tradició oral assigna a aquest ésser folklòric. Així, Cerdà aprofita el diàleg entre els dos nens per apropar al lector els trets principals que configuren el caràcter de la dona d'aigua-bruixa d'Ur, el qual sintetitzem tot seguit:

La dona d'aigua, líquida i lluminosa en el seu element, té la particularitat de ser feineria, de dur riquesa i fertilitat a la casa on va en matrimoni per amor, generalment amb un pastor o amb un pagès, que l'ha descobert en el seu hàbitat misteriós i se n'ha enamorat. Fins que l'home trenca el tabú: recordar i dir en veu alta el seu origen de dona d'aigua. En

aquest punt la dona desapareix. En algunes versions, la dona torna de nit o a l'alba, i, maternal, contempla els seus fills, en té cura, i després torna a marxar, i així un dia rere l'altre fins que els fills els³⁹ valen per ells mateixos.

(Costa-Gramunt, 2016)

La discussió entre els dos nens al fragment literari es fonamenta en el coneixement profund que tots dos tenen d'aquesta tradició, cosa que els fa discrepar entorn de si la seua mare pot assemblar-se a la bruixa d'Ur o no. Pau, el més petit, defèn que el seu pare ha trencat l'encanteri folklòric anomenant la mare «"dona d'aigua"», cosa que fa que ella cuide dels seus fills en silenci; aquest perfil, en efecte, l'acosta al personatge que aporta la tradició. Zacari, també certament, puntualitza a son germà que «la bruixa d'Ur cuida els seus fills quan el pare no hi és». La diferència respecte a l'ésser folklòric, doncs, es trobaria en la presència contínua de la mare en la cura dels seus fills, malgrat que aquesta «no diu mai res». En tot cas, el fet de mantenir-se callada pot ser un tret significatiu, ja que apunta una certa absència del personatge, una absència anímica o mental, que estableix una separació entre la dimensió imaginària de la dona i la seua dimensió física, romanent a la llar. Aquesta mateixa separació sembla trobar-se entre l'argumentació del germà gran i el germà petit a la fi del diàleg: Zacari, el gran, acaba resolent el dilema tot recolzant-se sobre la dimensió real, quan afirma que el mestre d'escola els ha dit que «de bruixes ja no n'hi ha més». L'argument d'autoritat que el nen aporta amb la figura del mestre dibuixa un escenari on l'escola (la institució oficial i moderna que defineix el coneixement normatiu que ha d'adquirir la societat) ignora el saber tradicional de la gent i, per tant, trenca la seua cadena de transmissió oral, com ja hem comentat. Igual que ocorre a la figura de la mare, el mestre (com el pare dels dos infants) ha trencat l'encanteri etnopoètic i, en conseqüència, ha marginat la veu de la dona d'aigua fins fer-la callar. Pau, però, es defensarà de l'argument pragmàtic esgrimit pel seu germà gran apel·lant, contràriament a aquest, a la dimensió imaginària que acull el folklore: el petit afirma que «la d'Ur és altra cosa», és a dir, no és una bruixa qualsevol, sovint caracteritzada com a malèfica cercant la por o el control social dels infants, sinó que es tracta d'un ésser tant fantàstic com proper que, com la seua mare, cuida tendrament d'ells i, a més,

³⁹ Potser, l'ús d'aquest pronom (en funció de complement indirecte, plural) és una errata, referint-se a es («fins que els fills es valen per ells mateixos»).

els ajuda a créixer i a obrir-se al món amb el conreu de la imaginació. En aquest sentit, els personatges femenins del relat, segons suggeriria Pau, s'oposen a les figures masculines i adultes del mestre i del pare en tant que símbols de poder que han trencat culturalment amb l'imaginari cerdà. Així, la bruixa d'Ur-dona d'aigua encarnaria el lligam amb la tradició com una obertura de l'infant cap a l'imaginari popular de la Cerdanya; els paral·lelismes existents entre el personatge mític i el rol resilient d'una mare silenciosa i cuidadora dels infants, semblen, en definitiva, ben palesos.

En un altre fragment de *Passos estrets per terres altes* també podem trobar l'anterior tensió —representada adés pel debat entre Pau i Zacari— entorn de les presències i les absències de la mare i els lligams d'aquest personatge amb la figura folklòrica que analitzem. A més a més, també hi podrem apreciar el caràcter ambivalent del folklore com a possible element repressor o alliberador de la consciència; Cerdà aprofitarà aquestes tensions per a generar misteri o ambigüitat en l'escena literària:

Volia trobar raons a la presència de la fantasma darrera⁴⁰ dels vidres. Rosa havia marxat feia, quasi bé, quaranta anys, i ells, en certa manera, havien decidit que estava a l'hort, que un d'aquests dies tornaria, potser tornaria de nit com feia la bruixa d'Ur, potser fos la Rosa filla de vent, així com la bruixa d'Ur era filla d'aigua. Vint-i-cinc anys que era morta [...] en un hospital llunyà, d'un país que li deien Polska. [...] Havia mort sense cames, se li havien gelat i va sobreviure un any a l'empelt de la tallada que li havien fet. Filles del vent, fetes pel vent, amb ganes de veure món.

Va pensar: «El somni s'ha acabat.» Tot seguit se li va fer present que no fos la seva mort que vingués a prendre el lloc que el somni abandonava. Podia ésser la mort del somni. És que, de fet, la Rosa se li havia presentat sempre com un somni, com una cosa que l'encuriosia, l'atreia, però una cosa que ell, amb tota sa voluntat, havia arraconat, o potser refusat, que havia sobrealçat, o potser... potser sí que apartat fóra més ajustat amb la veritat de la situació. Havia apartat l'atracció que ressentia, en un sostre, un racó entre cortines, les cortines del somni. Podria ser que hagués sentit com una mena de por davant d'ella.

(Cerdà, 1998a: 177-178)

Quan el personatge Paulí Corretger arriba al davant de la casa de la família dels Ner, copsa com la «finestra obria el seu ull sobre l'arribant» (174) perquè aquesta estava entreoberta; «l'ull el fitava quan ell fitava l'ull» (176). Aquest nou entrecreuament de mirades condueix el visitant a creure en l'existència a dins la casa d'una «fantasma blanca que l'esperava fent de guaita a la finestra del primer» (176), mogut per la visió externa d'unes cortines que quedaven descobertes a través de

⁴⁰ Normativament, *darrere* (preposició).

l'obertura de la finestra. A diferència de la mare de Pau i Zacari en el fragment anterior, «la presència de la fantasma darrera dels vidres» és imaginària, no pas física o real. Paulí associa la seua visió amb el personatge de Rosa Ner, el qual, a la vegada, és associat al de la bruixa d'Ur-dona d'aigua tot establint-hi certs paral·lelismes com el de la tornada nocturna a la casa familiar («un d'aquests dies tornaria, potser tornaria de nit»). Rosa, en efecte, marxà molts anys abans fins morir en terres llunyanes; per aquest motiu, la seua presència de nou a la casa familiar només podia ser espectral als ulls del visitant Paulí. Els paral·lelismes de la Rosa amb els personatges de la tradició es mantenen al segon paràgraf del fragment. Així, la veu narrativa afirma que Paulí se sentia atret pel personatge de la Rosa «com un somni, com una cosa que l'encuriosia», però que, al capdavant, «havia apartat» de la seua consciència, tal com observàvem en el fragment anterior amb la marginació dels personatges femenins i, de manera general, amb la desaparició de la tradició oral cerdana. Per aquest motiu, podem interpretar que la mort física de Rosa suposa «la mort del somni» de Paulí, això és, la mort de l'imaginari popular que durant tantes generacions havia sostingut el folklore cerdà. Relegada a una presència espectral, la Rosa només pervivia en «un racó entre cortines» de la casa, «les cortines del somni» que llavors feien ben «present» a Paulí «la seva mort», física, real. La presència blanca, humil i discreta d'unes simples cortines observant Paulí a la seua arribada, com «un foraster» (175) que oblidà la seua antiga atracció imaginària pel personatge de la Rosa, pot simbolitzar l'estat d'una tradició oral que anava desapareixent de la ment, de l'ànima i dels cossos de cada individu a l'Alta Cerdanya. Tota una dimensió, com ja hem vist, impossible de recuperar per Jordi Pere Cerdà en la seua obra literària però que, tanmateix, la impregna de manera persistent i subtil, a imatge, potser, de l'estat en què trobà l'oralitat, a punt de culminar-se el lent extermini etnopoètic.

El poema *Presència II* ens permet concloure aquesta anàlisi. Partint de la darrera frase del fragment anterior, aqueix Paulí foraster a la tradició, sentia lògicament «una mena de por davant ella» perquè la Rosa era un personatge que li resultava del tot desconegut. Els següents versos ens permeten realitzar una lectura de la tensió tràgica produïda amb l'observació d'un folklore en letargia, aliè per a molts veïns cerdans en aquells anys cinquanta del segle passat:

Tota presència afirmant-se
sobre el teler on penjolen els fils
de viure

és perill i espera
com és que vegis en eix ull
un rampell retingut,
obscur
de viuda negra.

(Cerdà, 2013: 336)

Com li ocorria a Paulí, el jo poètic veu reflectit «en eix ull» de la tradició el propi desig o «rampell retingut» que li féu oblidar el folklore. Llavors, la visió li resulta tènica i fosca, com una «viuda negra» abandonada que sent el dol d'una absència transcendent. De nou, podem apreciar com la mirada externa és l'element que sacseja la consciència interna del jo poètic i, per tant, aquella que el pot fer reaccionar davant una realitat incòmoda. Així mateix, l'obertura i l'entrecreuament amb l'altre és l'única via que troba Cerdà per a fer front a la mort social —si no anunciada, materialitzada quasi per complet— del folklore oral, fet pel qual tractarà de reteixir «sobre el teler» dels pobles (amb els seus espectacles teatrals) i de la seua pròpia creació escrita, aqueix espai cultural comú «on penjolen els fils del viure». Així doncs, malgrat els silencis soferts amb la pèrdua de les veus folklòriques dels seus veïns i malgrat totes les esguerrades viscudes a nivell lingüístic, cultural o polític, la proposta folklorista i literària de Cerdà consistí a desactivar la temença que podia provocar l'existència prima i menystinguda de la tradició, aqueix «mite fantasmagòric de la tradició immutable» (2009: 18), tot reactivant la seua circulació i actualització per altres canals socials i culturals. A tal propòsit, deixar l'Alta Cerdanya natal per instal·lar-se al Rosselló (concretament a Perpinyà) a inicis dels anys seixanta, fou una de les mesures que emprengué el nostre autor, dedicant-se de manera professional a la difusió cultural i literària, tal com abordarem en el proper apartat.

«Tota presència afirmant-se» de nou, tanmateix, «és perill i espera». Amb la seua labor literària i de promoció cultural, Cerdà cercava afermar sobre el territori cerdà i nord-català l'empelt de la memòria dels seus veïns. Refent, doncs, el reialme ramader del seu pare (Cerdà, 2009: 18) en el camp de la creació escrita, posant «la memòria / al celler dels vins millors» (com expressa el següent poema *Has posat la memòria*), a

Cerdà li calia encara esperar que es consolidés la seua tasca de transcripció i recreació etnopoètiques, és a dir, que el públic, els lectors i els autors nord-catalans, així com altres agents socials del territori, poguessen reconèixer i compartir la seua labor i, així, consolidar i donar continuïtat a la recuperació del folklore. El fet era que, una vegada recollits per escrit els «grans descobriments» de la tradició oral, aquesta entrava en una dimensió nova i per tant desconeguda, dins «la llaurada / d'uns solcs que no governes». Precisament, la feina de llibreter que emprendreà a la capital nord-catalana tractarà de donar cobertura tant a la seua «llaurada» com a la d'altres dinamitzadors culturals i, així, eixamplar el coneixement i la difusió del llegat etnopoètic i literari de la Catalunya del Nord.

Has posat la memòria
al celler dels vins millors;
has endolcit la sorra vora els gorgs,
per a quan tornin a niar els peixos.
I esperes ara. El cor posat com un dental
a la llaurada
d'uns solcs que no governes,
o tan poc. Refiant-te
d'una estela polar que nià dins en el teu cap
a l'hora dels grans descobriments.

I esperes ara. Sense saber que esperes.

(Cerdà, 2013: 256)

3.3. CERDÀ PROMOTOR CULTURAL: ELS REPTES D'UNA CATALANITAT OBERTA

«Suposo que, amb valor o sense, el meu escrit haurà d'ésser reconegut com essent una voluntat de diàleg» (2009: 231), conclou Jordi Pere Cerdà a les darreres línies de la seua autobiografia literària *Finestrals d'un capvespre*. Sens dubte, tal com hem pogut apreciar al darrer apartat, les paraules de Cerdà poden aplicar-se al conjunt de la seua obra escrita, convertida en un lloc de trobada entre la cultura oral de l'Alta Cerdanya i la cultura escrita. No és menys cert, però, que aqueixa «voluntat de diàleg» que l'autor conreà literàriament se circumscribia territorialment dins uns límits definits de manera precisa per les imposants fronteres administratives dels estats francès i espanyol. Les ratlles frontereres imposaren una interrupció evident en l'imaginari geogràfic de Cerdà: «l'any 1956 feia vint anys que no havia posat els peus a Espanya. El meu últim record de la terra catalana d'enllà de la ratlla era el Roser de Puigcerdà, el primer diumenge de juliol de 1936, i m'havia deixat la imatge d'un poble lliure, alegre, de bon viure i festós» (Cerdà, 1988a: 119). D'aleshores ençà, la Guerra d'Espanya, la Segona Guerra Mundial i la dictadura del general Franco dificultaran els contactes que els habitants de l'Alta Cerdanya podran establir amb els habitants de la Baixa Cerdanya o de qualsevol altre territori català sota administració espanyola¹. Precisament, els refugiats catalans d'Espanya arribats a la Cerdanya francesa seran, en un primer moment, els mòbils que permetran a Cerdà concebre una territorialitat catalana que s'estenia més enllà de la seua Alta Cerdanya i de la Catalunya del Nord:

Entretemps², i sense altres contactes que amb els refugiats catalans vinguts a viure aquí, jo m'havia sentit atret cap als problemes d'escriure el català que tots parlàvem a la Cerdanya. Aqueixa atracció m'havia lligat, però, amb alguns minyons de Llivia —vila extraterritorial, com és sabut—: era un grup que girava entorn de Manuel Anglada, autor, anys més tard, del llibre de la Selecta *Vint-i-cinc anys a Llivia*³. No puc dir que les nostres preocupacions juvenívoles anessin fins a unes discussions literàries; ens quedàvem segurament a nivell de globalitats de la història comarcal, del cant coral i popular.

¹ Segons relata Cerdà, el control francès de la duana cerdana amb Espanya fou exhaustiu, «inquisitorial», fins els anys cinquanta del segle XX: «Un perpetu anar i venir de pagesos, venint de quatre o sis quilòmetres, emplenava el *bureau* de la duana pels passavants i els *recepissés*. Les històries de duana que conec són més de riure que de plorar, fins si el moment que es passa entre les mans dels funcionaris de repressió resulta molestós i amargant. També és possible que les agafades més greus quedin ignorades, amb l'aduanera (sic): remei són quartos. El país fronterer cria tota una jerarquia de professionals, el que porta barret, botiga, puro i cotxe, i el que porta el paquet; hi havia el contrabandista d'ocasió, el de circumstància i el d'atzar» (Cerdà, 1988a: 17).

² En el sentit d'*en l'entretant* o *mentrestant* (influència del francès *entre-temps*).

³ L'autor i el llibre ja han estat ressenyats anteriorment (pàg. 185).

La realitat «extraterritorial» de Llivia, veïna mateixa de Sallagosa, més l'arribada de refugiats catalans a l'Alta Cerdanya provinents d'Espanya, conscienciaven Cerdà dels reptes que provocava la divisió territorial catalana, com ara l'alt grau d'incomunicació entre habitants d'uns territoris que restaven separats els uns dels altres a causa de l'alta tensió política d'aquells decennis. Concretament, la presència d'aquests altres catalans despertà la curiositat de l'autor a l'hora «d'escriure el català que tots parlàvem a la Cerdanya», una llengua que s'estenia per un territori molt més ampli que el que aleshores podia explorar físicament Cayrol. El seu desafiament lingüístic i poètic (ja comentat en apartats anteriors) palesava la necessitat del jove autor per combinar la cultura oral de la seua Alta Cerdanya amb la cultura escrita en català, la qual s'havia normativitzat i desenvolupat principalment a la Catalunya del Sud durant el primer terç del segle XX⁴. Així doncs, mentre explorava pel territori el llegat etnopoètic del seu entorn més proper, Cerdà també cercava l'accés a l'escrit per mitjà dels contactes puntuals amb parents, amics i coneguts que li poguessen fornir lectures instructives. A *Catalunya al cap de Creus*, Cerdà situa el poema en aquesta petita península pirinenca entrant en la mar Mediterrània, a l'Alt Empordà, ben a prop d'on es produeix el tall fronterer entre la Catalunya francesa i la Catalunya espanyola, cadascuna representant una dimensió expressiva —l'oral i l'escrita, respectivament— que Cerdà necessitava posar en contacte per tal de vehicular la seua pulsio literària expressada en català:

Escolto el crit d'una gavina
submergida dins la nit.
Viva, però sepultada,
amb els plors grisos dels seus ulls
lluïnt de sal sota l'onada.
Quina existència soterrada
baixa les rieres del silenci!
Astre ert, feixuc d'ombres,
la màscara de pedra
li dóna un parlar d'estàtua.
Cercant un crepuscle de platges
per alçar el marbre del seu tors,
un anhel de primera infància

⁴ Principalment amb la fundació de l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1907, organisme que treballarà per l'establiment d'una normativa ortogràfica arreu del territori lingüístic català, entre altres funcions culturals i científiques.

perllonga el seu destí d'ésser arbre
sec i tanyut damunt la sorra
d'un horitzó sagnant de flamarades.

(Cerdà, 2013: 260)

Les imatges que ofereix l'autor del cap de Creus mostren un espai somort a causa de la representació estàtica i aïllada de diversos elements que no aconsegueixen moure's de l'indret on es troben fixats. Així, el jo poètic escolta primer de tot «el crit d'una gavina» «sepultada» dins la foscor de la nit. El cant desesperat de l'ocell acompanya els «plors grisos» dels seus ulls impotents, els quals no poden escapar a la trencada de la mar («sota l'onada») que se l'endú. En conseqüència, aqueixa gavina, extraviada per la força omnipotent dels elements meteorològics, seria percebuda pel jo poètic com una existència soterrada, vençuda, canalitzada a la força per «les rieres del silenci» que condueixen l'au (si no morta, gairebé) cap a la mar, sense capacitat de reacció. La imatge de la gavina bé podria representar l'agonia dels refugiats espanyols fugint del terror de la guerra i de la dictadura, camí de França, cada cop més vençuts per les inclemències del temps que hagueren de suportar durant llargs recorreguts, restant esmorteïts als camps de concentració que s'improvisaren arreu de la Catalunya del Nord, sobretot a la franja costanera. En una mateixa tensió estètica, a la segona meitat del poema trobem unes figures que, de tan aïllades, han perdut la capacitat de comunicar-se. Així, l'«astre» ja no pot il·luminar perquè es troba ple «d'ombres» que l'isolen i l'immobilitzen tot mostrant-se «ert, feixuc». La seua faç no és sinó una «màscara de pedra», marcant una inexpressivitat que «li dóna un parlar d'estàtua». Tot seguit, un nou element se'ns mostra dins un desenvolupament impossible, no només a causa del seu caràcter estàtic o reclòs d'un «destí d'ésser arbre», sinó perquè «per alçar el marbre del seu tors» se situa «sec i tanyut damunt la sorra», sense cap possibilitat, doncs, d'arrelar ni de subsistir en la terra salina. Les coordenades existencials que situa Cerdà sobre l'espai del cap de Creus configuren uns elements que no es governen a si mateixos perquè manquen d'un context que possibiliti mínimament la vida. Més aviat topem amb els símbols d'unes vides aïllades en la pròpia consternació de saber que el present les paralitza en una costa i una mar impracticables, mentre l'avenir les enfronta a «un horitzó sagnant de flamarades». En la tragèdia de l'escena que ens presenta Cerdà no sembla trobar-se cap sortida possible a una existència condemnada

dràsticament a la mort a causa de la incomunicació amb qualsevol altre element, caient en el mutisme i estatisme absolut de trobar-se impotent i perdut davant d'unes estructures que depassen de manera àmplia les poques forces dels elements representats. La mirada del jo poètic es fixa sobre uns elements abocats sense remei a una mar brava, des de la petita península del cap de Creus, sense que aquests puguin copsar que terra enllà, més enllà de tot impediment orogràfic o fronterer, Catalunya té una continuïtat territorial, imperceptible sota la repressió i el control duaner dels anys quaranta i cinquanta del segle passat.

Les sensacions d'incomunicació, aïllament, abandó i pèrdua que expressa el poema poden, en efecte, ser extrapolades al clima cultural viscut durant aquells anys de postguerra entre les dues parts de Catalunya, tal com el ressentí un Cerdà àvid de coneixement i referències literàries. A més, el nostre autor reconeix que el caràcter perifèric de la seua vida rural a Sallagosa el situava «lluny de les ciutats i en defora de grups culturals», fet pel qual els contactes que podia realitzar a nivell cultural o literari només foren puntuals i fortuïts⁵. Entre aquests, podem citar el cas de Rodolfo Viñas⁶, «el meu primer contacte amb un intel·lectual exiliat [...], diputat socialista d'Almeria i autor de teatre madrileny, que vivia retirat a Sallagosa. L'home de teatre, ja de certa edad (sic), va voler conèixer el noi que movia l'animació teatral del poble i el noi que era jo va entrar en contacte, per raons culturals, amb el primer *intel·lectual* de sa vida de pagès cerdà» (Cerdà, 1988a: 171). Pel que fa a la intel·lectualitat catalana, Cerdà destaca la distància bé geogràfica, bé ideològica que trobà amb dos grups culturals que aleshores actuaven a la Catalunya del Nord. Aquesta situació dificultarà no només l'apropament de Cayrol als grups, sinó també la relació entre aquests, dividits segons l'origen dels seus membres (autòctons d'una banda i al·lòctons, o exiliats del sud, de l'altra) i, alhora, segons la seua filiació política:

⁵ «Tenia divuit anys al moment de la retirada, vivia a Cerdanya sense cap contacte amb Perpinyà o el Rosselló. La meua entrada en el món de les lletres serà de llegir un poema, a partir de l'any 1946, una tarda l'any, a les festes de la Ginesta d'Or, a davant d'una sala acollidora però desconeguda» (Cerdà, 1988a: 170). A la cita, Cerdà fa al·lusió a la Companyia Literària de la Ginesta d'Or, creada l'any 1923 per la Colla del Rosselló, encarregada d'organitzar des d'aleshores els Jocs florals de la Ginesta d'Or de Perpinyà (Enciclopèdia Catalana: <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0019126.xml>).

⁶ Rodolfo Viñas Arcos. Per més informació, vegeu el web de la *Fundación Pablo Iglesias*: http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/3659_vinas-arcos-rodolfo. Viñas Arcos també apareix ressenyat per Grau (publicació en premsa).

La primera Catalunya intel·lectual amb la que [sic] jo havia topat va ser la dels quatre refugiats, vivint a Rosselló, apinyats en general al volt de Pau Casals. Se'n satisfien i se'n sentien complaguts ja que la intel·lectualitat rossellonesa, ella, la que girava al si dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or eren petainistes⁷ i, pel Guiter⁸, franquistes. Jo quedava amb recel al seu davant. Vivint a Cerdanya, aquells anys gairebé no vaig connectar amb cap, sinó Serra i Moret⁹. És ell qui va assajar un apropament, però jo, llavors, de Cerdanya estant, no tenia el temps volgut per presentar-me a Perpinyà i fer l'encontre positiu. Els anys de guerra havien petrificat les relacions, les actituds.

(Cerdà, 2009: 202)

La petrificació de «les relacions» i «les actituds» que descriu Cerdà entre els dos grups culturals representant les dues Catalunyes (la nord-catalana i la sud-catalana, també la col·laboracionista i l'antifeixista), llavors ben propers geogràficament però alhora aliens entre ells, s'escau amb el to i la interpretació que proposem del darrer poema analitzat, *Catalunya al cap de Creus*, i també (tot i que de manera més laxa) amb la vida de Jordi Pere Cerdà a l'Alta Cerdanya. L'autor, havent de romandre de manera gairebé constant a l'interior de la seua comarca nadiua (fent de carnisser), tenia moltes dificultats per desplaçar-se més enllà d'aquesta i, per aquest motiu, restava força incomunicat amb el món de les lletres. Alhora, aquests grups intel·lectuals arrossegaven una dinàmica de distanciament social i polític els uns respecte als altres que no facilitava l'articulació d'una xarxa cultural estesa arreu del territori nord-català. A causa d'aquesta situació, el contacte que establí Cerdà amb el violoncel·lista Pau Casals, citat al darrer fragment i exiliat a Prada de Conflent, no es produí en el si de cap grup cultural sinó com a assistent del flamant i prestigiós Festival Pau Casals, dedicat a la música de cambra i realitzat des de l'any 1950 a Prada de Conflent. Cerdà relata com va «poder seguir tots els [concerts] del primer any» del festival¹⁰ (1988a: 94). «El festival, ben

⁷ Seguidors o partidaris del mariscal Pétain.

⁸ Enric Guiter, lingüista nord-català.

⁹ Manuel Serra i Moret, polític socialista i escriptor, fou conseller del Govern català a l'exili i president del parlament de Catalunya, també a l'exili. S'instal·là a Perpinyà a partir de l'any 1948. Per més informació, vegeu el web del Centre de Recursos per l'Aprenentatge i la Investigació de la Universitat de Barcelona: http://www.crai.ub.edu/ca/coneix-el-crai/biblioteques/biblioteca-pavello-republica/manuel_serra_moret.

¹⁰ «Baixava [de Sallagosa a Prada] a fi de tarda, quan jo havia enllestit el meu treball. Jo dormia a casa d'uns meus cosins i al sendemà m'aixecava a les quatre per agafar el camió de la llet del Domènech, que pujava a Cerdanya a cercar la càrrega de llet. Em va anar molt bé» (Cerdà, 1988a: 94).

La primera edició del festival, l'any 1950, s'anomenà Festival Bach, en commemoració del bicentenari de la mort del compositor Johann Sebastian Bach. Per més informació, vegeu els articles que publicà sobre l'esdeveniment el periòdic *La Humanitat*, el 10 d'agost de 1950: <http://www.memoriaesguerra.cat/publicacions/55/121->

segur, no era fet per a nosaltres ni per al públic: l'aprofitàvem. Potser no fóssim més de cinquanta rossellonesos per a seguir-lo» (96), entre una majoria de personalitats públiques internacionals. En qualsevol cas, l'experiència de Cerdà com a espectador dels concerts on intervingué Casals edició rere edició, també recollida al poema *Casals a Cuixà*¹¹, fou ben intensa i significativa per a un autor que cercava l'oportunitat d'enriquir les seues vivències culturals:

Escolto aqueixes veus
foses dintre tes mans,
fent una sola veu,
dreta al cor de la nit.

Tres plors,
 alba
so i sentit
han fet, en trobar-se,
una estrella de llum,
epifania
del nou dia en camí
d'ésser.

[...]

 Estranyesa,
que fan la lluita d'eixa veu
i el cos del meu silenci.
La lluita d'eixa veu
i el silenci del món.
Quasi rendit,
 el pensament
fuig sol,
moll,
escapant-se de mar.

En el buit s'empara una presència
precisa,
[...]
completa,
 cos
de columna daurada.

Tot jo es torna columna.
 Una flor
d'agonia en l'arrel de la imatge

[122 1950810/Humanitat La Paris 19500810.pdf](#) (font: *MemòriaEsquerra.cat. La hiperenciclopèdia d'Esquerra Republicana de Catalunya*).

¹¹ En referència al monestir de Sant Miquel de Cuixà, situat al terme municipal de Codalet (Conflent), limítrof amb Prada. Al monestir, s'hi celebrarà el festival en edicions posteriors.

fa pujar sa florida
interior
fins als llavis
amb la dolor d'un goig
que es perd en harmonia.

(Cerdà, 2013: 317-318)

A diferència del poema *Catalunya al cap de Creus*, a *Casals a Cuixà* el jo poètic experimenta una sensació de comunió amb els individus que l'envolten o, més concretament, amb els cants del concert a què assisteix. En primer lloc, «aqueixes veus» aconseguen unir-se en «una sola veu» gràcies a la direcció coral de Casals, fins trobar-se «foses dintre tes mans». El jo poètic identifica cadascuna d'aquestes veus en «tres plors» pel fet de trobar-se desconnectades entre elles, però tan bon punt s'harmonitzen en una de sola, la seua presència es manifesta com una revelació divina («epifania») que il·lumina l'oient com «una estrella de llum» vers el «nou dia en camí / d'ésser». La comunió de les veus «al cor de la nit», doncs, els permet iniciar un moviment sonor esperançador, simbolitzat amb la llum estel·lar («estrella de llum») que generen, tot avançant plegades fins trobar una altra llum, la del dia naixent. No obstant, l'avanç de la nova veu esdevé una lluita per obrir-se pas, ja que l'expressió sonora només rep dels voltants l'«estranyesa» de les figures que l'envolten. La situació resulta tan freda i aïllant que provoca el silenci indiferent «del món», on s'inclou el jo poètic («el meu silenci»). Així doncs, aqueix silenci pel qual avança la veu harmonitzada es troba al seu pas un «buit» espacial perquè no aconsegueix connectar amb cap altra veu. En efecte, la veu mai no arriba a generar coneixement en l'oient, motiu pel qual no hi ha «pensament» possible: aquest «fuig sol, moll», «quasi rendit» per unes circumstàncies socioespacials dificultoses perquè aqueixa veu arrele en l'altre. Talment fou, sovint, la situació d'aquells refugiats —com Casals mateix— que tractaren de donar continuïtat en l'exili a la seua identitat cultural d'origen, car, com ja hem analitzat, sovint hagueren de resignar-se a acceptar les noves condicions imposades per l'estat i els fluxos socials dominants, tot produint-se un fenomen d'aculturació. Malgrat tot, la veu afirmant-se enmig del buit, «precisa» i «complerta», ferma i lluminosa sobre el terreny com un «cos de columna daurada», per fi aconsegueix materialitzar-se en el si de l'oient, concretament en el jo poètic, amb una imatge anàloga a l'anterior («tot jo es torna columna»). Alhora, aquesta nova columna deixa entreveure la seua composició

orgànica, vegetal: des de l'«arrel», «una flor d'agonia» (en referència als turments passats, igual que a l'inici del poema cada veu era un plor) «fa pujar sa florida / interior / fins als llavis», això és, allà on l'organisme s'expressa vers l'exterior. La flor, doncs, forjada des de l'arrel (aquella part més profunda de l'organisme), abandona la seua reclusió interna per guanyar el lloc extern que li és propi, allà on la vida s'expressa i es reproduïx. El llavi, com la flor, simbolitzen la saba del pensament materialitzada en la nova veu del jo poètic, la qual ha aconseguit connectar amb «la dolor d'un goig» que expressen les veus harmòniques dirigides per Pau Casals. Així, comunicant-se mitjançant la paraula cantada, el «dolor» intern i aïllant que ressentia cada cantant es torna «goig» quan es comparteix, el qual «es perd en harmonia» per un espai compost de veus arrelades a idees i sentiments en connexió.

Com el jo poètic de *Casals a Cuixà*, la curiositat intel·lectual de Cayrol i, de nou, un cert atzar geogràfic, permeteren que l'autor trobés una xarxa cultural en la qual poder participar i compartir les seues inquietuds literàries. Fou de la mà de l'escriptor i editor Carles Bauby i, sota la seua direcció, de la revista nord-catalana bilingüe *Tramontane* (creada l'any 1917 i mantinguda fins la mort de Bauby, l'any 1971), que Cayrol podrà formar-se i expressar-se cultural i literàriament d'una manera més àmplia (més enllà de l'Alta Cerdanya estrictament) i de manera autocentrada sobre el territori de la Catalunya del Nord:

Va ser una sort de tenir a tocar de casa el director de la revista *Tramontane*, Carles Bauby. Coneixia el món culte que voltava la Generalitat, la bona burgesia liberal, i posseïa una biblioteca prou ben fornida de poetes, dels quals el rei escollit era el gran Maragall. D'aquí ve que la meua poesia primera, la de *La guatl·la i la garba* tingui un regust maragallà, com ho va remarcar Albert Manent, el primer jove barceloní a portar una mirada encuriosida sobre la novetat que vers l'any 1950 vingués de Rosselló. Diuen que la curiositat és un pecat dolent, si no mortal. L'any cinquanta la presó franquista n'havia apartat tant i més la ciutat de Barcelona que la capta de catalanitat que jo portava en aquells primers anys s'encontrava ensopegada dins el quadre de dues generalitats de poblacions.

(Cerdà, 2009: 202)

Al fragment podem copsar com Cerdà destaca positivament tots aquells elements que suposen per a ell una obertura espacial, tant a nivell cognitiu com territorial. De Bauby, en primer lloc, a més de dirigir la revista on Cerdà col·laborarà durant nombrosos anys, en destaca la seua «biblioteca prou ben fornida» per la qual se

sobreentén que Cayrol tingué accés a moltes lectures catalanes i en català, entre les quals cita la influència clau que realitzaren sobre ell «poetes» com «el gran [Joan] Maragall», sobretot a l'inici de la seua producció poètica. Alhora, també subratlla els contactes que tenia Bauby amb personalitats cultes, benestants i de certa influència en l'esfera política sud-catalana, tot un grup social que precisament en aquells anys cinquanta Cerdà a penes pogué abastar a causa de l'hermetisme territorial o «presó franquista». En aquest sentit, Cerdà no dubta a lamentar «la capta de catalanitat que jo portava en aquells primers anys» a causa del difícil accés a «dues generalitats de poblacions», això és, la nord-catalana i la sud-catalana. Per aquest motiu, el fet que el crític i escriptor Albert Manent, provinent de l'apartada «ciutat de Barcelona», s'acoste i s'interesse per la producció literària nord-catalana és percebut per Cerdà com un gest excepcional¹², ja que burlava totes les fronteres existents —físiques i mentals— entre ambdós territoris, sobre les quals s'alçava un desconeixement mutu gairebé absolut. Així, allò que lliga els tres personatges actius del fragment (Bauby, Manent i Cerdà) és la “gosadia” de sentir-se atrets culturalment pel veí extraterritorial, en un context de durs entrebancs i prohibicions que s'oposaven activament a la construcció de ponts entre l'expressió cultural i literària catalana d'un i altre costat de la ratlla fronterera. No debades, Cerdà, ben conscient de la forta repressió soferta pels moviments antifeixistes i catalanistes des dels darrers decennis, ironitza quan sentència: «diuen que la curiositat és un pecat dolent, si no mortal».

La revista *Tramontane* fou el primer instrument amb què Cerdà tractarà de bastir els ponts que anhelava entre els dos territoris¹³; «és, per a qui voldria estudiar el procés on es mou el nostre psiquisme rossellonès i el maneigament de la llengua, el

¹² «A primera vista, Albert Manent no hauria semblat l'home més preparat per a portar atenció al moviment rossellonès —qui ho hauria estat en la Barcelona dels anys cinquanta-tres, tallada de nosaltres vint anys seguits?—, tampoc semblava preparat per al treball de recerca i de recopilació de l'escrit català arreu del món en els anys de la misèria, de diàspora i d'atomització geogràfica, i és ell qui ho ha fet» (1988a: 167). La labor de Manent a la qual es refereix Cerdà es materialitzà en publicacions com la ja comentada *Literatura catalana en debat* (1969), *La literatura catalana a l'exili* (1976) i, posteriorment, altres obres (conjuntament amb Joan Crexell) com *Bibliografia catalana dels anys més difícils (1939-1943)* (1988) i *Bibliografia catalana: cap a la represa: 1944-46* (1989).

¹³ Durant els anys quaranta i cinquanta Cerdà també col·laborarà en altres publicacions com *Le Travailleur catalan* (revista del Partit Comunista Francès a la Catalunya del Nord), *Les lettres françaises* (periòdic literari creat durant l'ocupació alemanya, l'any 1942, pròxim al PCF) o *Òc* (revista lligada a la Societat d'Estudis Occitans), on el nostre autor realitzarà publicacions tant de tipus periodístic com literari. Per més informació sobre totes les publicacions de Cerdà, ens remetem de nou a Grau (2004).

testimoni de la nostra vida literària» (Cerdà, 1988a: 167). Des de l'any 1943¹⁴, l'autor hi col·laborarà aportant estudis folklòrics sobre les cançons de camilleres i també amb ressenyes literàries sobre Josep Sebastià Pons o Narcís Oller, per citar algunes de les publicacions realitzades per Cerdà en els números de la revista a què hem tingut accés¹⁵. Alhora, també hi publicarà les seues primeres provatures poètiques en català (sota el pseudònim de *Pere Cerdà* o *Père Cerdà*, per firmar poc després com a *Jordi-Pere Cerdà* fins al definitiu *Jordi Pere Cerdà*). Així, és comú observar a *Tramontane* primeres versions de poemes seus, una part dels quals es publicaran posteriorment a *Obra poètica* (1966) i *Poesia completa* (2013); és el cas de l'anterior *Casals a Cuixà* (aparegut en aquesta revista l'any 1957 amb el títol *Musica*) o també *La mar* (publicat inicialment l'any 1948 a *Tramotane*¹⁶ i posteriorment al seu primer poemari *La guatlila i la garba*). Reproduïm un fragment d'aquest darrer poema:

La mar no s'està quieta; és com una sardana
que des del primer so balla el mateix pas llarg:
no para.
[...]
La mar és com un gos que la penya rosega;
tant l'estima, que el seu rosegat és un bes:
és un bes tan profund, que fins la sang mossega;
tant l'estima, que seva se la voldria fer.

Té la mar aquell fres de boca¹⁷ que s'encanta,
un fil de salivera al corn del llavi moll;
se sent que sota hi ha el batec d'un cor que canta,
que li deixonda el pit i que el si li commou.

(Cerdà, 2013: 69)

De manera semblant al que ocorria amb *Casals a Cuixà*, *La mar* contrasta amb *Catalunya al cap de Creus* pel moviment constant i harmònic de l'escena costanera que dibuixa Cerdà. Ací, la mar ja no dona pas a aquell «horitzó sagnant de flamarades» (2013: 260), ans és un espai que acull alegrement la vida en comunitat, comparada a «una sardana / que des del primer so balla». Així, igual que adés amb «aqueixes veus /

¹⁴ «El meu aport (sic) a l'escrit català, a partir de l'any 1943, el meu primer escrit oficial es fa dins la revista *Tramontane*, de Perpinyà» (Cerdà, 2009: 209).

¹⁵ Revistes mensuals dels anys 1948, 1949, 1956 i 1957, consultades a la Mediateca central de Perpinyà.

¹⁶ L'any 1948 el poema fou publicat dues vegades a la revista: en un número ordinari i en el volum dedicat als Jocs Florals de la Ginesta d'Or, on *La mar* obtingué el premi *Coquelicot d'Argent*.

¹⁷ *Fres de boca*, segons el glossari de la *Poesia completa*, es refereix a «galó, passamà que dibuixa l'escuma de l'aigua al mar» (Cerdà, 2013: 350).

foses dintre tes mans [de Casals]» (317), la música torna a ser l'element vibràtil que activa la vida en comú, simbolitzada pel moviment que genera el ball. En efecte, és a través del mòbil de la dansa que mar i terra entren en contacte i en harmonia. De nou, Cerdà es refereix a la boca per tal de simbolitzar l'acostament d'una a l'altra; ho observem amb la rosegada constant que realitza l'aigua de la mar sobre la roca, percebuda com «un bes» «profund», una mossegada carnal que tot i la seua animalitat (car és comparada amb la d'un «gos») és també un acte amorós i, en síntesi, sembla unir-los de manera intensa i permanent («seva se la voldria fer [la mar respecte a la roca]»). A la darrera estrofa del fragment trobem la mateixa imatge de la boca, ara connectada al batec intern d'un organisme a causa de l'amor que sent i transmet: la «salivera» present al llavi traça un «fil» que es compara al rastre escumós que deixa una embarcació desplaçant-se sobre la mar. Es tracta, en definitiva, d'un trajecte emocional en el qual el cant recorre aquelles parts de l'organisme, internes i externes, que el configuren (tal com observàvem a *Casals a Cuixà*): des del batec del cor, dins d'un «pit» commogut que vivifica l'organisme, fins a la boca per on es manifestarà la cançó. La paraula (cantada en aquest cas), seguint totes les imatges expressades per Cerdà al fragment poètic, permet l'acostament de l'individu cap a l'altre, tot generant una obertura dels éssers i, a través del seu moviment verbal i emocional, un eixamplament de la seua experiència territorial.

Tal esperit semblava guiar les passes de la revista *Tramontane*, tractant de donar cobertura i promocionar el viver cultural de la Catalunya del Nord mentre, alhora, nodria les connexions entre aquest territori i el sud-català. Així ho demostra, per exemple, la publicació entre els anys 1953 i 1955 d'una conversa entre Albert Manent i Antoni Cayrol, composta de tres articles, entorn de la necessitat d'augmentar i enriquir la producció escrita en català, sobretot entorn del gènere de la prosa, per part dels joves escriptors nord-catalans. A la primera de les missives, amb títol *Lletra als joves escriptors rossellonesos* (apareguda al número de setembre de 1953), Manent afirmava de manera directa:

Barcelona no pretén pas el monopoli d'aquesta vella cultura nostra, encara que per raó del destí històric en sigui el cap i casal. Des d'ací s'esperen amb impaciència els nous fruits de la branca rossellonesa, com fa poc s'esperaven els de la branca valenciana (ja assegurada de temps la continuïtat a les Illes) i que ens alligonin des de les pàgines generosament obertes de «La Tramuntana». I si els esforços parcials cristal·litzen al cap

d'anys en un llibre, jo us asseguro que a Barcelona hi ha editors que acolliran qualsevol obra de qualitat digna.

(*apud* Cerdà, 1988a: 261)

Dels mots d'Albert Manent se'n pot extraure la seua manera de concebre i habitar l'espai cultural català: Barcelona, erigida com «el cap i casal» «per raó del destí històric», ocupava llavors la plaça central en facetes culturals com ara l'edició, tal com menciona el mateix autor. Des d'aquest tronc barceloní (i, per extensió, de la Catalunya del Sud), l'arbre simbòlic de la cultura catalana atendria i esperonaria el desenvolupament de les branques adjacents, corresponents a la producció nord-catalana, valenciana i baleàrica. L'esquema conceptual dels Països Catalans que dibuixa Manent no contraposa una centralitat territorial, focalitzada en la capital de Barcelona, amb una excentricitat o perifèria on quedarien relegats la resta de territoris; més aviat, el crític tracta de descriure la realitat que s'imposava en aquells anys cinquanta per tal d'assumir-la i transformar-la en una organització territorial de tendència policèntrica. En conseqüència, Manent no pretén convertir Barcelona en un «monopoli» cultural, sinó que espera «amb impaciència els nous fruits» «que ens alliçonin des de les pàgines generosament obertes de “La Tramuntana”». En essència, l'autor sembla apostar per una articulació fluida i més horitzontal entre els territoris que componen la catalanitat o la catalanofonia¹⁸.

Pocs mesos més tard, l'any 1954, la revista publicarà la *Réponse à Albert Manent*, en la qual el seu autor, Antoni Cayrol, reflexiona sobre com assolir el propòsit de Manent d'eixamplar i estendre a la prosa la nova producció literària nord-catalana. A Cayrol no se li escapa que l'element clau rau en «*trouver un public*» (Cerdà, 1988a: 262) format en llengua catalana, tal com observaren també els escriptors occitans Frederic Mistral i Robèrt Lafont¹⁹. Cayrol, amb un llenguatge tant directe com l'utilitzat per

¹⁸ El terme és explorat al manual *La catalanofonia. Una comunitat del segle XXI a la recerca de la normalitat lingüística* (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2015) del sociolingüista Miquel Àngel Pradilla. El neologisme *catalanofonia* s'interpreta, segons Pradilla, com «un intent de caracterització d'una comunitat lingüística que defuig programàticament els plantejaments identitaris i se centra, sobretot, en els factors comunicatius, interaccionals. Podríem dir que és una proposta que vol desidentitzar el fet de compartir una mateixa llengua i centrar els esforços a bastir una comunitat d'interessos més enllà de les emocions. Per a mi la catalanitat és una cosa i la catalanofonia n'és una altra» (*apud* Oliver i Alabau, 2015b).

¹⁹ Quant al primer, Cayrol destaca a l'article que «rien n'a pu empêcher la renaissance occitane sur le mot d'ordre de Mistral: la llengua és la clau» (Cerdà, 1988a: 263). Pel que fa al segon, hi afegeix (fora d'aquest

Manent, entén que l'estímul lingüístic ha de realitzar-se socialment a través de col·lectius que promoguen i consciencien sobre la importància d'escolaritzar i ensenyar el català, on «*tout est à faire, tout est à espérer*» (262) d'ençà de la implantació de la llavors estrenada Llei Deixonne²⁰; també, «*développer une vaste propagande sur le grand public par les moyens les plus conséquents, les plus directs, presse et théâtre*» (262). En un període que, segons Cayrol, «*l'expression catalane [...] demeure la forme naturelle de langage de la majorité des habitants*» nord-catalans, aposta per reforçar el llaç emocional de la paraula com a nexa social, un punt ben transcendent per a Cerdà tal com hem pogut apreciar en els darrers poemes comentats. Així, la llengua també es valora com l'«*expression des sentiments les plus intimes. Deux points touchent particulièrement la sensibilité intérieure de l'individu: la perception poétique et l'expression dramatique*» (264). En definitiva, la catalanitat o catalanofonia que proposa Cerdà com a vertebració lingüística per a la Catalunya del Nord resulta d'una pràctica significativa de la llengua, per la qual no només siga un instrument comunicatiu de caire pragmàtic sinó també estètic i intel·lectual, amb la capacitat de vehicular totes les necessitats (més superficials o bé més profundes) de l'ésser.

Al tercer i darrer article, publicat l'any 1955, el qual clou aquest diàleg cultural, Manent recapitula la sèrie de mesures exposades per Cayrol tot acceptant-les i, alhora, insisteix en la necessitat de crear una normalitat lingüística en català a la Catalunya del Nord: «ajudar a esvair aquesta espècie de complex d'inferioritat que, segons Jordi Pere Cerdà, l'ús del català parlat produeix en alguns rossellonesos» (*apud* Cerdà, 1988a: 268).

Moltes de les necessitats que apuntaven ambdós autors en aquest intercanvi epistolar es projectaran i prendran una especial embranzida a partir dels anys seixanta. Aquesta nova dècada coincideix alhora amb un canvi ben significatiu en la vida d'Antoni Cayrol, car passà de viure a Sallagosa a fer-ho a Perpinyà a partir de l'any 1960, on

article): «Lafont ha pogut escriure [...]: "L'escriptor occità no només ha d'encarregar-se del feix de la seva llengua, del feix de tractar-la en el mà a mà del seu treball d'intel·lectual, sinó que ha de fer-se'n al mateix temps el defensor, l'ensenyador i el vulgaritzador." L'escrit de Lafont val per a nosaltres rossellonesos» (1988a: 182).

²⁰ Implantada l'any 1951 i vigent fins el 1975, la *Loi 51-46* (popularitzada com a *Llei Deixonne*) autoritzà per primer cop a l'estat francès l'ensenyament facultatiu de llengües dites "regionals". Les llengües concernides per la llei foren l'occità, el bretó, el català i el basc.

continuà treballant de carnisser durant els primers anys²¹, per ocupar-se poc després de la *Librairie de Catalogne* de Perpinyà a partir de l'any 1965²². Cerdà reconeix el caràcter gairebé abismal que suposà per a ell el canvi geogràfic, després de dues dècades ben intenses participant activament en la vida social, política²³ i cultural de l'Alta Cerdanya (fent de resistent davant la presència dels ocupants, recuperant el folklore local i comarcal i dinamitzant espectacles teatrals i poètics): «estava tan arrelat a la terra on havia nascut que ni Swift ha carregat Gulliver de tants fils, xarxes, nusos i agulles com ho era jo el dia que l'orella meva es despertà a un oreig viatger» (Cerdà, 1988a: 134). De nou, serà acompanyat de les seues amistats que Cayrol s'introduirà en la societat perpinyanesa, amb les quals engegarà nous projectes culturals i on, com a autor, tractarà de crear-se el seu propi lloc dins el *camp literari* de la ciutat (segons el concepte aportat pel sociòleg Pierre Bourdieu). En tots dos propòsits, una de les figures clau en l'etapa d'Antoni Cayrol a Perpinyà fou el metge, poeta i activista cultural Francesc Català:

La meua vida ha estat portada per actes d'amistat. Això d'entrada, tot seguit va ser conegut el meu gust d'escriure. L'home que va demostrar-se sensible al meu escrit tot primer, el que, essent estudiant de medicina a la Universitat de Montpeller, va divulgar àmpliament el meu primer llibre de poesia, el que va demanar-me d'escriure per a ells una obra de teatre²⁴, ell, amb quatre amics metges, els que van engegar el meu teatre a Perpinyà, ell que trobem, atent, a la creació del Grup Rossellonès d'Estudis Catalans, l'amistat indefectible que ha durat quaranta anys, ell ha estat Francesc Català. Ha estat un amic de tots els instants: la seva curiositat literària i artística, el nostre gust per rehabilitar un lloc decent a la causa i la llengua nostra, [...] en feien un element de completud i de diplomàcia per al moviment que vam assajar l'any seixanta.

(Cerdà, 2009: 219)

²¹ «Jo acabava d'instal·lar-me (sic) a Perpinyà, casat, emmainadat, sofrint un canviament de poble, la construcció d'una casa i la bona marxa d'un despatx de carnisser que acabava d'obrir» (Cerdà, 1988a: 26).

²² Cerdà afirma que s'havia sentit atret per «canviar d'ofici, aprofitant la camada que em feia saltar del cadafal on m'havia encimbellat», en relació al seu trasllat de l'Alta Cerdanya al Rosselló. Segueix: «M'hi hauria trobat més a frec dels meus gustos intel·lectuals, de què estava molt més conscienciat, de l'activitat que comandava i també més apropiat amb el càrrec de la meua dona» (1988a: 135-136).

Quant a la *Librairie de Catalogne*, Antoni Cayrol prengué el relleu de Julià Gual, qui la fundà l'any 1950 i la mantingué fins a la seua mort, l'any 1964. Després de diversos canvis en el negoci i en la ubicació, l'actual *Llibreria Catalana* és un comerç situat al seu emplaçament original, focalitzat en la venda de llibres en català (a diferència de l'època en què la regentava Cayrol, on també hi havia material en francès).

²³ No oblidem la seua activitat política a nivell municipal, des de l'Alliberament (1945), com a membre del consell municipal de Sallagosa i com a batlle (del 1952 al 1953) en tant que candidat del Partit Comunista Francès. Per més detalls, vegeu Balent (2011).

²⁴ Es tracta de l'obra *Angeleta*, publicada primerament l'any 1952, també a Montpeller (Grau, 2004), i posteriorment recollida enre l'*Obra teatral* (Cerdà, 1980).

Al fragment, Cerdà destaca en primer lloc el servei que li prestà amicalment Català i els seus col·legues a l'hora d'introduir la seua obra literària en l'espai social de Perpinyà, principalment la seua producció teatral; tant, que «sense ells» el seu teatre «hauria quedat verge, en el gerricó de quatre fulls, com l'oli del sagrament lingüístic» (1988a: 34). L'interès de Cerdà sobre aquest punt era majúscul, car ell mateix afirma:

Vist amb el recul²⁵ dels anys, he escrit el meu teatre per a Perpinyà, i no he pensat mai en Cerdanya, sinó per servir-me de la societat que voltava entorn de mi. He donat al públic perpinyanenc una primàcia que en el meu esperit corresponia [...] a un nivell de cultura que idealitzava una mica amb la llunyania²⁶, però que correspon de fet al fenomen de la densitat de població, de centre d'instrucció i al joc corresponent de les classes socials que giren a l'entorn d'ell. Vaig pensar que Perpinyà era el lloc on s'havia de portar el combat de valorització de la llengua. No pensi que m'enganyés.

(Cerdà, 1988a: 30)

Tal com l'autor mateix aclareix, Cerdà tractava d'acostar la seua obra teatral a un públic urbà, tot presentant contextos i temàtiques pròpies de la Cerdanya rural i, igualment, servint-se del vehicle lingüístic que millor coneixia, el català oral del seu entorn més immediat. La carta de presentació artística que proposava Cerdà a l'hora d'incidir en els nuclis literaris i culturals de la ciutat suposava, doncs, tot un repte en l'objectiu que el públic perpinyanès es reconegués en les seues peces de teatre (Cerdà, 1988a: 32). Així, tant a nivell lingüístic com a nivell social i ideològic, «el meu teatre», emparentat directament amb les vivències cerdanes de l'autor, «va fer l'ofici d'un químic, no goso dir alquímic, que posa en contacte ingredients que fins a l'hora quedaven tancadets cada un en la seva capsella segellada» (30). Situant la seua obra al nucli central del territori nord-català, Cerdà tractarà d'acostar realitats i problemàtiques de tipus social, lingüístic i cultural que restaven isolades entre elles i alhora se situaven en la perifèria del territori, com ara l'ús social de la llengua catalana, els desafiaments moderns d'una vida rural en davallada o extinció o, també, les desigualtats de classe, com podem observar a l'obra teatral ja comentada *La set de la terra* o també a *El sol de les ginestes*. La projecció cultural de Cerdà al si de la societat rossellonesa proposava, doncs, un revulsiu, una transformació de les seues substàncies internes fruit de l'acció,

²⁵ Gal·licisme que fa referència de manera figurada (d'acord al context del fragment) a la *perspectiva* «dels anys».

²⁶ Car, durant el període en què apareixerà el seu teatre, «entre 1950 i 1957» (Cerdà, 2009: 207), l'autor encara vivia a l'Alta Cerdanya, fins l'any 1960, com ja hem precisat.

sovint de la confrontació, entre les diverses forces que operaven dins el camp literari i cultural de Perpinyà²⁷.

Ja instal·lat a la capital del Rosselló, amb Francesc Català i també amb Pere Verdaguer (entre altres membres), Antoni Cayrol també participà de la fundació l'any 1960 del GREC —Grup Rossellonès d'Estudis Catalans—, una associació nord-catalana que tingué per objectiu promocionar l'ús social i l'ensenyament del català d'acord a la normativa fixada per l'Institut d'Estudis Catalans i, alhora, fer difusió d'activitats culturals i literàries pel territori. A tal propòsit, també crearen la revista *Sant Joan i Barres*, desplegada des de la mateixa estructura del GREC. Com observàvem a la citació anterior, Cerdà destaca que a tots tres autors —Català, Verdaguer i Cayrol— els unia una amistat anterior que els permeté fer front de manera conjunta a diverses dificultats que hauran d'encarar públicament en tant que membres de l'associació:

L'experiència del GREC va ser rica, pregona i entusiasmant, però penosa. Els començaments són sempre exigents d'esforços, de voluntat i de paciència, cal arrencar-se d'un ambient i no es fa sense crear animositats, incomprensions i enemistats aferrissades. Català, Verdaguer i jo vam semblar, aquells anys, els tres mosqueters d'Alexandre Dumas, aferrissats a donar forma a l'informal. No pretenc fer meu, ni nostre, el GREC²⁸.

(Cerdà, 2009: 220)

Les dificultats internes que experimentà el GREC a la Catalunya del Nord a l'hora de coordinar i harmonitzar les iniciatives culturals sorgides al territori, tractaren de pal·liar-se parcialment amb la creació de la Universitat Catalana d'Estiu (UCE), celebrada a Prada de Conflent des del 1969: «del primer dia estant, la Universitat Catalana d'Estiu va ser obra de Pere Verdaguer, va dedicar-s'hi totalment, tant i quan el GREC quedava amb la transparència dels semblants de vida. La fita de la Universitat va esdevenir la base de l'acció que portàvem endavant i la descoberta d'un món cultural barceloní era

²⁷ Quant a la recepció del teatre de Cerdà a la Catalunya del Sud, l'autor hi identifica el mateix problema de recepció que es trobà, en sentit invers, «el teatre barceloní al Rosselló», pel qual «han fracassat tots els intents d'introduir-lo»: l'autor hi identifica un «hiatus» que s'interposava «entre la sensibilitat de l'espectador i els personatges que li presentava» cada obra (1988a: 32). Segons Cerdà, aquesta manca de connexió ve donada, sobretot respecte al context català del sud, pel «refús del món pagès, com element vàlid d'observació literària. [...] La generació de la burgesia triomfant, amb la bandera del modernisme, tirarà a l'aigüera el naturalisme, i el món rural, que li fa nosa» (31). L'obra literària de Cerdà, no només la teatral, tractarà de fer front a aquest principi divergent entre corrents literaris, pel qual es distanciaven tots dos territoris i, alhora, els grups socials que animaven cada espai cultural i literari.

²⁸ A les dues autobiografies literàries (1988a; 2009), Cerdà detalla els conflictes interns, els personatges involucrats i les diverses fases per les quals transcorregué el GREC.

engrescadora i necessària per a nosaltres» (Cerdà, 2009: 222). A més d'«aplegar tota la intel·lectualitat barcelonesa activa» (2009: 223), la Universitat esdevindrà des dels primers anys un lloc i alhora un símbol de retrobament entre intel·lectuals, militants i ciutadans propers al catalanisme i l'antifranquisme dels Països Catalans. En aquest sentit, Prada fou també un espai obert de llibertat contra l'opressió del règim de Franco; «va ser el pulmó que representava l'esperança del demà, la possibilitat d'expressar-se, de buidar-se de trenta anys de contenció, de por verbal amb el terror que havia pesat sobre qualsevol intent de reunir-se» (223). No obstant aquesta obertura esperançadora, Cerdà considera que aquest entrecreuament entre simpatitzants de causes pròximes o comunes no aconseguí obrir o aprofundir suficientment la mirada cap al territori nord-català per part dels aplegats:

Els organitzadors, a més del contacte amb un món nou, [...] n'érem espectadors. Espectadors d'una situació nova. [...] érem uns cinquanta rossellonesos al davant de més d'un miler de partícips. [...]

[...] Pot ser que les necessitats pròpies d'Espanya en aquells anys fossin tan imperatives que ho expliquin, però jo afegiré que el fet de venir a Prada no va portar els nostres amics a aprofundir la visió que tenien del Rosselló i dels rossellonesos. [...] Vull dir un món inclusiu, tancat sobre ell mateix, ben separat, content d'ell i de trobar-se entre ells, qualitats que podria anomenar defensives.

(Cerdà, 2009: 224)

Malgrat l'oportunitat brindada pels organitzadors nord-catalans, entre els quals hi figuraven els membres del GREC, la interacció amb els participants, segons Cerdà, mantenia la divisió corresponent als límits definits per les fronteres estatals. Així, «els organitzadors» es convertiren en subjectes passius («espectadors») davant d'uns assistents majoritàriament espanyols que, per raons geopolítiques o «defensives» (centrats en la resistència interna contra l'enemic del franquisme), desenvoluparen un model d'inclusió que no anava més enllà dels seus límits fronterers («content d'ell i de trobar-se entre ells»), assumint implícitament la seua reclusió dins el marc espanyol («tancat sobre ell mateix»). Respecte a l'espai propi de relació que generaven els catalans del sud, els nord-catalans restaven als marges o fora dels interessos immediats dels primers, creant en els «rossellonesos» la sensació d'extraterritorialitat quan, paradoxalment, eren els mateixos nord-catalans qui acollien en el seu territori els participants forans i, per tant, qui feien possible l'existència d'un espai obert per al

retrobatment de tots els membres. D'aquesta manera, l'observació de Cerdà durant els primers anys de celebració de l'UCE entorn de la interacció entre els assistents, assenyala unes dinàmiques de relació força territorialitzades segons es tracte de catalans francesos o espanyols; unes dinàmiques que no només responen a la divisió estatal (i, per tant, a la divergència històrica) fruit de segles de separació política, sinó també a la incomunicació gairebé total soferta durant els darrers decennis sota el franquisme. Al fragment, malgrat tot, és significatiu apreciar com aquestes mancances d'interacció observades apareixien en aquells sectors de la població suposadament més conscienciats sobre els elements culturals i socials compartits entre uns i altres catalans; on l'etiqueta de l'"altre" correspon als nord-catalans, en tant que element perifèric des del punt de vista sud-català.

Malgrat aquesta dinàmica de distanciament entre els membres participants de la Universitat Catalana d'Estiu, Antoni Cayrol col·laborarà de manera activa amb la resistència antifranquista durant els darrers anys del règim espanyol, des de Perpinyà mateix. Segons Marie Grau²⁹, Cayrol, com a llibreter, rebia a la *Librairie de Catalogne* volums d'Éditions Ruedo ibérico i d'Edicions Catalanes de París, totes dues creades a la capital francesa el 1961 i el 1969, respectivament, al caliu de la resistència contra Franco a l'exili. Tant per als catalans del sud com per als del nord, les obres antifranquistes que editaven ambdues cases tenien una recepció destacada³⁰, fet pel qual Perpinyà es convertí en un punt d'enllaç crucial per a la distribució d'aquestes obres: d'una banda, les significatives mostres de suport públic al moviment antifranquista per part de la societat nord-catalana demostraven un interès real per l'esdevenir del territori català meridional; de l'altra, la ubicació dels llibres a la llibreria de Perpinyà (entre altres punts forans a l'Estat espanyol) permetia als catalans del sud comprar amb relativa proximitat i facilitat obres antifranquistes. Tot i que per la llibreria de Cayrol, en aquells anys, hi passaren personatges destacats de la cultura i la política catalanes —com ara Maria Aurèlia Capmany o Josep Tarradellas—, Marie Grau (que des de finals dels seixanta col·laborarà i treballarà a la llibreria³¹) destaca que «hi venia gent

²⁹ Conversa mantinguda amb Grau el 08/06/17 a Perpinyà.

³⁰ Aquest mercat va arribar a suposar el 10% dels guanys de la llibreria, segons Marie Grau (conversa del 08/06/17 a Perpinyà).

³¹ «Marie Grau és, sense contestació, de tots els crítics que han portat interès i ajuda a la meua obra, qui ha viscut més a prop de la meua existència. Va entrar amb mi a la Librairie de Catalogne tot seguint els

de tota mena»; «l'Antoine [Cayrol] no era lligat als moviments antifranquistes», per més que hi participés de manera destacada com a facilitador d'aquestes obres³². En tot cas, sí que podem observar com, de nou, el motor de l'activitat —i de l'activisme— que desenvolupava Cerdà trobà aleshores un mateix denominador comú que en ocasions anteriors, això és, el de facilitar els fluxos i els intercanvis interns i transfronterers nord-sud i sud-nord (entre les dues Catalunyaes i, de manera més àmplia, entre França i Espanya); intercanvis adés de persones, folklore i espectacles teatrals, ara de llibres, conferències i actes culturals de tota índole, malgrat els nombrosos i seriosos entrebancs que trobarà ell i els seus companys en cada cas, com hem pogut comprovar. A la següent citació, Cerdà sintetitza l'activitat duta a terme aqueixos anys des de la capital del Rosselló:

Trenta anys després [vers l'any 2005³³], la meua capta i el conjunt de les accions que vaig portar, entre les quals la creació del GREC, el Grup Rossellonès d'Estudis Catalans, això l'any 1960, i la Universitat Catalana d'Estiu, el 1969, com també els recitals de Raimon els anys 1963 i 1965, o la representació de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, dirigida per Ricard Salvat, i una sèrie de conferències d'intel·lectuals de valor que no van moure gaire públic, o els cursos de català; [...] vaig trobar-me, de part de Barcelona, davant d'una mentalitat fermada dins les característiques de la lluita antifranquista de l'interior, fent cos obligat amb els seus codis [...]. Jo els podia entendre i comprendre. [...] dins la part que m'era pròpia havia ajudat, no sols amb paraules, no sols amb la creació del GREC, sinó servint d'enllaç quan m'ho havien demanat, servint de dipòsit per a les Edicions Catalanes de París, i eren els homes de Joan Cornudella, representant a Rosselló del Front Nacional de Catalunya, qui venien a cercar-los per al pas transfronterer. Encara que el fet no hagi estat posat en relleu, no em sembla negligible haver estat el corresponsal animador de tres volums de la revista *Europe* dedicats a la literatura catalana. Francesc Vallverdú fou el corresponsal del nostre projecte i és ell qui va reunir els col·laboradors. Tant com el franquisme va durar no ens fou permès de fer-ho públic.

(Cerdà, 2009: 203)

Si les primeres paraules d'aquest apartat manifestaven la consciència que l'escrit de Cerdà, més enllà del seu valor, havia «d'ésser reconegut com essent una voluntat de diàleg» (2009: 231) i, per tant, com una obertura cap als altres i amb els altres, el mateix podem manifestar respecte a la seua labor de promotor i activista cultural. A les accions

seus estudis universitaris i va ser testimoni dels meus últims anys al capdavant del negoci, fins a la venda del fons» (Cerdà, 2009: 210).

³² Grau també destaca que Cayrol arribà a ser multat pel transport fronterer d'aquests llibres, prohibits pel règim franquista. Segons indica Cayrol, «la duana m'havia vingut a fer registres a casa i tot, amb les conseqüències habituals de qui maneja el frau. No era cap acció de rutina i sistemàtica, era una denúncia. Els altres venedors de llibres catalans no en van ser objecte, que jo sàpiga» (Cerdà, 2009: 207).

³³ Any en què conclougué la redacció de *Finestrals d'un capvespre* (Cerdà, 2009: 231), obra a la qual pertany aquesta citació.

citades anteriorment, hi podem afegir la creació i la direcció des de 1975 de l'*Almanac català del Rosselló*³⁴, una publicació anual impulsada des del GREC, com a suplement de la revista *Sant Joan i Barres*, que tenia l'objectiu de fomentar l'escriptura en català. Tal fou el compromís de Cayrol amb els nous creadors nord-catalans, que rebia persones que li recitaven les seues creacions, a fi que ell transcrigués els poemes per incloure'ls al suplement, segons Marie Grau³⁵. «Vaig reduir el meu rol a prendre la direcció de la revista [*Sant Joan i Barres*] i vaig posar endavant³⁶ un almanac obert a una vulgarització de l'oralitat encara viva dins del poble. Va ser el trampolí d'una inesperada col·laboració, l'inici d'uns treballs que revelaran, en pocs anys, tota una sèrie d'escriptors, alguns de ben conseqüents» (Cerdà, 2009: 206). Serà el cas de Joan Tocabens, Renada-Laura Portet o Josiane Cabanas; alhora, també fou Cayrol qui rel·lançà Jordi Barre, orientant-lo cap a la cançó en català. Tanmateix, aquest projecte que tractava de fer confluïr la tradició i la producció orals en català amb la seua divulgació escrita, topà de nou amb la incomprensió d'alguns cercles culturals catalans: «aqueix costat didàctic d'una reconstrucció social de cara a l'escrit no va ser mai entesa pels ajudants universitaris que el Principat va portar aquells anys a Rosselló, sinó que van veure en el GREC un fre per al nivell més avesat al maneig teòric i polític que ells havien aconseguit a la mort de Franco» (206).

L'interès de Cayrol per les noves fornades d'escriptors en català com a motor de revitalització lingüística i cultural del territori també s'observa a *Col·locació de personatges en un jardí tancat*. Al següent passatge, el jo narratiu s'atura, en primer lloc, a valorar l'excepcionalitat que suposa que un jove resident a la capital francesa haja recuperat la llengua dels seus avis nord-catalans; així, quan el jove es retroba a la Catalunya del Nord amb el jo narratiu, aquest aprecia que «el noi Biveres parla català. El parla bé, millor que la gran majoria dels joves que s'ou encara a conrear-lo per aquest *no-man's-land* fronteritzat. Això sol mereix que un estigui atent. [...] Viu a París. És un fenomen de l'època nostra. El jove se sent atret per la llengua nadiua, quan ja els pares l'han abandonada» (Cerdà, 1993a: 156). El jo narratiu no evita la descripció conflictiva de la Catalunya del Nord quan l'apel·la terra de ningú o en disputa, conscient que calen

³⁴ No confondre'l amb l'*Almanach Català-rossellonès de la Veu del Canigó*, creat l'any 1921 i dirigit per Horaci Chauvet.

³⁵ Conversa mantinguda amb Grau el 08/06/17 a Perpinyà.

³⁶ *Posar endavant* pot tractar-se d'un calc del francès (*mettre en avant*), en el significat de *promoure*.

noves generacions de catalanòfons actius per tal d'habitar de paraules aqueix espai fronterer català. Precisament, és la «comunicació poètica» (159) el que permet l'enllaç d'un amb l'altre:

En aquest terreny posat entre ell i jo, sobre la soca poètica, anem creant amb la paraula com una mata de vinya on s'enfilen llarguíssimes i tènues les rames dels mallols, on penjola de cop el gra blau de la gespa, el camí argilós que prefigura la sarment. Un recorquill ens retorna, ens vincla, ens desvia o ens porta de nou al punt de pujada de la saba, amb tota l'embriaguesa que dóna la percepció d'aqueix guèiser calorós de vida, i la butllofa d'aire del pensament immediat, i la llum de la veritat que pressentim a la copa del doll, que juga amb nosaltres.

(Cerdà, 1993a: 158-159)

El jo narratiu descriu el diàleg que mantenen tots dos com un esclat vigorós i anàrquic de vida, prenent imatges de l'àmbit vegetal i atmosfèric. Els moviments que genera la comunicació entre els dos individus són ascendents («s'enfilen llarguíssimes i tènues les rames») i descendents successivament («un recorquill ens retorna, ens vincla, ens desvia o ens porta de nou al punt de pujada de la saba»); aquesta llibertat expressiva, doncs, s'entreté de manera juganera per l'espai cognitiu que generen els dos personatges amb el seu diàleg, gaudint de la idea que naix («aqueix guèiser calorós de vida, i la butllofa d'aire del pensament immediat») i que, entrecreuant-se amb la següent idea, els extasia tant estèticament («amb tota l'embriaguesa») com també èticament («la llum de la veritat que pressentim a la copa del doll»).

L'espai fecund que exploren les seues paraules entrecreuades arriba a travessar tota dimensió temporal, recurrent plecs passats d'una manera fulminant: «fa deu minuts, o vint o trenta al màxim, que ha arribat aqueix noi i ja hem seguit plegats el graó de cent anyades. Penso en els tres minuts que cal a un missatge per fer l'anar i venir de la lluna. El llampec d'una mirada travessa de vegades vint o trenta anyades de la nostra vida, per despertar un record que guardàvem amagat a sota un sostre de silenci» (1993a: 159). Les connexions transtemporals que efectuen tots dos verbalment també afectaran directament la veu narrativa, la qual, emmirallant-se amb el seu jove interlocutor, retorna a la seua pròpia joventut: «em fa somriure. Em plau. Em plau perquè trenta anys enllà imagino un minyó que he estat, potser. [...] Tanco els ulls perquè aquest noi obre una timba de trenta anys a sota meu. Podria tenir un fill com ell» (161). Allò que la conversa i la imaginació aconsegueixen reunir, més enllà de tot

límit temporal o generacional, es torna precipici («timba») quan el jo narratiu vincula aquesta experiència dialògica amb la seua pròpia vivència, relacionant el record de la seua joventut amb l'avenir del seu fill que llavors encara és petit³⁷. Llavors, el jo narratiu pren consciència que el jove que té al davant pot realment convertir-se, en un futur proper, en allò que tant anhelaria; la joia el sacseja per complet quan va descobrint una figura novella que es qüestiona de manera profunda la creació literària en català:

Per primera vegada em trobo a davant d'un jove que té d'entrada un interès profund en el català, en el problema poètic, en la formació de la paraula. El procés meravellós de la paraula que es forma, el moviment del llavi que està preparant el so nou que no ha estat encara, l'obrir i el tancar del pulmó, la ductilitat del canyó, la disponibilitat electrònica del fibló llengut i, per damunt, en els graons superiors del pensament, el punt precís on va sorgint el comandament que esdevindrà, portat a cap per la sincronia del múltiple servei, el mot senyal, el missatge d'aquest conjunt que és un altre home, irreductiblement tallat dins l'espai, tancat sobre la seva pell.

(Cerdà, 1993a: 161-162)

Com en els dos darrers poemes —comentats més amunt en aquest apartat—, Cerdà presta ací una atenció especial al procés orgànic pel qual la nova paraula poètica va articulant-se al si de cada ésser, això és, «el procés meravellós de la paraula que es forma» fins veure la llum que la comunica amb l'exterior. El cas que encarna el jove en aquest passatge resulta encara més plaent i colpidor per al jo narratiu quan descobreix que el noi fa poc temps que ha començat a escriure els seus propis poemes; així, aquest representa simbòlicament el rebrot sobre la terra d'una espècie que la veu narrativa creia en vies d'extinció:

Fa deu anys que no s'ha manifestat entorn de nosaltres cap conreador nou de la llengua; ¿com puc entendre per què el plaer agudíssim de la descoberta que estic fent ara procura al mateix temps la cremada d'una ferida? Un altre ve! Un altre és aquí! En l'horitzó buit de tants anys ençà, en el rostre aplanat d'un rostoll de tardor acaba d'adreçar-se de cop, gegant, lluminós, immens, jove, el cos del nou dia que avança.

(Cerdà, 1993a: 163)

La «ferida» que sent la veu narrativa correspon a «l'horitzó buit de tants anys ençà» sense poder comptar amb cap autor que assegure el relleu generacional en la literatura nord-catalana, a imatge d'un «rostre aplanat d'un rostoll de tardor», dallant

³⁷ «En Joan encara és petit, d'aquí a sis anys el tindrà així a ma vora, més alt que jo; imagino el fet» (Cerdà, 1993a: 161).

de manera devastadora la creació literària del territori. És per aquest motiu que quan el jo narratiu percep «de cop» l'adreçament d'un nou autor, «el plaer agudíssim» del brot naixent li recorda alhora el dolor d'una «cremada» anterior. Així, el noi representa un símbol d'esperança per a la veu narrativa, ell és «el cos del nou dia que avança» per a la literatura catalana a la Catalunya del Nord. Això no obstant, Cerdà no sembla atorgar gaire importància al caràcter extraterritorial del jove, car el punt més transcendent per al jo narratiu és el lligam cognitiu que aquest nou escriptor ha establert amb el fet poètic i amb la llengua i la cultura catalanes (tal com ha demostrat al seu interlocutor en el passatge), radicat físicament onsevolga. En aquest sentit, l'assagista i crític Dominique Viart menciona la identitat que es genera no només en «*l'être dans les choses*» —a nivell més físic o territorial— sinó també en «*l'être dans le verbe*» —a nivell més imaginatiu o creatiu (2017: 26)—, tot citant l'assagista Camille de Toledo a propòsit de l'experiència cognitiva que cada subjecte puga construir, més enllà de la dimensió purament real o material:

*Les écrivains de l'intérieur et ceux de l'extérieur sont dans un rapport quasi identique aux règles, aux plis, à la matière. Colonisation, enseignement, éducation : ce sont, pourrait-on dire, trois termes de l'arrachement qui disent la fin de notre immersion dans les choses. Ce sont trois variations du même pouvoir, de la même puissance, du même déracinement. Et l'écriture, pourrait bien n'être qu'une tentative d'en contester de l'intérieur le pouvoir. C'est en cela que nous sommes tous des écrivains étrangers, périphériques, des métèques, car tous nous fûmes, un jour ou l'autre, colonisés par une langue dont seul l'apprentissage et l'espoir lointain d'une maîtrise nous ont fait entrevoir la possibilité, un jour, d'y répondre (Toledo, 2008 : 58).*³⁸

(*apud* Viart, 2017: 25)

El fragment, doncs, insisteix en el caràcter interior que subjau en tot procés d'immersió cultural de l'individu, més enllà del seu emplaçament (més intern o extern) segons la definició concreta d'un territori. Com la dimensió que permet l'entesa entre tots dos personatges transcendeix l'espai físic nord-català per situar-se més aviat en l'àmbit cognitiu, el passatge de Cerdà no determina entre ells cap mena de centre ni perifèria i, per tant, seguint Viart, ambdós se situen en un mateix caràcter estranger o perifèric dins d'un acentrament comú als dos individus.

³⁸ Camille de Toledo (2008): *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, París, PUF.

Al darrer fragment que comentem sobre aquest passatge, el jo narratiu esperona el jove a fer un pas més enllà en la seua connexió cognitiva-literària, tot convidant-lo a publicar les seues creacions:

Recomano! Feu poemes en català i, si de cas me'ls envieu, aquí publicarem tots els que judiquem bons.

Encara que se'n defensi, aquest és el punt secret que mou tot creador, l'afirmació de l'ésser. Ho he dit amb ell com ho he dit amb tants altres: què no faríem per fer nàixer aquí un camp de catalanitat! Flaquesa? Flaquesa de la nostra situació, sí. Però amb ell, judico d'un valor segur; almenys d'un alt nivell ètic. Els seus grans ulls oberts es posen sobre meu, semblen engrandir-se encara descobrint de cop un camp nou de possibilitats.

(Cerdà, 1993a: 166)

Amb la menció de la publicació, el jo narratiu proposa al jove afermar la seua veu poètica que tot just comença a expressar-se i, amb aquest pas, també tractar de contribuir a la creació d'«un camp de catalanitat» a la Catalunya del Nord. En efecte, l'«afirmació de l'ésser» a nivell cognitiu permetrà que cada creador pugui obrir-se a l'exterior, participant de la configuració d'un camp cultural on, en el cas del jove autor, l'«alt nivell ètic» i la curiositat intel·lectual (amb «els seus grans ulls oberts») resulten valors segurs a l'hora de descobrir i assajar espais de relació, això és, «un camp nou de possibilitats» literàries vinculat al territori nord-català i, com ho demostra el passatge, més enllà d'aquest mateix territori.

Les esperances que la veu narrativa posava en el rebrot literari nord-català prenen més transcendència si aprofundim en el paral·lelisme autobiogràfic que podem traçar en referència a les dificultats sofertes per Cayrol a l'hora de crear aquest camp de catalanitat. Així, respecte als anys precedents a la creació de l'*Almanac català del Rosselló* i la promoció dels nous escriptors que aparegueren, Cerdà afirma:

El nostre moviment intel·lectual, tot just revelat dins l'esperit de cohesió que l'havia provocat, es va estellar.

[...]

A partir del setanta-dos m'ho veia perdut. Els joves del 68³⁹ ignoraven i desconeixien el meu treball intel·lectual [...].

[...] La dreta rossellonesa, l'esquerra catalana [...] hi van veure com una mena d'enemic instal·lat en el cor de Perpinyà, llavors que⁴⁰ ells ja havien creat dues o tres llibreries de català pel seu propi geni. Els serveis addictes de Barcelona [...] van trobar que la meua llibreria [...] era massa esquifida per a la representativitat que ells desitjaven.

³⁹ En referència al jovent influenciat pel moviment sociopolític de l'anomenat Maig Francès o del 68.

⁴⁰ *Llavors que o*, normativament, *mentre que*.

En aquestes dures circumstàncies, a més de concentrar-se en l'edició de *Sant Joan i Barres*, Cerdà decidirà vendre la *Librairie de Catalogne* l'any 1976 per instal·lar-se de nou a Sallagosa: «tenia un jardí petitet a Cerdanya i vaig pensar que l'hora de seguir els consells del gran Voltaire també podia valer per a mi. La meua dona hi estava d'acord» (Cerdà, 2009: 207). D'altra banda, encara mancaven alguns anys perquè la seua obra literària, a mitjan dels anys vuitanta i de la mà de l'editor Àlex Susanna, pogués ser recuperada i reconeguda oficialment (com ja hem tractat al primer capítol) per la Generalitat de Catalunya⁴¹, restaurada l'any 1977. L'acció cultural i literària de Cerdà, en tots els seus àmbits d'actuació, es va ressentir de la manca d'unes institucions que es fessen ressò de les seues propostes, tant a Espanya com a França; unes institucions que, en el cas de la Catalunya del Sud, pogueren desplegar-se quan la major part de la seua obra literària i cultural ja s'havia publicat o realitzat⁴². Cerdà, doncs, és conscient que «el meu aport⁴³ al català es fa, no en un moment de glòria, no en els anys on una Generalitat pot obrir les portes a un desnerit dels exiliats de l'art, com ens qualificava Hegel» (2009: 209). Però, per sobre de les raons institucionals o polítiques, hem pogut observar en aquest apartat com la manca de relació o comprensió amb els intel·lectuals i els grups culturals, tant de l'òrbita de Barcelona com de Perpinyà, fou constant, cosa que determinà el grau de recepció de les propostes literàries i culturals de Cerdà-Cayrol. En definitiva, els entrebancs a l'hora de constituir una xarxa de confiança entre Catalunya del Nord i del Sud l'obligaran a actuar constantment en petits cercles d'amistat, fet que aplicava autenticitat però també infligia fragilitat a les accions que aquests grups poguessen emprendre. Cerdà, en aquest sentit, no només autodefineix les seues aportacions com pròpies d'un «exiliat de l'art», sinó també (a diferència del personatge anterior, el jove poeta de *Col·locació de personatges...*) com

⁴¹ «He de reconèixer que aquests vint anys [des de 1985 al 2005] Barcelona ha estat el pulmó que m'ha ajudat a respirar i, en certa manera, Barcelona ha obligat Perpinyà a portar una mínima atenció al meu escrit» (Cerdà, 2009: 225).

⁴² «L'any 1965, quan vaig comprar la llibreria, l'essencial de la meua obra escrita ja era fet. Ja sé que és curta. El teatre havia aparegut entre 1950 i 1957, es va acabar per falta d'actors; les cantalles i el folklore, el 1959; la poesia, igualment. Josep Maria de Casacuberta la tenia a les mans l'any 1963, per revisar-la, i sortirà l'any 1966 després d'una batalla llarga, sense pietat, amb el seu corrector gramatical, home reconegut: Eduard Artells» (Cerdà, 2009: 206).

⁴³ Aportació, normativament.

un «aport bord, ve d'enfora i porta tots els greuges del seu estat de bordegàs» (209). Així, Cerdà, des d'una Alta Cerdanya i una vila de Perpinyà sentides com a extraterritorials, experimentà a través dels seus actes la sensació de desarrelament pròpia de l'exiliat o de l'estranger, trobant-se descentrat o perifèric respecte als contextos sociopolítics i socioculturals dominants segons el territori i el període en qüestió. Per tant, la seua condició d'escriptor i activista cultural cerdà, nord-català i catalanòfon compromès socialment, malgrat els seus esforços per vertebrar un territori, resultà ser ben complexa i problemàtica durant els anys centrals de vida del nostre autor, això és, dels anys quaranta als anys vuitanta del segle XX.

Amb el seu retorn a Sallagosa a finals dels anys setanta, Cerdà decidí posar en un segon pla la seua labor cultural, tant des d'un punt de vista professional com activista, a fi de recuperar «l'observació tranquil·la» que li demanaven les seues pulsions com a creador. El retrobament amb la seua Cerdanya natal semblava, en conseqüència, tota una necessitat per tal de poder acomplir plenament els seus propòsits de ressituar-se a nivell existencial entorn de la potent força creadora de la imaginació:

Jo veia amb afany apropar-se el moment que podria descarregar sobre altres espatlles el pes d'una responsabilitat activista que feia nosa a l'escriptor, almenys era el que pensava. [...] aquell activisme social m'obligava a unes formes d'ésser que violentaven una necessitat interior de recolzar-me a sobre l'observació tranquil·la, seguida, tenaç, callada, de la funció del pensament.

Tant com havia treballat de carnisser, les formes mateixes de l'ofici, amb les hores que obligava a la rutina solitària de la feina del taller, m'oferien, sense que en preués tot el valor, la possibilitat de trobar al natural el camí quotidià que s'enfila a l'interior del pensament. Allò que podem girar a *reverie*⁴⁴ si escoltem Bachelard, a poesia, que pot fregar lleugerament la consciència, allò que va, ve, gira, volta, torna, fuig, sense estridències, sense brogit, allò que és presència tan discreta [...].

Serà que la *reverie* és el tacte més lleuger que podem tenir amb la nostra vida interior! És un tacte que passa, vola, respira, no gosa o no prova d'aprofundir el continent que es troba a davant d'ell, però és la *reverie* que ens acostuma a saber que aqueix continent existeix. [...] he de fer sentir aqueixa part meua que m'ha seguit al llarg de la vida, que podia retrobar algunes hores cada dia en el recer mateix, [...] el de la solitud afeïnada, però que la llibreria no podia procurar-me, ni va procurar-me mai.

(Cerdà, 1988a: 213-214)

Cerdà expressa al fragment la voluntat de retrobar les idees mòbils o línies de fuga del seu propi pensament. Aquestes sempre l'havien acompanyat, discretes però constants, però la feina de llibreter (contràriament al que pensava Cayrol als anys

⁴⁴ Normativament (en francès), *rêverie*.

seixanta, quan canvià d'ofici) li arrabassà «la solitud» i la quietud que sí que trobava, en canvi, en l'anterior feina de carnisser, tot un «recer» per fer voleiar les seues idees. Cerdà, doncs, sentí la «necessitat» d'acollir més àmpliament els seus pensaments fugaços per tal de seguir les possibilitats infinites que aquest somieig o «*reverie*» obre en el «continent» de la imaginació, operant en totes direccions de manera lliure i harmònica («allò que va, ve, gira, volta, torna, fuig, sense estridències») i sense atendre a cap mena de centrament que no passe per la pròpia exploració poètica. En síntesi, la voluntat cognitiva de Cerdà de «trobar al natural el camí quotidià que s'enfila a l'interior del pensament», l'enfilava alhora, físicament, en els seus orígens, vers una Alta Cerdanya bressol de la seua identitat o afirmació d'ésser i, també, brasa creativa de la seua obra literària.

4. DE LA TERRA A L'UNIVERS: CERDÀ BIOCOSMOPOÈTIC

4.1. ESPAIS INTERIORS

4.1.1. *La recerca d'un mateix*

«Aqueix desconcert entre el Principat i el Rosselló és una constant que fa néixer una certa angoixa, cosa que toca la solitud de l'ésser; però al mateix temps voreja un estat col·lectiu; i aquí punteja un sentiment tràgic, almenys per a mi. Si l'altre no ho ressent és més que tràgic, és que quelcom s'hauria mort» (Cerdà, 2009: 14). Les disrupcions espacials que experimenta Cerdà tant a nivell territorial —en tant que autor i activista— com a nivell professional —a Sallagosa i Perpinyà, en tant que carnisser i llibreter— expressen una tensió que Cayrol sentirà com un aïllament existencial. «Sento obligació de confessar-ho, sí, ara que ma vida està amplament avançada, [faig part¹] d'un intens sentiment d'incomunicació» (14). Aquesta «angoixa» o «sentiment tràgic» que explica l'autor, paral·lel al que pogués viure qualsevol exiliat (com ja hem caracteritzat), mostren una temença interna que l'autor canalitza a través de l'escriptura literària; no debades, Cerdà manifesta que «canti alt / per a treure'm la por» (1988a: 5), versos preliminars situats com a exerg a *Cant alt*, la seua primera autobiografia literària². En síntesi, l'autor pren consciència dels diversos trencats o estroncaments a què hagué d'enfrontar-se en la seua condició de nord-català de l'Alta Cerdanya durant uns anys ben convulsos a nivell polític, social i cultural. Ho podem observar en la següent citació:

¹ *Fer part* (com en francès) s'usa al mateix paràgraf de la citació en el sentit de *formar part*.

² «Això es passava entre els anys setanta i vuitanta. L'aforisme disfressava un crit dolorós. Testimoniava un estat dolorós, vull dir profund» (Cerdà, 2009: 202). Cerdà explica com el títol d'aquest assaig autobiogràfic respon precisament a la voluntat de diàleg que cercà en tot moment l'autor; una voluntat que, com hem pogut apreciar en el capítol anterior, pren la paraula i l'harmonia per tal de crear un cant que esdevé el símbol de l'aproximació a l'altre o, de manera més àmplia, l'aproximació entre les dues parts de Catalunya: «A *Cant alt* m'havia obligat a una certa explicació de la meua formació, allò que havia judicat imprescindible de cara al lector del Principat, donant una visió de la meua aventura, si donem el seu valor als moments històrics que acompanyen l'evolució de les societats. A través del llibre vaig provar de donar el clima dels catalans dels Comtats, establert per un d'ells. Tot i essent una visió singular, prenyada del seu viscut històric, la meua voluntat va ser sobretot d'aclarir la societat que em voltava a través dels meus *rapports* amb ella. Em serveixo del mot *raport*, que el català no usa, perquè si utilitzés el mot relació, aquest està connotat amb una part interna d'afecte que jo vull deixar ben a part. La tallada entre la visió d'un català emmotllat pel viscut quotidià i el pensament de França, amb la visió d'un català emmotllat pel viscut i pensament d'Espanya, la tallada aqueixa no permetia gaire una comprensió que anés més lluny del senzill respecte» (Cerdà, 2009: 12). Així doncs, *Cant alt* és, per a l'autor, el relat autobiogràfic d'aquell que tracta d'explicar-se interiorment per tal de ser comprès d'una manera més íntegra per algú considerat proper però alhora extern, en aquest cas, el lector de la Catalunya espanyola.

He estat un home exigent amb mi mateix i amb el meu aport³ al bé comú de la nostra llengua. La meua actitud no ha estat fictícia ni estudiada, ni conjuntural, moguda per un desig d'arribisme; he escrit per necessitat personal, he escrit com he pogut a partir de la meua situació d'estudis estroncats, vivint en un país arraconat, lluny de les grans ciutats, sense exemples d'una burgesia culta, car estava tallada de temps amb el català escrit.

(Cerdà, 2009: 225-226)

Amb el canvi de residència i, per tant, amb la nova presa de contacte amb l'Alta Cerdanya, Cerdà es retrobarà amb els espais que conformen l'origen d'aquell infant nat a Sallagosa. Simbòlicament, doncs, el territori cerdà també suposa un retrobament amb els espais més íntims de l'ésser, allà on va començar a forjar-se una identitat que, sense ser-ne conscient en un primer moment, també crearà en Cayrol la primera de les seues fractures:

L'infant obria la porta del passat
amb un broc de tristesa
que tenia a les mans,
i venia amidat
a la rosa absent⁴
de la clavadura.
Infant
vingut a la rel de ma sang,
l'instant immens,
glop
d'un somriure.
Tot just nat,
esvaït.
La porta s'és tancada;
el mirall de la nit,
sense pany
ni obertura.⁵

(Cerdà, 2013: 243)

El títol del poema, *Entreacte*, fa explícita l'existència d'un incís entre l'obertura de «la porta del passat» per part d'un infant, al primer vers, i el seu tancament («la porta s'és tancada»), al final del poema; sembla, doncs, que el jo poètic recupere de manera efímera un record de la seua infantesa. Aquesta obertura instantània del seu propi passat permet recrear la mirada de l'infant que va ser, aquella configuració de si

³ Normativament, *aportació*.

⁴ *Absent*, normativament.

⁵ Segons l'autor, es tracta d'un «poema crit, vingut a rebentar-se entre els meus llavis» cap a l'any 1965 (Cerdà, 2009: 95).

mateix més primigènia («vingut a la rel de ma sang»), on no hi trobarà sinó «tristesia». Si aqueix «instant» és percebut com «immens» és precisament perquè aquest es refugia en el record del jo poètic, ja que la presència física d'aqueix infant, representada amb el seu «somriure», es desintegrarà molt ràpidament: «tot just nat, / esvaït». Llavors, el jo poètic es troba davant la incapacitat material de reobrir aqueixa porta, «sense pany / ni obertura», ja que l'infant es converteix en una imatge intangible, només recuperable a través del seu record «immens».

L'espai clos que ocupà tan efímerament aqueix infant als ulls del jo poètic, girats vers el seu passat, s'endinsa en les tensions interiors que el mateix Cayrol trobà de ben petit, les quals anirà desxifrant en l'edat adulta —ja avançada— per mitjà de teràpia psicoanalítica⁶. A través d'aquesta pràctica, el nostre autor comprendrà que la seua família, a causa de la mort de son germà gran, li transmeté a nivell psíquic i de manera inconscient una càrrega, des dels seus primers mesos de vida:

Un germà meu, nat a finals de l'any 1912, va morir als nou anys, quan jo tenia uns quinze mesos i començava a fer els meus passets d'infantó. Mon germà i ma mare havien viscut entrelligats els cinc anys de guerra, situació ja permissiva d'una exasperació del sentiment d'angoixa. El retorn de mon pare, la vinguda d'un fill nou foren elements segurament determinants; deixi entendre amb aquests mots, que no vull corregir, la part de culpa de què vaig carregar-me aleshores, sense saber-ho. Però res no deixava veure-ho en l'actitud de ma mare, ni de l'àvia, ni de les ties, ni de mon pare.

(Cerdà 1988a: 164)

Les paraules de Cerdà esdevenen significatives si atenem les diverses mencions que el mateix autor realitza sobre aquesta qüestió als seus dos volums autobiogràfics (1988a, 2009⁷). Més encara, el poeta i professor André Vinas subratlla, tot citant Cayrol, la transcendència fonamental que té aquest afer en la seua vida i en la seua obra

⁶ «*Je me suis trouvé... je ne dirai pas devant des problèmes psychanalytiques, mais presque*» (apud Vinas, 2000: 17). En qualsevol cas, Cerdà reconeix la labor de la psicoanàlisi com una eina que permet introduir-se de manera individualitzada en els orígens que configuren l'ésser: «Ens hem posat al segle vint a deslligar-ne [del grup] la individualitat que comporta *el fet d'ésser* que estreny l'home. És Jung, quan ell i Freud treballaven junts, que va plantejar aqueix fenomen que és el treball de fer-se que va anomenar individuació» (Cerdà, 2009: 59).

⁷ «Mon germà agafà el tifus. [...] Va curar-ne i, ja començava d'eixir a fora, quan de cop va empitjorar i va morir. No puc dir que me'n quedi un record qualsevol, sinó una nebulosa difusa i negra que l'angoixa obligada d'aquells dies ha revestit temps, un llarg temps, sobre meu. L'he portada com l'estreta d'un vel dins del meu cap, sense saber que el meu estat quedava en defora del que hauria estat normal» (2009: 94). També: «He sabut de sempre que hi ha en mi una part que tendeix al costat seriós o fins i tot tràgic de la vida; serà més tard que entendré que era el llamp de la mort del meu germà que m'ha marcat com el rastre d'una cremadura» (136).

literària, car permetria situar el punt de partida de la tensió dialèctica que podem apreciar en la poètica de Jordi Pere Cerdà: «*“ce problème travaille toute ma poésie. Le problème de l’enfant, le problème du vide ; et le problème de l’enfant se retrouve sans que j’en aie conscience. Ça m’a donné certainement une ouverture vers les symboles. J’étais très ouvert aux symboles et ma poésie est très symbolique”*» (apud Vinas, 2000: 18). La sensació del buit o de la solitud en Cerdà, doncs, no solament pot explicar-se en termes orogràfics⁸, geogràfics, polítics, socials i culturals —com hem destacat fins ara—, tots ells vinculats a les condicions viscudes per l’autor, sinó que també es pot atendre des d’una percepció profunda de la soledat que arrelava al si de Cerdà des que era un nadó. Així doncs, la situació liminar que imposa tota fractura, acarant l’ésser a l’abisme, pot ajudar a interpretar de manera més íntegra aqueix buit angoixant que, en les diverses facetes experimentades pel nostre autor, correspon a un aïllament o incomunicació, també a nivell familiar: «*“la plupart des problèmes viennent du silence dans lequel on nous a tenus d’un événement survenu touchant quelque chose de profond de la vie de l’enfance. Le silence. Chez moi, c’est le silence”*» (apud Vinas, 2000: 17). De manera aparentment paradoxal, les conseqüències de la mort del seu germà gran havien produït, sense que cap membre familiar ho hagués advertit anteriorment (d’aquí el silenci que subratlla Cerdà), una proximitat gairebé simbiòtica entre el nostre autor i sa mare. La situació viscuda per Cerdà, segons ell, hauria estat causada per l’estret vincle creat primerament entre el seu germà gran i la mare, atès l’allunyament forçat del pare durant la Primera Guerra Mundial. Així, davant el trauma de la disgregació familiar, la càrrega tràgica de la mort del primer fill degué ser traspassada a Cerdà en forma de dependència de la mare respecte al seu segon fill —el nostre autor—, tal com ell mateix explica:

Estava lligat als meus pares per la meua situació de fill únic i també per la forma patriarcal de la nostra casa. [...] Si no havia arribat mai a rompre’ls [els lligams amb els pares] fins aleshores⁹, no era que el desig no me n’hagués vingut, ni les possibilitats tampoc... Periodista a París o a Tolosa, i, anys abans de la guerra, el meu ofici, m’havien ofert diverses vegades una situació per a viure més acomodadament amb els meus gustos intel·lectuals i artístics.

⁸ Apreciable, per exemple, a *Muntanya i més muntanya*, pertanyent al seu primer poemari: «Muntanya i més muntanya, / rocars sobre rocada / fins al tarter on creix / la solitud del liri» (Cerdà, 2013: 81).

⁹ Fins l’any 1960, any de la seua marxa a Perpinyà.

El que havia vingut a tallar sempre els experiments d'envol havia estat una cosa que es repetia, sense que vegés¹⁰ de primer una correspondència entre els fets i la causa. Ço era una greu infermetat, sobtada, que queia a sobre la mare. I és que vivíem ells i jo, més que més, ma mare i jo, una situació, no diré patològica, que no ho semblava mica, almenys arreladament emotiva.

(Cerdà, 1988a: 164)

L'arrelament emotiu que vivia amb sa mare, més enllà de la interpretació que en féu Cerdà o del motiu concret pel qual es produí, deixa constància, un cop més, dels forts vincles que experimenta el nostre autor amb la terra cerdana. Alhora, no és menys cert que Cerdà demostra la voluntat de rompre (si més no parcialment) aqueixos forts lligams amb el nucli familiar a través del «desig» per instal·lar-se en nuclis urbans allunyats del seu punt d'origen; uns lligams que, si bé podien respondre de manera inconscient al sofriment de la seua família —allunyament del pare, més mort del germà gran després d'uns anys de necessària autoprotecció entre mare i fill gran—, a Cerdà li causaren la interrupció repetida dels seus «experiments d'envol». Al poema *Infància*, Jordi Pere Cerdà sembla demanar-se precisament sobre la possibilitat de materialitzar les seues íntimes pulsions exploradores, davant la seua sensació de viure en un abisme ple de desafiaments i de temences:

Saber si porto en mi antics rius
amples com un llom de mar,
estuaris grisencs bevent-se
un horitzó llunyà...
rius que segles separen
d'aquest avui tèrbol i pur,
que duc perduts en un racó del cos,
en un glòbul de sang,
d'abans
que, en alçar-se gegantesc,
aquest roc pirinenc no em prengué,
gra pastat de vent
en la seva pujada, de glaç i foc barrejats,
fins aquest cim des d'on escolto
l'esglai revell d'un crit salvatge
als marges dels grans rius
on pugen noves civilitzacions.

(Cerdà, 2013: 93)

¹⁰ *Veïés*, normativament (primera persona del pretèrit imperfet de subjuntiu).

Endinsant-se en la seua geografia interna, el jo poètic tracta d'esbrinar si existeixen dins seu («si porto en mi») les vies que el connecten amb el món exterior, prenent la imatge d'«antics rius / amples» que puguen enllaçar-se amb la mar i l'«horitzó llunyà». El jo, tanmateix, s'adona que aquesta imatge no seria més que un fruit del passat, ja que aquests rius no els troba en el seu present incert, «aquest avui tèrbol i pur» en el qual els rius queden separats per «segles». Així, la distància temporal que s'estableix entre la geografia poètica imaginada pel jo, remuntada a la seua infantesa, i l'observació de la seua realitat adulta, sembla absoluta. Per aquest motiu, als següents versos els rius que imaginava ja no són aquells canals «amples com un llom de mar» recurrent la seua extensió corporal, tal com vertaderes artèries, sinó que aquests fluxos es perden ara «en un racó del cos», limitats a «un glòbul de sang» molt poc rellevant. La integritat de l'ésser, com aquest ínfim glòbul, sembla llavors esmicolar-se i reduir-se a una petita partícula física transportada erràticament («gra pastat de vent») fins a l'origen físic d'aquells canals d'aigua, això és, «aquest roc pirinenc», el qual pren un fràgil jo poètic tot disposant-lo atzarosament fins al seu cim. La remuntada temporal que enceta el jo poètic a l'hora de descobrir els seus orígens pren, doncs, l'exploració orogràfica com un indret remot des d'on naixeria la vida, representada ací pels cursos d'aigua. Per aquest motiu, la «pujada» fins al cim muntanyenc d'aquell «gra» en què s'ha convertit el jo poètic es converteix en una experiència abismal en tant que el jo hi troba el vertader punt de partida de la seua vida i, per tant, de separació entre la vida i la mort. En aquest punt originari, el jo poètic assisteix a la sensació de puresa que suposaria el seu naixement i primera infantesa però, alhora, també rememora l'esguerrada vital que serà l'inici del seu desassossec existencial, expressada amb «l'esglai revell d'un crit salvatge». El jo poètic, des del cim imaginari que el retorna a la seua infància passada, recupera conscientment l'experiència de la ferida que el situa, a pesar seu, «als marges dels grans rius / on pugen noves civilitzacions». Aqueix punt perifèric seria l'inici d'una marca identitària del jo, com també un impediment per a poder resseguir altres espais culturals i urbans que llavors sentia barrats a causa d'una incapacitat forjada en els seus orígens.

Acarar-se amb el propi passat resultà, malgrat tots els desafiaments descoberts, l'exercici que permetrà a Cayrol realitzar els aprenentatges necessaris per tal d'anar

acostant-se als grans rius somniats, tot anhelant una vida més ampla, amb més connexions espacials. Ho podem apreciar al significatiu *Viure*, el poema amb què es clou la seua *Poesia completa*:

Cavalls sortien de l'alba,
la mullena d'estany arregant-los d'escuma.
El dia fred de juny amb son color de vidre
i d'espasa. Un sol que fitaven immòbils,
sens entendre per què la llum els era hostils.
L'espasa els va dir:
«Heu d'aprendre a viure».

(Cerdà, 2013: 346)

Els conceptes que donen significat al poema els trobem expressats fonamentalment a través dels símbols dels «cavalls» i l'«espasa». Com el mateix autor expressava, Cerdà havia anat desenvolupant de manera intuïtiva un llenguatge poètic amb força simbologia, fins i tot abans d'haver entrat en contacte amb la psicoanàlisi¹¹. Els símbols que usará li permetran expressar la seua profunda angoixa, tot fent aflorar la càrrega silenciosa que l'acompanyava des de la seua infantesa. Al poema *Viure*, un dels darrers de la seua producció poètica, podem interpretar els «cavalls» sortint «de l'alba» com el sorgiment de la força de l'instint i de l'afectivitat, potser lligat al vessant maternal de l'individu, tal com Cayrol destacava adés en el seu propi cas; així, «Jung¹² llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la "madre en nosotros", la intuición del inconsciente¹³» (Ciriot, 1992: 111). El símbol animal dels cavalls representa, doncs, l'ímpetu de la vida naixent sortint «de l'alba» —caracteritzada de manera líquida com a font materna de vida, al segon vers—; un deler vital que expressa la força de la joventut i l'amor vers un món que el subjecte poètic voldria abraçar. Tanmateix, la tensió climàtica amb què es troben els cavalls els resulta tallant i paralitzant per als seus propòsits vitals; ho observem amb

¹¹ «"Je pense donc qu'il y a un travail symbolique qui a essayé en moi de compenser cette notion de culpabilisation. Parce qu'il est certain que lorsque je me suis intéressé aux symboles, c'est-à-dire très tard dans ma vie, je me suis rendu compte qu'effectivement j'avais traité des symboles, mais je les avais traité parfois avec énormément d'inconscience"» (apud Vinas, 2000: 18).

¹² Carl Gustav Jung, psicòleg, psiquiatre i assagista, propulsor de la teoria psicoanalítica.

¹³ També s'expressa en un mateix sentit el diccionari de símbols de Chevalier & Gheerbrant, tot citant un fragment del poema *La casada infiel* de García Lorca, inclòs al seu poemari *Romancero gitano*: «el caballo ha representado la fuerza fecundante, el instinto y por sublimación el espíritu (Chevalier & Gheerbrant, 214-215).

les imatges «dia fred de juny», «color de vidre» i, sobretot, a través de la incisiva «espasa», símbol del poder no en un sentit de mort sinó, més apropiadament en aquest cas, en un sentit de justícia i raó: «*en la perspectiva eticopsicológica de Paul Diel*¹⁴, [l'espasa] es “el símbolo de la fuerza lúcida de la mente que osa cortar el problema: la vanidosa ceguera y sus falsas valoraciones contradictorias y ambivalentes”» (Chevalier & Gheerbrant). Així, davant la divisió cultural que trobem habitualment establerta entre les vigoroses passions —simbolitzades pels cavalls— i l'enteniment —simbolitzat per l'espasa enlluernadora i paralitzant¹⁵—, el subjecte poètic troba la necessitat d'«entendre per què la llum els era hostils», això és, com poder harmonitzar ambdues dimensions a fi «d'aprendre a viure», tal com acaba aconsellant «l'espasa» als «cavalls». Aquest poema, doncs, expressa de manera sintètica i simbòlica la necessitat per part del jo poètic d'abandonar «aquest avui tèrbol» (2013: 93) que l'abocava a una paràlisi existencial. En conclusió, el subjecte tractarà d'ajuntar les pulsions més fantasioses o celestials de l'esperit amb les més terrenals, pròpies del seny, a fi de sobreposar-se als marges abismals en què es trobava la veu poètica a nivell anímic¹⁶.

4.1.2. *Vida resignada o mort tràgica: les dones i el sol*

Les tensions psicològiques experimentades per Cerdà no només podem trobar-les reflectides en la seua poesia sinó també a través dels personatges de les seues peces teatrals. En totes elles, els contextos familiars condicionen d'una manera molt significativa l'esdevenir dels personatges, com en el cas personal de Cayrol. Alhora, als dos darrers poemes hem pogut apreciar que les imatges que expressen les limitacions

¹⁴ Paul Diel, psicoterapeuta i assagista influent en autors com Gaston Bachelard, entre altres.

¹⁵ Tal com interpretà el filòsof Friedrich Nietzsche l'oposició existent en la cultural grega i —per extensió— occidental entre allò dionisiac i allò apol·lini.

¹⁶ A *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, Cerdà sembla sintetitzar la idea fonamental d'aquest poema i, alhora, fa explícita la influència directa que el corrent artístic del simbolisme exercí sobre l'autor i sobre el poema en concret: «Hi ha en l'atracció del cosmos el perill de perdre-s'hi, de fondre-s'hi; una levitació arrenca insensiblement la part immaterial del cos, l'infla a la mida del buit immens que ens volta. Així, en els somnis veiem cavalls corrent sobre els núvols, ens fem ocells, ens fem mar, ens fem vent; instint d'escapar-nos de la nostra condició humana. Tornats a lloc, ens trobem acarats amb aquell “Il faut tenter de vivre” que deia en Valéry baixant de la santa muntanya.

Per què santa? Perquè l'ha santificada un poema. Senyor! Aqueixa necessitat de símbols. No hi pensem prou, que el símbol ens és necessari; i encara més, que el símbol jau en nosaltres, ja que el nostre cervell ens parla per imatges» (Cerdà, 1993a: 190). Els somnis del poeta i la interpretació psicoanalítica que en fa l'autor, d'una banda, i la influència teòrica sobre Cerdà del moviment simbolista encapçalat per Paul Valéry, de l'altra, compondran la matèria fonamental per construir i interpretar les imatges del poema.

internes de cada subjecte es construeixen des de la realitat exterior més immediata a aquests, servint-se de l'espai natural de la Cerdanya com un verdader indret interior. Igualment, en l'obra teatral de Cerdà la complexitat psicològica dels personatges es manifesta a través d'«une sensibilité “climatique” à l'espace, un rapport “pathique” à l'espace» (Laguada, 2004: 422). En efecte, les emocions i les decisions que aquests personatges prendran es verbalitzaran sovint amb l'ús metafòric d'elements bàsics en l'ecosistema i en la història de la Cerdanya, com ho són la presència de la muntanya, dels arbres i del sol. Ho podem observar a l'obra teatral *Quatre dones i el sol*:

MARGARIDA. [...] Jamai la Justina havia pujat a la collada per espia l'altra vall com és feta. [...]

BEPÀ. De vegades em deia que hauria volgut anar-se'n a viure en un poble lluny d'aquí, a on ningú hauria pogut separar-nos.

MARGARIDA. No ho va fer, perquè d'aquí ningú se'n va. Baldament fos per riqueses. Tenen el sol i nós la bruma. Tenen el blat que grilla i nós la neu que ens floreix. Emperò, pel que és de marxar d'aquí... tots els qui han provat de fer-ho han acabat de mala fi. Ningú d'aquest poble ho ignora. Si pugem a la collada és per escopinyar damunt els de l'altra vall.

BEPÀ. No entenc pas perquè tenim de viure a mata-degolla amb ells.

MARGARIDA: Perquè els nostres pares ho feien, els seus ho feien. Perquè no tenen el mateix Déu que nosaltres, no viuen igual, parlem diferent.

BEPÀ. Són veïns nostres... un xic llunyans; de totes maneres veïns. I tenen el sol.

MARGARIDA: Són tan forasters per nosaltres com els alemanys que guarden el meu fill empresonat.

(Cerdà, 1980: 198)

El fragment teatral mostra l'oposició que s'estableix entre dos espais separats per un *limes* orogràfic (i potser també fronterer) que, a la vegada, pren sentit a l'hora de representar els desigs i els interessos de cada personatge. L'escena recull una discussió entre Margarida —la mare que regeix amb mà de ferro la casa pagesa i també la resta de dones que hi habiten— i Bepà —nora de Margarida i afillada de la difunta Justina— sobre la capacitat d'agermanar-se amb els veïns de la vall limítrof. Arran de la separació traumàtica entre Justina i Bepà, la jove recorda la voluntat de sa mare adoptiva de fugir d'aquella vall per tal d'evitar el seu desmembrament familiar. El procés se simbolitza amb la referència de la pujada «a la collada» que li hagués permès d'observar la vall veïna, la qual gaudeix de bon «sol» —símbol de la vida, l'amor o la fecunditat i de l'esperança— i collites, a diferència de l'obscuritat i fredor a què sotmet als personatges la «bruma» —símbol d'allò indeterminat i esquifit, tendent en les relacions a l'odi i la

culpa— on habiten les dones. Margarida, per la seua banda, nega tota possibilitat de fugida —símbol d'alliberament—, com si la vall ancorés els seus habitants per mitjà d'algun malefici («tots els qui han provat de fer-ho han acabat de mala fi»), alhora que defensa una tradició de relacions que se sosté sobre la confrontació i la rancúnia entre els habitants d'una i altra banda, tot considerant els veïns forans del tot aliens a ella —per motiu de religió, costums i variació lingüística, segons afirma el personatge de Margarida. Per fi, la separació emocional que sent aquesta amb els altres habitants és tan accentuada que els considera autèntics enemics: «són tan forasters per nosaltres com els alemanys que guarden el meu fill empresonat», en referència als ocupants que sotmetien França a les ordres de l'Alemanya nazi, segons el context dels primers anys quaranta en què s'emmarca la peça teatral.

La relació antagònica que s'estableix entre dualitats, pròpia d'un esquema teatral tràgic, construeix una opressió sobre l'espai interior de la casa —on habiten les quatre dones—, el qual sotmet tots quatre personatges. Aquest control asfixiant exercit pel personatge de Margarida, tal com construeix l'escena Cerdà, prové d'una història d'animadversió social entre habitants i s'emmiralla en una natura gèlida i hostil que impacta durament sobre la fràgil i efímera llibertat que sentiran els altres tres personatges de l'obra —Bepa, Adriana i Vicenta—; concretament, Margarida tractarà de frustrar els anhels amorosos de cadascuna d'elles. A més d'aquesta pugna, a l'obra també podem apreciar com a causa del seu gènere totes quatre dones se sentiran oprimides sobre l'escena. El fragment que destaquem tot seguit s'enceta amb la rúbrica de Bepa a Margarida:

BEPA. Seu difícil d'entendre. Tenim tots menester de calor, d'amistat. Hom és tan sol!
MARGARIDA. Els nostres arbres tenen dos mesos per moure fulles i esbadellar-se. Dos mesos. I ja els rebrega l'hivern de la tardor, l'hivern de l'hivern, l'hivern de la primavera. Aquests dos mesos, totes els tenim. Després ha de quedar el cos sec i eixut com la branca de l'arbre, ben dura de fora i la saba a dins.
BEPA (*amargament*). Quina saba!
(*Entra Adriana*)
MARGARIDA. La saba del record.
BEPA. Espantaríeu qualsevol!
ADRIANA. S'ha passat quelcom? (*Encén el llum.*)
[...]
MARGARIDA. Parlàvem de la vida de les dones.
ADRIANA. Esperarem el pare per sopar?
MARGARIDA. Una hora, si ho cal.

ADRIANA. Esperar és la vida de les dones. Esperar el pare per sopar, esperar les vaques per engegar, esperar el pastor per embarrar. Sempre esperar, sempre esperar. [...]

MARGARIDA. Esperar no vol dir res. La vida és feta de resignació. On vas, Bepa?

BEPa. Vaig a l'establia; aquí sembla que m'ofegui.

MARGARIDA. [...] És la resignació que et bufeteja?

[...]

MARGARIDA. Arrollar-se al sol com una colobra que folra, no és bo per a una dona.

BEPa. Deixeu-me esbravar quan puc fer-ho. Allà ningú em veia, allà hi havia sol i una vessana de dues llegües sense ànima per espiar-me. (*Bepa surt.*)

MARGARIDA. Déu ens espia sempre.

[...]

ADRIANA. Mare, a tot arreu sembla que el món visqui sinó aquí, encafurnats¹⁷ de neu i de broma.

MARGARIDA. El nostre món és aquí. Malhaja qui tira la mirada més lluny que el nostre redor. Només mal te'n pot venir.

(Cerdà, 1980: 199-201)

Com podem observar, l'espai que dibuixa el fragment es mostra del tot clos i ofegant per a «la vida de les dones». L'opressió que senten és en primer lloc emocional, ja que la càrrega de les feines rurals que han d'afrontar —comparada amb la llarga hivernació de la vegetació a l'altiplà pirinenc— els deixa molt poc marge per esbargir-se, per sentir l'escalf de les relacions humanes i de l'«amistat». En efecte, «els nostres arbres tenen dos mesos per moure fulles i esbadellar-se. Dos mesos». Després d'aquest període, a la vegetació, com a les dones, no els hi espera sinó el fred intens de l'hivern pirinenc, ben present a cada estació de l'any¹⁸. Llavors, les pulsions emocionals queden soterrades internament, tal com la «saba» dels arbres, mentre a nivell exterior els domina l'obligació d'ocupar-se de les penoses feines quotidianes: «després ha de quedar el cos sec i eixut com la branca de l'arbre, ben dura de fora i la saba a dins». Aquest batec emocional, doncs, només podrà mantenir-se a través del propi pensament vers el passat («la saba del record»), atès que, segons Margarida, el present a què es resignen a viure les dones no els permetrà fer aflorar en cap moment les seues emocions. Aquesta primera reclusió a què es veuen sotmeses les dones de l'obra també la podem trobar reflectida al poema de Cerdà *La plana*:

La plana
amaga

¹⁷ També, *encafurnat* (normativament).

¹⁸ També es pot observar el paral·lelisme entre el cicle estacional dels arbres i les dones en la següent intervenció del personatge Bepa, dirigint-se a Adriana: «la teva mare [Margarida] diu: Tenim una hora de primavera; tot lo altre és hivern» (Cerdà, 1980: 202).

el mar.

La plana
és com un mar
d'arbres
que es mouen;
ni van,
ni vénen:
estan lligats.
Però tenen l'aigua
endins,
que corre
pels rierols
del seu fullam.
D'aigua neu,
d'aigua llot
abraçat
l'arbre
és un monument,
una aparença
d'arbre
per amagar
que és mar.

(Cerdà, 2013: 248)

Si adés Cerdà es referia en el fragment teatral a «la saba del record» com una pulsio emocional gairebé somorta en les dones pel fet de trobar-se amagada al seu interior, al poema el jo reforça la mateixa imatge no només des d'un punt de vista interior sinó exterior, tot apel·lant a «la plana» i «el mar». Amb aquests dos conceptes paisatgístics, la veu poètica expressa que els arbres que arrelen en la terra serien com onades «que es mouen» però de manera invisible, provocant un desassossec intern i constant que, tanmateix, els manté subjectes i fixes en la superfície («ni van, / ni vénen: / estan lligats»). És per aquest motiu que, segons la veu poètica, la força de l'ésser vegetal rau sobretot en l'aigua que l'habita, la qual discorre alegrement i vigorosa per dintre seu: «però tenen l'aigua / endins, / que corre / pels rierols / del seu fullam», tal com si es tractés dels canals sanguinis que nodreixen el cos humà. Així doncs, tant el personatge de Margarida com la descripció dels arbres que fa el jo poètic poden constituir unes figures femenines l'«aparença» exterior de les quals es representaria com «un monument» o estàtua. En efecte, si bé aparentment aquestes figures semblen inertes, al seu interior guarden una vitalitat que rarament podran fer aflorar a l'exterior a causa dels condicionants socials, polítics i econòmics que viuen les quatre dones de

l'obra; les pulsions, doncs, les mantenen vives, tot creant al seu si una circulació constant d'emocions que, a causa de la seua repressió vers l'exterior, no permetrà a les dones desplaçar-se territorialment. En síntesi, pel fet d'haver d'«amagar» que la seua vida «és mar», els personatges femenins de *Quatre dones i el sol* semblen monuments o arbres destinats a viure permanentment a la seua vall, sense possibilitat de canviar el seu emplaçament geogràfic i, en conseqüència, relegades a seguir passivament les ordres que els dicta una vida predeterminada en aqueixa gèlida vall. En aquest sentit, d'entre els quatre personatges el de Margarida és especialment representatiu d'una autoritat exercida dins d'un context compartit d'opressió, el qual també podrem observar a continuació.

Com apuntem, l'opressió que senten les dones d'aquesta obra teatral no es produeix només per raons estrictament socioeconòmiques o geogràfiques, sinó també per raons de gènere¹⁹. La seua condició femenina les desplaça cap als marges respecte a la centralitat dels homes. Així, per més que les figures masculines no encarnen cap personatge a l'obra sinó que només apareguen mencionades per les mateixes dones, es pot observar el caràcter central que adquireix la presència ombrívola d'uns homes per tota l'escena, en detriment d'unes dones perifèriques, condemnades a ser subjectes passius que, tot i el protagonisme físic que els atorga Cerdà en aquesta obra, no faran quotidianament sinó *esperar*: «esperar és la vida de les dones. Esperar el pare per sopar, esperar les vaques per engegar, esperar el pastor per embarrar. Sempre esperar, sempre esperar»²⁰, manifesta el jove personatge d'Adriana. Aquesta s'adona que les tasques diàries no li permeten realitzar allò que desitja, i és per aquest motiu que el verb *esperar* adquireix al fragment un doble significat, tant en el sentit temporal (aquell més explícit al text) de restar en un lloc fins a l'arribada d'alguna cosa, com en el sentit de tenir esperança perquè succeísca quelcom anhelat. Així, mentre el primer dels significats resulta de l'opressió que senten les dones per les feines diàries i per la

¹⁹ «Escrivint l'obra havia volgut donar, només, una imatge de la condició femenina, tal com la tenia pintada dins la vida de la Cerdanya, on jo vivia. La revolta hi quedava interioritzada en el pou dels costums. La frase que escric possiblement es resumeixi en una queixa que havia sortit dels llavis de ma mare, que havia sofert la mort d'un fill, i que era: *L'infern ja el vivim quan sem en aqueix món!*» (Cerdà, 2009: 228).

²⁰ A *La set de la terra*, obra teatral ja comentada, també hi trobem una referència semblant en clau de gènere: «MARTA. Tota sa vida ma mare ha esperat. I jo també, potser, hauré d'esperar tota ma vida» (Cerdà, 1980: 159).

centralitat d'un home —el marit de Margarida i pare d'Adriana— que és absent de l'escena però alhora omnipresent en l'esperit femení, el segon significat pot ser interpretat com el fruit d'aquella força interior que empeny els personatges femenins a superar la seua situació de reclusió tot deslliurant-se de les opressions que les immobilitzen. En efecte, Adriana es queixa a sa mare, Margarida, que se sent morir a la seua vall («a tot arreu sembla que el món visqui sinó aquí, encafurnats de neu i de broma»), reprenent de nou els símbols paisatgístics per expressar els seus sentiments. També observem aquesta espacialització de les emocions en Bepa, quan se'n va «a l'establia» tot tractant d'escapar d'un indret on «sembla que m'ofegui», i recordant alhora l'altra vall assolellada on ella podia ser-hi sense que ningú la veiés ni la molestés («sense ànima per espiar-me»). En totes dues, doncs (Adriana i Bepa), sembla que l'obertura de la seua imaginació cap a altres indrets els permeta resistir la pena que suposa per a elles mantenir-se en el seu enclavament geogràfic. En efecte, mentre «*la esperanza supone de por sí un punto de referencia sobreterrenal, una especie de universo imaginario que rebasa siempre el lado puramente biológico*» (García Olivo, 2003²¹) i social de tots dos personatges, Margarida encarna un personatge emmotllat estrictament a la seua situació («esperar no vol dir res. La vida és feta de resignació»), el qual ha acabat *desesperant* de manera pessimista, és a dir, ha deixat de creure en la possibilitat de construir una altra forma de vida en aquell o altre lloc. Deixar d'esperar res positiu, per a Margarida, suposa una acceptació dels límits reals que li són imposats a nivell social, econòmic, geogràfic i de gènere. Per aquest motiu, aquest personatge critica les posicions ideals que adopten Adriana i Bepa, combatent l'existència de tot refugi que es trobe lliure d'opressió; així, la referència divina a què apel·la Margarida («Déu ens espia sempre») operaria com un panòptic capaç de controlar qualsevol indret físic i imaginari que recorreguen els personatges femenins. En conseqüència, Margarida desconfia de tot somni alliberador perquè aquest, en frustrar-se, encara portaria més desesperança per a uns personatges incapaços de deslliurar-se del seu present angoixant: si «el nostre món és aquí», per més pena que provoque a tots quatre personatges, tirar «la mirada més lluny del nostre redor» només ocasionarà més «mal» a tot aquell que tracte de desfer-se dels límits físics i anímics que encerclen i marginen les quatre dones de l'obra.

²¹ Document no paginat. La citació es troba al capítol 27, «Desesperar No Es Triste».

Precisament, el dolor tràgic que comporta per al personatge de Vicenta ser acusada per la seua cunyada Margarida de «boja», suposa un trencament en la relació entre les quatre dones, tot desplaçant forçosament Vicenta de la realitat física vers un «somni», passat i pernicios, entorn de l'amor cap a un home —Batista— que es disputaren ambdós personatges femenins durant la seua joventut; un nom masculí que, alhora, és el que escollí Margarida per al seu fill —l'altre Batista—, cosa que turmenta greument Vicenta pel fet d'actualitzar l'antiga esclatxa de confrontació oberta entre ambdues dones:

MARGARIDA. No et queixis de la benevolència de Déu. Ell em va guiar.

VICENTA. Per fer-me esclava teva. Per tancar la meua vida, per sempre més, amb aquest nom de Batista a les orelles. Si sóc boja, ve d'això.

MARGARIDA. Ho veus que ets boja? Tu mateixa ho reconeixes. Ets boja. Del que va passar no en saps res més. T'has emmanegat una història a la teua mida. Vius d'aquest somni. Vius amb aquest somni.

(Cerdà, 1980: 238)

La revifalla del «somni» de Vicenta pel qual Margarida l'acusa, reobre un conflicte de poder i de culpa entre ambdós personatges, partint del motiu sentimental masculí com a element central. En efecte, mentre Margarida acusa Vicenta d'haver-se creat una història imaginària sense cap connexió amb la realitat («a la teua mida»), Vicenta li retrau que des d'aquell episodi de joventut la seua vida ha romàs confinada en la realitat que Margarida li ha imposat («per fer-me esclava teva. Per tancar la meua vida»). Vicenta, doncs, recupera aqueix motiu del passat com una possibilitat per reobrir la seua vida i, així, poder escapar a l'angoixa emocional que pateix des d'aleshores. La importància dels records de joventut també s'aprecia a través del «mocador vermell», un complement que reclama Adriana per sortir a ballar i que esdevé un símbol de l'alegria, l'esperança i l'amor que senten els personatges en el seu període juvenil²²:

VICENTA. No és culpa meua si l'estiu és tan curt. Una il·lusió, l'estiu. Com que les dones vivim d'il·lusions, vivim de somnis.

²² Aquest complement el retrobem a la cançó popular recollida per Cerdà *El dia de Sant Joan* (2016: 134). La cançó relata el record de la separació forçosa entre dos amants en un «gran dia de festa» com és el de Sant Joan; de l'amada, «casada lluny de mi», l'amant tan sols en guarda el seu mocador vermell: «El que me consola a mi, / que d'ella en tinc una *prenda*: / d'ella en tinc un mocador / brodat de seda vermella. / D'ella en tinc un mocador / bordat de seda vermella: / en un brand hi ha un campanar / i en l'altre hi ha una estrella.» (134).

BEPÀ. Cal·leu, si us plau.

VICENTA. Voldria que em deixessis altra vegada aquell mocador vermell. Voldria sentir la seda damunt dels meus cabells. Aquell moment que m'ha cobert el cap, m'ha semblat que trenta anys de ma vida s'havien esvaït. Què són, els anys? Què vol dir, el temps? No vol dir res. Tota la vida la tens suspesa a un instant, i aquest instant ja no saps més si ha passat o si ha de venir, si ha passat o si l'has somniat, o si té de venir encara.

(Cerdà, 1980: 242)

La dimensió temporal de les paraules de Vicenta exemplifica allò que ja hem pogut observar a nivell espacial: igual que l'obertura dels personatges es realitza a nivell físic remuntant i observant l'assolellada vall limítrof, mentre a nivell imaginari tracten d'abstraure's del dia a dia i d'aferrar-se a les seues esperances amoroses, Vicenta copsa que l'instant juvenil de l'amor és l'única escletxa, la sola línia de fuga temporal que li pot fer sortir de la dura rutina on se sent reclosa des dels darrers trenta anys; creu, en definitiva, que recuperant un record esdevingut somni en el seu imaginari personal podrà reprendre una vida interrompuda, tot esperant que una nova il·lusió es presente davant d'ella, un nou instant que no deixaria escapar per tal de recobrar la seua llibertat («aquest instant ja no saps si ha passat o si ha de venir»). Amb la voluntat, doncs, de retrobar en el seu present aqueix instant o «hora de llibertat» (com també expressa Adriana; 1980: 205), Vicenta troba en la jove Bepà l'estímul que la determina a refer la seua vida, prenent la imatge d'un arbre florent, amarat de vitalitat: «ets com si fossis el mirall dels meus vint anys. El miro, i em veig a mi mateixa, un arbre assoleiat, ple de brancs i de nius» (Cerdà, 1980: 243). De nou, el motiu vegetal serveix per expressar l'estat d'ànim dels personatges, en aquest cas el renaixement de Vicenta, relacionat amb l'amor de joventut entre ella i Batista que fou interromput. Tot i les acusacions que aquesta adreça a Margarida pel fer d'haver-se immiscit en la seua relació, Margarida es defèn tot apel·lant de nou a la fragilitat intrínseca que pateixen les dones pageses en el seu context immediat:

BEPÀ. L'estimava [Vicenta a Batista].

MARGARIDA. Un foraster.

BEPÀ. Un home, foraster o no! Era l'home de sa vida. Valia la pena de pensar-hi. Era el que el destí li servava per sempre.

MARGARIDA. Bestieses! Això passa dins els llibres. Els pagesos sem en marge dels llibres, del món i de tothom.

(Cerdà, 1980: 250)

Margarida no permet obrir-se a l'existència de cap mena d'espai que no siga aquell lloc físic que configura el seu dia a dia, com ja hem apuntat. Reconeix l'existència d'altres espais reals («del món i de tothom») i també dels espais ficticials creats intel·lectualment («dins els llibres»), però alhora considera que «els pagesos sem en marge» absolut de tots aquests espais, els quals seguirien unes tendències socials, econòmiques i culturals del tot diferents de les de la seua vall rural. Margarida, en efecte, expressa la seua situació d'aïllament territorial i d'alienació social en tant que dona pagesa, habitant d'un indret rural i empobrit a causa del context bèl·lic d'ocupació. El personatge, en conseqüència, creu que les dones pageses només poden tenir contactes fortuïts i puntuals amb aquests espais exteriors, els quals s'encarnen a l'obra teatral en aquells homes «forasters» que van treballant d'un indret a un altre segons les necessitats de cada moment. En aquest sentit, Margarida tem que la seua filla Adriana es trobe amb la mateixa desil·lusió que va sacsejar la turmentosa joventut de Vicenta, enamorant-se d'un home que feinejava de manera temporal a la vall i, per tant, destinat a marxar cap a un altre indret on poder treballar. Al següent diàleg entre Margarida i Vicenta, la tensió que hem observat entre els espais interior i exterior es trasllada ara a la discussió sobre la mobilitat (o mutabilitat) i l'estabilitat (o permanència) dels individus i els elements que es disposen en aquests espais:

ADRIANA. Mare, no tinc cap ganes d'anar a ballar.

MARGARIDA. No tens cap raó.

ADRIANA. L'estiu és acabat.

MARGARIDA. També tornarà.

ADRIANA. Per què s'ha acabat l'estiu?

MARGARIDA. No sé per què! És així. Res no s'atura mai.

ADRIANA. Per què no es pot aturar una cosa?

MARGARIDA. No sé. És la vida.

ADRIANA. Per què no es pot aturar la vida, tornar-la de pedra per sempre més, que res no es mori?

MARGARIDA. A l'hivern, res no es mou, tot és de pedra i de neu.

ADRIANA. A l'hivern el mosso ja serà lluny.

MARGARIDA. Sí.

ADRIANA. Se'n va avui?

MARGARIDA. Ja és fora.

ADRIANA. Per què?

MARGARIDA. Perquè els homes viuen sempre lluny. No s'aturen mai. Passen.

ADRIANA. Els podem seguir.

MARGARIDA. El seu camí i el nostre no van plegats, es creuen només. Cal saber-ho per no deixar-nos enganyar.

ADRIANA. No ho vull creure.

MARGARIDA. Un dia et casaràs, prendràs un minyó d'aquí que no marxarà mai, sinó de la casa al prat, del prat al camp, del camp al ramat.

ADRIANA. Mare, no tinc ganes d'anar a ballar.

(Cerdà, 1980: 251)

La confrontació que s'estableix en aquest diàleg rau en la realitat contradictòria que subordina les dones de l'obra teatral: mentre Margarida afirma que «res no s'atura mai», Adriana observa, en canvi, com la seua vida alegre i festiva durant el curt període estival resta suspesa tota la resta de l'any. Com Vicenta, Adriana voldria immortalitzar els instants plaents que la fan ballar i enamorar-se o, si més no, acceptar de viure en la mateixa mobilitat que el «mosso» que ha conegut, per tal de poder-lo «seguir» allà on haja d'anar. Margarida, per la seua banda, és conscient d'aquesta pena que suposa no poder donar continuïtat als propis instints que Vicenta, Bepa i Adriana tracten de nodrir, però alhora arracona totalment el dolor que li provoquen les passions a fi de viure de manera menys angoixada, segons els paràmetres estàtics a què es veu relegada la vida d'una dona pagesa dins una societat rural i patriarcal i, alhora, dins d'una economia de subsistència i d'un marc polític en plena confrontació. En definitiva, Margarida ha optat per resignar-se a treballar constantment i a casar-se amb «un minyó d'aquí que no marxarà mai» per tal de sobreviure, això és, per assegurar tant com puga una estabilitat en la casa que governa, tal com aconsella de fer a la seua filla. Tanmateix, aquest dur esquema de vida no entusiasma Adriana, la qual perd les ganes de sortir a ballar un cop sap que el mosso amb qui tenia contacte —anomenat Jaume— ja ha marxat de la vall; igualment significatiu resulta que, al final de l'obra, la jove accepte anar al ball sense el simbòlic mocador de color roig, és a dir, acceptant d'acollir a dintre seu la tristesa profunda com una manera de començar a assumir una vida resignada i immòbil, igual que ocorre amb sa mare.

Per contra, el camí pres per Vicenta serà tot un altre: per bé que al primer acte afirme que «totes hem tingut el desig de traspasar la collada, i al cap i a la fi ens quedem sense fer el darrer pas» (1980: 201), Vicenta escollirà d'obrir un camí d'alliberament desesperat, això és, criticar ferotgement l'opressió de Margarida per tal de deslligar-s'hi i, tot seguit, marxar de la casa per suïcidar-se, «tot pujant» —ben simbòlicament— «el camí de la collada» (1980: 252). El seu suïcidi, en el cas de Vicenta, pot ser entès com una forma de trencar amb tota opressió exterior i, alhora, com una

manera de retrobar un instant de llibertat, tractant d'eternitzar el record d'un amor de joventut que l'esperança i, al mateix temps, l'adolorí profundament. Vicenta, en efecte, és conscient en la seua maduresa del risc físic i anímic a què s'exposava amb la seua obertura sentimental: «és una porta de llum que ens parteix el cos de dalt a baix. Tota coberta de sol ens travessa fins a la punta del dit del peu. Sembla que tot sigui clar, lleuger, fàcil..., i el cor es balanceja talment la fulla verda en un cel de primavera» (1980: 223). La «porta de llum» que decideix obrir Vicenta amb el seu enamorament, primer, i finalment amb el seu suïcidi no representarà una obertura cap a altres espais a explorar, sinó que serà una força que s'expressarà de forma únicament instantània, en un espai alliberat del lloc que controla la seua cunyada Margarida²³. En efecte, la contundència efímera (temporalment) i fugitiva (espacialment) per la qual s'expressen els motius de l'amor i la mort en Vicenta, cegarà el personatge fins abandonar-se físicament, convertint el seu cos en una matèria fràgil, «talment la fulla verda en un cel de primavera», el qual quedarà marcat sempre més pel pas d'ambdues forces. D'aquesta manera, amor i mort resten unides en el personatge tràgic de Vicenta, com dues esclatxes de llum alliberadores en una vida plena de sofriment.

4.1.3. *Aprendre a viure: vers un tercer-espai o de la possibilitat*

En aquesta anàlisi sobre *Quatre dones i el sol* hem pogut observar i comentar —entre altres vectors interpretatius— la *geografia de gènere* que es crea en l'obra; una geografia que no només reflecteix els llocs físics que ocupen les dones de l'obra, sinó també els espais que ocupen uns homes memorats o imaginats per les mateixes quatre dones. «*Se obtiene, así, una visión más exacta del modo en que hombres y mujeres interactúan en y con el espacio*» (Pérez Fernández, 2009: 97), seguint la

²³ És precisament el dolor malenconiós que ha acompanyat el personatge de Vicenta al llarg de la seua vida adulta allò que l'encaminarà cap al seu acte tràgic final. Citant el crític literari Jean Starobinski, Cerdà apunta que la malenconia «"no coneix el vertigen, ni quan es troba repenjada al damunt de l'abisme"» (*apud* Cerdà, 2009: 76), tal com seria el cas de Vicenta. En efecte, la seua situació seria de condemna tant externa (a causa de Margarida) com interna (a causa de l'angoixa profunda de la qual no aconsegueix alliberar-se): «"El tràgic, en Èsquil o en Sòfocles, amenaçava l'heroi des de fora, els Déus l'abatien. Diferentment, en Eurípides, l'heroi descobreix el tràgic humà en el seu cor d'home; és el tràgic de les passions que ens menen i sovint ens perden. Humanitza la tragèdia amb tota la vida del nostre cor múltiple"» (*apud* Cerdà, 2009: 76). En el cas de Vicenta, l'origen de l'element tràgic es troba en la pervivència de les seues passions internes però també de la pugna amb Margarida, com a element extern; ambdós pols fundaran la seua tragèdia.

concepció de Doreen Massey entorn d'una *geografia feminista*²⁴. El lloc escènic, malgrat el seu estatisme protagonitzat pel control que hi exerceix Margarida, també es pot analitzar com un espai vibràtil o en constant procés de configuració, ja que en aquest apareixen tensions tant entre els quatre personatges com entre les presents figures femenines i les absents figures masculines. Aquestes tensions poden sintetitzar-se en l'oposició que s'efectua entre l'espai de dominació, concentrat en la mateixa «cuina de casa pagesa» on se situa l'acció (Cerdà, 1980: 193), i l'espai d'alliberament, situat contràriament fora de l'escena i, per això, recreat de manera imaginària per les quatre dones en referir-se a la vall veïna, a «la collada» o més simbòlicament al mateix «sol». Respecte al primer dels oposats, l'espai de dominació és clarament representat pel personatge de Margarida —com ja hem pogut caracteritzar—, el qual configura una identitat estrictament relacionada amb un lloc precís —la seua vall, la casa i, més concretament, la cuina— i denominada per David Harvey *place-bound identity*²⁵ (*apud* Pérez Fernández, 2009: 34). Sens dubte, es tracta d'una identitat tancada sobre ella mateixa, més pròpia o habitual de societats rurals i de muntanya, patriarcals, en guerra i de subsistència com la que presenta Cerdà en l'obra teatral. En efecte, sobretot per al personatge de Margarida, la pertinença geogràfica que la identifica és un *lloc* o indret ben immediat i particular que entronca, des d'aquesta interpretació d'interioritat, amb el que patriarcalment s'ha considerat propi de la condició femenina, a diferència d'un *espai*, lligat tradicionalment a la condició masculina a causa del seu intrínsec caràcter obert i exterior —precisament, és la major capacitat masculina d'explorar l'espai allò que millor justifica l'absència dels homes en l'acció teatral. Quant als altres tres personatges femenins, també se situen dins el lloc que ocupa Margarida però no tant des d'una visió espacial estàtica —o locativa—, sinó més aviat des d'una *posició* que, tot i ser interna al sistema de dominació, els permet prendre perspectiva respecte a aquest lloc i, així, pensar o experimentar altres llocs possibles:

Este término [posición] está estrechamente ligado a la noción de posición de sujeto, que hace referencia al hecho de encontrarse en una localización concreta desde la que se ve y se actúa como actor social con una perspectiva propia. Así, diferentes actrices se sitúan

²⁴ «*Feminist geography is (or should be) as much about men as it is about women.* (Massey, 1994: 189)» (*apud* Pérez Fernández, 2009: 98).

²⁵ Podem traduir l'expressió anglesa com aquella identitat que es construeix d'acord a una àrea geogràfica immediata.

unos frente a otros y adquieren perspectivas dispares desde las que construyen significados sociales distintos.

(Pérez Fernández, 2009: 18).

Així, bona part de la tensió discursiva que cristal·litza en *Quatre dones i el sol* sorgeix de la confrontació dialèctica entre uns personatges que aniran adoptant posicions diverses perquè, volgutament o no, «*no son fijas, estáticas o inamovibles; [...] existe la posibilidad del cambio*» (Pérez Fernández, 2009: 18), malgrat les grans dificultats amb què toparan Bepa, Adriana i Vicenta a l'hora d'intentar superar l'espai de dominació i, així, abastar aqueix espai d'alliberament. De fet, el caràcter tràgic de l'obra rau en la marginalitat extraescènica en què se situen aqueixes altres valls, collades o el mateix sol; l'espai social de la possibilitat, cercat desesperadament pels tres personatges, és un *tercer-espai* —o *thirdspace*, segons el terme aportat per Edward Soja— que, més enllà d'aquells reals i imaginaris, resulta necessari per a acostar-se a l'altre i, per fi, poder construir una altra vida. Per tant, entre el lloc estàtic i interior en què es reclou Margarida fins a l'espai exterior que cerca i troba Vicenta —només instantàniament i de manera tràgica—, passant pels somnis i les esperances futures —i segurament frustrades— de Bepa i Adriana, es produeix una ruptura social i espacial, ja que la possibilitat real de canvi per als personatges esdevé remota en una escena més enllà de la qual només s'hi troba un buit comunicant. En conseqüència, a l'escena teatral que va teixint Cerdà hi predomina l'exercici d'un poder ben lligat a la visió del lloc com a indret immutable de reclusió i control de la feminitat; aquest serà, en definitiva, l'únic espai permanent que podran ocupar les dones a l'obra teatral.

Entre el realisme sòrdid de la terra i la casa, i l'idealisme desesperat d'un espai fugaç i inabastable —representats, respectivament, pels personatges de Margarida i Vicenta—, Cerdà planteja la construcció social d'aquest tercer-espai de la possibilitat per tal d'«aprendre a viure» —com afirmava al poema analitzat més amunt (2013: 346)— i, més encara, *poder* viure en llibertat —o, si més no, engegar un procés d'alliberament respecte a les opressores estructures de dominació. L'obra teatral de Cerdà, en tant que articula la realitat social viscuda per l'autor amb la ficció que ell crea, permet al lector desconstruir les complexes relacions de poder que s'estableixen entre els personatges; un dels propòsits de l'autor és posar al servei del lector experiències i

reflexions sobre la possibilitat de crear aquests altres espais —tant des d’una visió de gènere com d’un punt de vista social—, entesos com a noves oportunitats per construir de manera més oberta i dinàmica les identitats entre els individus i l’entorn. Així, poder practicar nous espais capacita l’individu per prendre consciència sobre la creació i transformació de les identitats; en efecte, «*el acceso al espacio es algo fundamental para alcanzar el conocimiento*», tal com afirma l’anglicista Irene Pérez Fernández (2009: 99) seguint la tesi de la urbanista Daphne Spain.

Cerdà, en tant que autor, construirà aquest tercer-espai a través de l’exploració personal que suposa cartografiar literàriament, a través del suport escrit, les seues percepcions físiques i les seues concepcions imaginàries. Aquest *espai viscut* —segons Soja, o *espai de representació* segons Lefebvre— esdevindrà en Cerdà la seua constant política, «*puesto que es éste el espacio desde el que se puede “abarcara, entender y transformar potencialmente todos los espacios de manera simultánea [...] es el espacio de la apertura radical, es el espacio de la lucha social.”* (1996: 68²⁶)» (Pérez Fernández, 2009: 65). Al següent fragment de *Quatre dones i el sol*, la posició geogràfica del personatge d’Adriana, sola al cim de la collada, encarna una obertura liminar que simbolitza l’accés cap a noves realitats, dins l’espai de la possibilitat que cercava abraçar Jordi Pere Cerdà:

MARGARIDA. No hi havia cap escamot de l’altre poble per les envoltas?

ADRIANA. Que ho hagi vist, no.

MARGARIDA. Vaques tampoc?

ADRIANA. Era sola. Tota aquella collada per mi sola. Al fons de la vall ja hi verdeja. Estic segura que el blat els grilla.

MARGARIDA. T’hauran escapat els cops de picassa d’algun pagès fent podada tardana.

ADRIANA. No, us dic. Era sola, amarada de sol com una cuca de Sant Joan. La tarda m’ha passat com un somni. Aquí sempre és nit.

MARGARIDA. És la nostra llum a nosaltres.

ADRIANA. És bo, però, de viure dins el sol.

(Cerdà, 1980: 195)

Sense cap altra imposició que no siga la llum solar que tant penetra l’ànim del personatge («amarada de sol com una cuca de Sant Joan»), Adriana aconsegueix sentir-se lliure durant una tarda al capdamunt de la collada. Que aqueix període de temps li

²⁶ L’autora cita l’obra de Soja (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell.

passee «com un somni», bé denota el moment idíl·lic o ben plaent que sent el personatge, però alhora pot interpretar-se com una il·lusió passatgera abans de tornar al lloc que l'oprimeix. Tanmateix, la voluntat manifesta d'Adriana no és ni de crear-se fantasies o falses esperances, ni tampoc de resignar-se a viure de qualsevol manera en la seua fosca vall («aquí sempre és nit»); Adriana, entre el seu espai real i el seu espai imaginari, cerca una sortida possible, plausible, i per això sentència que «és bo [...] de viure dins el sol». Precisament, el mateix motiu lumínic —no només del sol— apareix representat en una altra de les obres teatrals de Cerdà, *El sol de les ginestes*, com una força activa que empeny els personatges a explorar noves possibilitats espacials. Al fragment, Estevet conversa amb la seua filla adolescent, Isabel:

ESTEVET. Quina pena! Veritat?

ISABEL. Pena no, però inacció, boira.

ESTEVET. No és amb la boira que es filen els somnis.

ISABEL. Dormo com un sac de gra, no tinc temps de somiar.

ESTEVET. Ni sortir al balcó, de nits, com cremada de sentits, com si duguessis a dins del cos un foc de sant Joan que et fes desitjar un alè d'aire fresc; i surts al balcó, i la serena et motlla, i amb les mans toques l'estelada, i sents la muntanya com el riu se l'emporta a graves, cap a Espanya. (*Silenci.*)²⁷

[...]

ESTEVET. [...] T'escolto viure com un animalet que té sang en desmesia²⁸.

ISABEL. Oh pare!; vull dir senyor. Oh, hi surto al balcó, a la nit. Perquè no puc aguantar al llit; em sembla un braser de foc. Voldria fugir, trepitjar el gel, tirar-me a la bassa. Si la nit fóra aigua, jo hi seria peix i pujaria a la copa a amagar-me sota la roca dels estels.

(Cerdà, 1980: 58, 60)

Isabel, «com un animalet que té sang en desmesia», acaba confessant a son pare l'agitació que sent al seu interior, talment com si es tractés d'una força tel·lúrica —simbolitzada al text amb «un foc de sant Joan». De nou, és la llum i la calidesa —també ressentida al seu «llit», el qual li «sembla un braser de foc»— el que tempta i empeny el personatge a vèncer la «inacció» o la «boira» en què es troba Isabel, tot assajant uns moviments vers l'exterior («sortir al balcó») que li permetran entrar en contacte directe amb un entorn palpitant («trepitjar el gel, tirar-me a la bassa», tocar «l'estelada» «amb

²⁷ Més endavant (Cerdà, 1980: 74), és la mateixa Isabel qui reproduïx aquestes mateixes paraules del seu pare, tot adreçant-les a la seua germana Constància. D'altra banda, en aqueix mateix diàleg entre ambdues, també es reprèn la imatge de la collada que observàvem a *Quatre dones i el sol*, simbolitzant un espai liminar o de pas cap a una altra realitat: «No vull fugir, Isabel. Sóc a la collada on parteixen els vessants» (74).

²⁸ Normativament, *demesia*.

les mans»). Tot i que aquest moviment apassionat és sentit per Isabel, en un primer moment, com una voluntat de fugida («voldria fugir»), poc després el mateix personatge afirmarà a sa germana Constància que «marxar, per mi, no solucionaria res. És aquí, que tinc la lluita» (Cerdà, 1980: 75). El canvi de determinació que experimenta Isabel —de voler fugir fantasiosament a voler combatre per la seua llibertat en el si de la seua pròpia casa— s'esdevé després de la mort de son pare, Estevet; aquest fet permetrà prendre consciència al personatge sobre les fosques intencions que la seua família ha reservat —sa mare Gràcia al capdavant, amb l'estreta complicitat dels seus fills Mariano i Pere— per a les filles Constància i Isabel:

La intenció de fer un matrimoni de conveniència per poder cobrar l'herència del Marquès de Campllong [Estevet] destarota tota una família de propietaris rurals i provoca un seguit de disputes entre els fills, les quals propicien que les ànsies de llibertat de Constància, obligada a fer-se monja novícia, i d'Isabel, que estima el mateix home que la seva mare, ho capgirin tot de forma inesperada. En aquest cas, una vegada més opera la voluntat de llibertat i de revolta associades a la joventut: tant Isabel com Constància no estan disposades a acceptar el futur que els ha estat imposat i opten per agafar les regnes de la seva vida.

(Guerra, 2015)

Amb el destapament de les pretensions familiars, el personatge d'Isabel guanya en profunditat, determinació i contundència; no debades, la jove afirma durament que «vull la riquesa, la llibertat de fer el que em plaurà. I més que tot, li vull fer mal, a ella!» (Cerdà, 1980: 76). Així, les seues paraules palesen la voluntat combativa de transformar la seua vida des del mateix focus de conflicte, la llar de la família Campllong, a fi de poder trencar amb el matrimoni i l'herència que la seua mare tracta d'arranjar segons els seus propis interessos. La intenció d'Isabel de guanyar el seu espai de possibilitat pren una dimensió social al darrer acte de l'obra, emmarcat per l'arribada de «la vetlla de Sant Joan» (95) i, amb aquesta, dels actes festius que se celebren popularment la nit del 23 al 24 de juny arreu dels Països Catalans. Maria, la criada de la casa de la família Campllong, enraona amb Constància sobre els preparatius de la festa al seu poble cerdà:

MARIA. Anit, anit ballarem a la plaça del poble, el foc de sant Joan al mig. Enguany no el farem al mas, sinó un de petit al capdavall de l'hort, pel respecte. Però el del poble serà magnífic. Els minyons baixaven fa una estona amb braçats de ginestes florides, florides com si cada una hi tingués bocins de sol. [...]

CONSTÀNCIA. Deu ser això que fa tant espetegar les ginestes quan cremen.

MARIA. Què?

CONSTÀNCIA. El bocí de sol que es queda en el cor de les flors.

MARIA. Vol dir?

CONSTÀNCIA. El sol no se'n va del tot, en donar el tomb.

MARIA. Queda el besllum quan la Cerdanya es torna blava, minvant la llum.

CONSTÀNCIA. Primer color de roca... blau gris.

MARIA. Després color de boscos, blau vellut.

CONSTÀNCIA. Després color de valls, blau morat.

MARIA. Com una viola que es va fent petita, petita, fins que cap, només, dins dels dos pams de mà.

CONSTÀNCIA. Llavors no queda més dins de l'obscuritat que petits cors de llum com flors de ginesta escampades dins la plana. (*Curt silenci.*) A la vila no es veu el crepuscle; la nit cau de sobte.

(Cerdà, 1980: 95)

El caràcter comunitari de la festa s'observa amb les tasques que «els minyons» realitzen, tot baixant de la muntanya «braçats de ginestes florides», per tal de preparar «el foc de sant Joan» que reunirà la gent per ballar «a la plaça del poble». A més dels elements socials que configuren la festa, també es pot apreciar el fil conductor que representen, de nou, el sol i el foc com a elements simbòlics que connecten els individus amb l'entorn natural més immediat al poble. Així, si adés era el personatge d'Adriana (de *Quatre dones i el sol*) qui quedava al capdamunt de la collada «amarada de sol com una cuca de Sant Joan», o bé el personatge d'Isabel (en la darrera de les obres que comentem, *El sol de les ginestes*) qui es descobria internament «cremada de sentits, com si duguessis a dins del cos un foc de sant Joan», al darrer fragment són les «ginestes florides» les que recullen al seu interior la llum i l'escalfor del sol, tot servant les seues propietats («com si cada una hi tingués bocins de sol») per, finalment, alliberar aquesta energia a l'entorn, «quan cremen» les ginestes durant la festa popular que dona començ a l'estiu o bé quan la fosca arriba a la Cerdanya («Llavors no queda més dins de l'obscuritat que petits cors de llum com flors de ginesta escampades dins la plana»). En tots tres casos, observem que la llum és una força positiva que aporta calidesa a l'escena i, respecte als personatges, els convida a entrar en mobilitat —no pas a fugir—, això és, a entrar en relació els uns amb els altres i alhora amb els elements que els envolten. Reprenent el poema *Viure* comentat anteriorment, la llum de la qual s'emparen els personatges ja no serà aquella pròpia d'un «sol que fitaven immòbils / sens entendre per què la llum els era hostil» (Cerdà, 2013: 346); ara, per tant, ja no els cegarà, sinó que resultarà ser una llum càlida i propera, tamisada per les ginestes,

aquells íntims i «petits cors de llum» que «dins la plana» obscura teixeixen amb les seues fràgils llampades un espai resilient, de proximitat i de possibilitat, per a tota vida en construcció.

Al següent poema, *Carlit*, la unió entre l'individu, l'espai humà i la natura es construeix amb la personificació de la muntanya cerdana. Així, l'alta muntanya pirinenca no serà, en aquest cas, aquell indret abismal, hostil per a la vida pel seu caràcter rude i inexpugnable, sinó que ací esdevindrà ésser i *espai* alhora, creant una possibilitat de viure en comunió i llibertat:

Terra de l'aigua
crivellat tens el pit
com si esberlés la fermesa del si
no sé quin flux interior de sang
regit per una interna consideració
de plans, embalums i altituds.
Un mecanisme enginyós,
invisible,
creat essencialment en l'inici del pensar,
confós que era, tot junt amb poesia,
reparteix cent vegades
en el granit plagat
la suavitat de l'aigua
fins als llavis sempre vius
de la ferida
que tremolen, al sol,
sota els nervis de l'herba.
Així el fruit travessat pel verm
fa pujar de la profunditat
la gota de mel que lluu al sol.
Font monumental d'una plaça de poble,
el verdet sobre el bronze,
la molsa avesada a la pila,
amb la viola dels créixens,
renoves a cada instant
l'eterna inauguració,
l'aigua impol·luta del primer jorn.

(Cerdà, 2013: 122)

La veu poètica atribueix a la muntanya del Carlit elements propis d'un organisme humà femení, com ara el «pit» o el «si», la «sang» i la «ferida» i, també, els «llavis». Tots aquests elements corporals tenen en comú el fet d'establir una connexió entre l'espai interior de l'organisme i l'espai exterior a través de les seues obertures físiques. Orogràficament, aquestes obertures corresponen al contacte interior i exterior que

s'estableix entre la terra i l'aigua, ja que aquesta recorre tant les profunditats terrestres com la seua superfície, d'igual manera que un «flux interior de sang», el qual, a través d'«un mecanisme enginyós», primitiu i enigmàtic («invisible, / creat essencialment en l'inici del pensar»), impregna de vida la muntanya convertida en un ésser bategant. És així com el pas suau però constant i incisiu de l'aigua per la terra («reparteix cent vegades / en el granit plagat / la suavitat de l'aigua») permet crear-hi vida vegetal: «els nervis de l'herba» esdevenen el teixit sensitiu que l'organisme desenvolupa a cavall entre l'interior i l'exterior de la terra. Com el «fruit travessat pel verm», l'element vegetal obre una nova via en l'ésser muntanyenc, tant nodrint-se de l'aliment intern que li forneix la terra i l'aigua com també de l'aliment extern que li proporciona el sol. Concretament, l'aigua subterrània es transforma llavors en saba i fruit («gota de mel que lluu al sol»), el qual serà el resultat de la comunió entre tots els elements naturals que configuren i determinen l'ésser Carlit. És, doncs, en la seua capacitat de generar vida que la muntanya s'aprecia com un espai acollidor (tal com una «font monumental d'una plaça de poble») dels diversos elements que, necessàriament i de manera harmònica, entren en relació a l'hora de crear el nou fruit. En síntesi, el poema pren com a imatge el Carlit, la muntanya més emblemàtica de l'Alta Cerdanya, no com un indret temorós o ardu per a la vida sinó com un espai proper on la vida sorgeix i es renova «a cada instant»; una muntanya que és travessada constantment per l'aigua com a element originari («l'aigua impol·luta del primer jorn») i vertebrador d'unes connexions entre els diversos elements que configuren el territori. Així, si en aquest poema la muntanya ha representat una «terra de l'aigua» que tot ho obre i tot ho lliga, en comentaris anteriors també hem pogut apreciar com aquesta «plaça de poble» apareixia representada amb altres motius aglutinadors com ara el foc de la vigília de Sant Joan, la mar (sobre la qual s'afirmava que «és com una sardana»; 2013: 69), l'estany cerdà de Lanós o l'altiplà pirinenc que configura la mateixa Cerdanya, tots ells, doncs, espais circulars on la vida se celebra en comunió i mobilitat constants (Marqués²⁹).

En definitiva, podem observar com el tercer-espai que crea literàriament l'autor no proposa cap fugida o desarrelament de la seua pròpia matriu, sinó que es concep en

²⁹ Article en premsa.

la seua radicalitat cerdana, és a dir, allà on la natura i la cultura pròpies del territori es poden conjugar de manera profunda mentre, alhora, visen una obertura exterior. En aquest sentit, les nombroses al·lusions que fa Cerdà a l'aigua són significatives d'una reflexió espacial que el condueix a concebre la identitat de manera arrelada i alhora en mobilitat. Ho podem apreciar concretament amb el símbol del riu, quan l'autor afirma que la «seva terra és el Segre³⁰» (*apud* Llorca, 2004: 247). La identificació territorial (i terrenal) de l'autor a través d'un element líquid insisteix de nou en mostrar la comunió entre elements naturals propis de la Cerdanya que ja observàvem al poema *Carlit*, aqueixa «terra de l'aigua» que es mostra en constant mobilitat gràcies a un element que va recorrent el territori i, així, va eixamplant l'experiència d'una vida en constant renovació. En efecte, si atenem la disposició geogràfica del riu amb què Cerdà s'identifica, observem que el recorregut del Segre és ben divers dins de l'àmbit cultural català: «nascut entre els pics de l'Alta Cerdanya i el Ripollès, la conca del riu Segre comprèn territoris tant de França com d'Espanya i Andorra fins desembocar al riu Ebre» (Marqués, 2016: 210). En conseqüència, l'espai cerdanià, aquell en què es reconeix el propi autor, és naturalment i culturalment transfronterer —tractant d'obviar qualsevol mena d'imposició política, econòmica o lingüística que obstaculitze l'obertura del territori a través de l'espai—; s'emmarca en un context social i cultural que resulta a l'autor ben íntim —localitzat en el seu viscut a Sallagosa— i alhora divers i ampli, amatent a l'exploració física que simbolitza la noció de riu. Així, el seu suau i constant moviment, originat des de la interioritat i el contacte amb la terra, representa «una declaració contra la fixació i la quietud, al contrari del que és idèntic i no es pot modificar» (Bou, 2013: 69). L'espai possible de Cerdà, cartografiant literàriament indrets veïns que havien quedat separats pel *limes* de la frontera o per les dificultats de l'orografia pirinenca, convida a transformar aquests obstacles en espais plurals plens de vida en fluïdesa (Marqués, 2016: 210). El poema *Aigua*, pertanyent al seu primer

³⁰ «És un pla i una muntanya amb líquid: el riu. Recordo en una ocasió que el mateix autor em confessà que la seva terra era el Segre. Bella paradoxa sempre de definir la nostra terra entorn de l'aigua, com a símbol de la vida» (Llorca, 2004: 247).

L'al·lusió al riu Segre també la podem trobar en l'obra poètica de Cerdà, com ara al poema *La rentadora* (2013: 50) o a *Davant el cel*: «País estrany enfront del meu, / com un anell on passa el dit / l'àliga, núvol / carregat de dolor, / pujant el seu vaixell / sobre el mirall del Segre / des de Lleida la seca, / untosa d'oli nou.» (2013: 89).

poemari, defineix la identitat geogràfica de l'autor en la construcció d'aquest tercer-espai:

El que m'agrada de l'aigua
és que totes coses veu,
les mira i les emmiralla;
té l'esguard com un parany
on van caient les imatges,
i se les emporta avall.

El que m'estranya de l'aigua
que segueix corrent avall
és que, per dintre la terra,
pot pujar fins dalt al cau
on sura la font novella
en el rocadís més alt.

El que m'agrada de l'aigua,
dins la pica de la font,
és que en una sola gota
s'hi quedi tancat el món.
Quint buit tan gran deixa en plaça
el cel enter que hi fa el tomb!

(Cerdà, 2013: 52)

El moviment imprevisible de l'aigua —que tant «agrada» al jo poètic com li «estranya»— transmet la sensació de llibertat a causa de la seua capacitat de recórrer qualsevol indret de la terra, ja siga subterrani com de la superfície. Per aquest motiu, l'aigua «totes coses veu», experimenta el paisatge com un periègeta, tot recollint cada imatge que la natura proporciona a l'aigua en el seu decurs («té l'esguard com un parany / on van caient les imatges»). Gràcies a aquest trànsit constant, el jo poètic podrà apreciar «en una sola gota» tota la memòria espacial que l'aigua ha anat aplegant al seu si, fins trobar-hi «tancat el món» sencer. En conclusió, davant qualsevol trencat, Cerdà ens proposa el seu propi cosit a través de la força simbòlica de l'aigua, això és, una xarxa literària de relacions reals i imaginades que practiquen un espai, naturalment, tan proper a l'autor com exempt de límits (Marqués, 2016: 211), rizomàtic, desterritorialitzant-se i reterritorialitzant-se alhora. En efecte,

Un escrit que res no atura, riu seguit, sense falla, sense respir, continu, amb l'impuls d'un doll igualat, talment una liana tossuda que va ocupant, insensible, tot l'espai que troba al davant, al seu davant, sense estralls, sense llampecs, unida, humil, però afermada en sa voluntat de lent treball de repossecció de tota forma d'espai, fins a l'alè que queda d'un

viscut, d'un rastre de fina olor, el traç d'un embalum, d'un moviment que d'improvís hauria pogut suggerir una resta de vida.

(Cerdà, 2009: 88)

4.2. ESPAIS OBERTS: DE L'AMOR ÍNTIM VERS L'UNIVERS

Com hem pogut analitzar en l'apartat anterior, «En les *Quatre dones i el sol* ens trobem amb l'individu que reacciona davant la pressió del costum, allò que condiciona el vital, allò que ens condiciona tot quedant confús dins la banalitat del viscut» (Cerdà, 2009: 228). La reacció del subjecte davant la quotidianitat establerta en el seu espai més immediat, és el que li permet entrar en mobilitat, tot abraçant el desig com un motor vital: «Vull dir que només és sota l'empenta i la força del desig que l'home pot realitzar i tenir esment dels lligams que ens tenen travats i obrir així una reflexió. [...] Quasi diria que el reflex revulsiu de la raó és l'únic recurs, tota la resta fa part del món del somni i de la representativitat» (228). En Cerdà, hem observat com el seu espai més íntim aflora i es manifesta en el camp de la representativitat literària, però també és a través de la reflexió psicoanalítica que l'autor anirà prenent consciència d'una part de la seua situació interior¹. Així, entre el somni i la realitat, la literatura actua com un tercer-espai on el seu desig de transformar-se esdevé possible. En aquesta construcció *empírica* o practicable de l'espai, l'obertura amorosa cap a l'altre serà clau, tot empenent un camí sens dubte incert però que avançarà aferrat a la consciència d'estimar. Llavors, el moviment conscient i atzarós del jo poètic i la seua persona estimada esdevé *L'aventura*, títol del següent poema:

Som dos a vigilar les finestres del cor,
com el pensament va estrenyent-les
amb les mans dolces del record.
Senyal obert. Totes vies secretes
doblant a dins la sang
les rutes de l'espai;
de cops la boca és seca,
febre del crepuscle o por de l'instant.
L'inconegut, dins l'ombra de la volta,
ens porta l'avenir
com una flor tancada;
la sang gota per gota
t'infla el pit de dolçors,
passant com una font
invisible

¹ «Quedem molt fràgils davant la immensa descoberta de Sigmund Freud, encara més quan s'hi afegeixi l'aportació de Carl Gustav Jung obrint, a la memòria individual, l'empirisme ressentit, eixamplat com a memòria del món. Aqueixa memòria, receptacle de totes les experiències de la humanitat [...]. El mot empirisme esdevé, als meus ulls, indispensable ja que és el sol mot on l'home pot percebre la confrontació interna que suporta tot individu entre la seva individualitat, el pes de la seva pròpia col·lectivitat i la densitat mundial» (Cerdà, 2009: 29).

sota el mirall del món.

[...]

Quan l'arbre del silenci
espesseeix sos brancs
contra la pell de l'ésser,
que l'espatlla s'ajup
del món sencer que pesa,
ens cal prendre la vida
com un cos entre mans,
alçar muscles extensos
sa columna de pedra,
talment un temple antic
pujat de voluntat
pujat a l'aventura.

(Cerdà, 2013: 196-197)

El poema ens permet apreciar el joc amable que s'estableix entre la raó o «el pensament» i les emocions de la parella («som dos») simbolitzades amb el «cor». A través de les seues «finestres» custodiades pels dos individus, el cor s'obre a la interacció del pensament, i és amb aquesta relació que podrà nàixer el «record²», això es, una experiència emocional que, gràcies a l'ajut del pensament, recuperarà una vivència passada per tornar a passar-la a través del cor. Així, la unió entre el pensament i l'emoció permeten que la memòria de la parella s'expressi de nou, fent reviure delicadament («amb les dolces mans») una experiència passada. En aquest primer estadi, l'obertura de «les finestres del cor» dibuixa un moviment que va de l'exterior vers l'interior, cosa que permet enllaçar aquests primers versos amb les reflexions que Cerdà fa a propòsit de l'obra del pintor i amic seu Pere Garcia-Fons³:

Podria ésser, la finestra, una irrupció en el pensament interior, una necessitat de llum forana dins l'embassament clausurat de l'ànima. Ja que tota la força de la joventut va posada al servei de l'ull, del palp, d'apoderar-se d'allò que se li presenta al davant [...]. La finestra del pintor posa en contacte amb la llum i els colors, més segurament que amb la naturalesa. Per això penso que la finestra fa entrar el defora endins.

² Provenient del llatí, compost pel prefix *re* (de nou) i el lexema *cordis* (cor), “tornar al cor” o “tornar a passar pel cor”.

³ Marie Grau destaca la influència significativa de Garcia-Fons en la maduració literària de l'obra de Jordi Pere Cerdà: «*c'est l'affinité qu'il se reconnaît avec Pierre Garcia-Fons, à un moment probablement crucial de sa propre maturation artistique, qui lui ouvre le monde de la création plastique. Il n'en sortira pas d'œuvre canonisable proprement dite, mais article après article, un territoire —et peut-être le territoire le plus intime de l'écrivain : là où justement, mettant à l'épreuve de la création de l'autre sa propre écriture, il révèle plus de lui-même que nulle part ailleurs*» (Grau, 2004: 135).

«La finestra del pintor», com la del poeta Cerdà, li permet realitzar l'exercici interior de recuperar l'experiència viscuda, però aquest no s'acontentarà únicament a fer reviure el passat sinó que el jo poètic cercarà noves experiències en el present. Restant, doncs, com un «senyal obert» i actual, aquell òrgan que simbòlicament representa la part més íntima de l'ésser encaminarà els seus fluxos vers l'exterior («Totes vies secretes / doblant a dins la sang / les rutes de l'espai»). És llavors quan s'enceta «l'aventura» de la veu poètica, ja que allò que experimentarà li serà del tot desconegut pel fet, precisament, de voler mantenir el seu «senyal» intern «obert». En aquest sentit, tot i que el jo manifeste desagradament que «de cops la boca és seca, / febre del crepuscle o por de l'instant», no deixa alhora de valorar la incertesa a què l'aboca l'obertura espacial, car és conscient que el seu avenir tan sols li podrà ser favorable transitant indrets nous («L'inconegut, dins l'ombra de la volta, / ens porta l'avenir / com una flor tancada»). Com el cor en l'espai interior, la «flor tancada» acabarà obrint-se cap a un temps nou que orientarà el jo: «la sang gota per gota / t'infla el pit de dolçors, / passant com una font / invisible / sota el mirall del món». El moviment vers l'exterior que emprèn el jo poètic no es tracta, doncs, de cap deambulació inconscient, sinó que aquest troba una referència en els senyals interns que produeix la seua parella o persona estimada —a la qual apel·la amb «pit de dolçors». Així, l'aventura del jo poètic s'entén com una connexió de l'exterior vers l'interior —com hem analitzat en un primer estadi— i de l'interior vers l'exterior. Un espai exterior que, tot i ser «inconegut», no li resulta aliè o estrany, sinó més bé una part a descobrir dins la seua relació intrínseca amb la persona estimada o, també, amb el món del qual n'és part consubstancial. En síntesi, la veu poètica explora l'espai com una extensió de la seua pròpia arrel, sense trencar en cap cas amb aquesta; no hi ha

⁴ La crítica artística que Cerdà assaja en aquesta obra al voltant de l'obra pictòrica de Pere Garcia-Fons, tot i estar firmada pel mateix autor Cerdà, bé podria ésser considerada una obra entre els dos artistes, ja que el llibre (amb pròleg de l'editor, Àlex Susanna), a més de l'anàlisi de Cerdà, conté una col·lecció ben fornida de reproduccions de les obres pictòriques de Garcia-Fons. Al respecte, Grau considera que «*c'est un livre de Pierre Garcia-Fons dont le contenu est une rétrospective de son œuvre, et, en dépit de la page de titre, la contribution de Jordi Pere Cerdà est celle d'un préfacier*» (Grau, 2004: 135). Siga com siga considerada, l'aportació de Cerdà resulta ben substancial respecte al conjunt de l'obra.

distància o separació emocional amb l'espai no conegut, sinó voluntat d'eixamplar la pròpia matriu de la qual prové l'ésser:

Ailleurs no existeix, passat el Pirineu; vull dir, no existeix en la seva atractiva imprecisió de l'enyorer d'una cosa per venir, d'un estat per aconseguir, que Baudelaire projecta en el núvol viatjador o igualment en l'esplín⁵, enyorer que es revela antitètic amb el nostre enyorer català, girat tot sencer vers un passat que ens empara, que ens té lligats al cordó umbilical. Serà que falti de vocabulari? Provo el migroler que, si bé és sinònim, se'n descarta per la rel de "migrar", a mig camí de l'"emigrar", que seria una porta oberta sobre el marxar cap a un altre lloc, si no desitjat, sí almenys no faltat d'esperança. [...] *Ailleurs* no existeix; tampoc *au-delà*. Són dues paraules que han pres amb rigidesa el sentit ben precís, l'un d'"Amèriques", l'altre de "cel" o d'"infern"; promences indiscutibles, indiscutides, al vagar dels nostres dies.

(Cerdà, 1993b: 38)

L'«aventura» que expressa Cerdà no causa cap distància temporal ni allunyament espacial respecte al punt o la situació en què és troba el subjecte, sinó que es manifesta en l'ací i ara de la veu poètica. Si no hi ha un *ailleurs* o un *au-delà* —un espai en una altra banda o més enllà, s'entén, inabastable o aliè— respecte al jo, és per la seua voluntat oberta i sentida d'abraçar el cosmos, de «prendre la vida / com un cos entre mans» per tal d'encarar l'existència de manera íntegra, malgrat les adversitats que li puguin arribar («l'espatlla s'ajup / del món sencer que pesa»). Així, mentre Cerdà comentava al darrer fragment que «el nostre» record o «enyorer català es troba girat tot sencer vers un passat que ens empara, que ens té lligats al cordó umbilical», aquesta mateixa inclinació que observem en el jo del poema pot interpretar-se com una responsabilitat envers l'esdevenir del món, car la seua observació s'orienta tant cap a l'interior («finestres del cor») com cap a l'exterior de l'ésser («senyal obert»; «rutes de l'espai»), tant cap al seu passat («record») com cap al present i l'«avenir». En definitiva, la veu poètica manifesta una «voluntat» orgànica de mantenir-se ferm («talment un temple antic») en la seua exploració *amb* l'altre, tant si es tracta a nivell més íntim de la persona estimada que l'acompanya, com si es refereix més obertament al contacte entre la seua vida i el món.

⁵ Aquest «enyorer» o enyorança «d'una cosa per venir», o «esplín», també es relaciona estretament amb el vocable portuguès *saudade* (ja comentat al primer capítol; pàg. 15), aqueix estat malenconiós i dolorós produït per l'absència o la separació futura d'un subjecte respecte a algú o alguna cosa estimada, cosa que alhora provoca el desig o la voluntat de no deslligar-se de l'element estimat. Al fragment, Cerdà també s'hi refereix com a «migroler», mot rossellonès estretament lligat amb el tedi que provocaria l'esplín.

En Cerdà, doncs, trobarem ambdues facetes que responen a una mateixa motivació per conèixer els espais oberts: una exploració més encaminada a l'acostament íntim cap a la persona estimada i cap als éssers estimats que l'envolten, i una altra exploració més atenta a l'apreciació d'altres figures i indrets naturals —sobre els quals també sentirà un gran delit, com ja hem tingut l'ocasió d'observar. Si ens concentrem, d'entrada, en el conreu literari de la primera d'aquestes dues vessants, cal destacar el seu poemari *Dietari de l'alba* (1987), «un dels més compactes que va fer mai. Un dels seus cims lírics. Conté alguns dels poemes d'amor i de mort més torbadors del segle passat, com sense anar més lluny els dos que dedica al naixement del seu fill i la seva filla. Però també alguns dels poemes més bells que s'hagin dedicat a una dona» (Susanna, 2013: 9); un poemari, per tant, que no debades dedica a la seua muller, Elena Cristofol. Entre els poemes que hi podem trobar, *Sé que tens secrets* mostra l'admiració amb què la veu poètica contempla al seu costat la dona que a la nit jau a la seua vora:

Sé que tens secrets.
Igual que l'arbre, guaites
amb milers d'ulls
mig clucs entre les fulles;
que tens secrets de mar
sota la copa tendra,
afinada, del ventre,
en ressaca de rius,
vespilles dins ta sang
amb exòtics colors
de peix tropical.
Tots ells freguen mon cos
amarrat a la nit
on jaus tan calmament
concreta,
mineral,
illa d'apagat foc.
Amb el gest de ta mà,
que et serva,
tinc esment
que et travessa el meu somni
avançant dins ton cos
com una cremadura
en el viu de la carn.
M'enganyo?
No goso
tan sols clavar l'esguard.
Escolto
el moviment del marbre,

si em parvé⁶
el frisar d'un sospir.
Jo voldria ferir
el país del teu son.

(Cerdà, 2013: 172-173)

El jo poètic percep de manera ben propera la figura de la persona estimada però, en canvi, afirma desconèixer-ne el seu interior, fet pel qual converteix les interioritats de l'altre en «secrets». Així, el jo es troba empès a imaginar un espai interior que recrea una natura rica de vida, primer referint-se a un «arbre» ben ullat i porós («amb milers d'ulls») i seguidament a una «mar» enigmàtica («amb exòtics colors / de peix tropical») que nodriria l'estimada pels canals sanguinis dins del «ventre» («en ressaca de rius, / vespilles dins ta sang»). La vida interior que imagina la veu poètica dins de la persona estimada, li resulta tan propera mentalment (fins i tot establint-hi un contacte exterior: «freguen mon cos») com inaccessible físicament, ja que la persona que es troba al seu costat dorm. Les «vespilles» dins l'«apagat foc» de l'estimada en repòs contrasten amb la «cremadura» que imagina i voldria provocar, dins el cos que jau «calmament», el jo poètic a través de la introducció del seu «somni» roent. El seu, doncs, és un desig sensual que en aqueix moment es refugia en la imaginació («amarrat a la nit») i que, per tant, incapacita el subjecte a satisfer-lo físicament: mentre el somni del jo travessa i avança dins el cos de la persona amada, aquesta es resisteix a sortir del seu estat de repòs físic. En efecte, «amb el gest de ta mà, / que et serva», sembla que l'estimada reaccione intuïtivament per defugir el desig incisiu que el jo aboca a sobre d'ella («en el viu de la carn»), un gest que descobriria els pensaments carnals que projecta el jo. En conseqüència, davant el destorb que sent l'estimada, la veu poètica sembla recular en el seu fantasieig fins el punt que no gosarà ni «tan sols clavar l'esguard» en ella. La viva excitació de l'un no es correspon amb la quietud «mineral» d'un ésser de «marbre» que només concedirà ínfims moviments a l'atenta percepció d'un jo poètic, delerós per poder «ferir / el país del» seu «son». Entre la vigília i el son que separa durant la nit els dos éssers estimats, només un subtil «sospir» els farà

⁶ *Pervé*, normativament, del verb *pervenir*.

retrobar la seua unió, un sospir propi del respir pausat de l'una i, també, propi de la impaciència per satisfer el desig amorós, de l'altre.⁷

A banda de *Dietari de l'alba*, també trobem en altres reculls poemes amorosos referibles a la seua estimada. És el cas d'*El dia que arribaré*:

El dia que arribaré a la catedral il·luminada del teu cos,
vaixell de pedra obert,
a la calma,
a l'etern,
a la silenciosa i fosca migració dels vents alts
que mestregen el buit que va eixamplant les voltes de la Seu.

El dia que la catedral il·luminada del teu cos alçarà
sobre la plana llarga dels dies caminants
i el joc
de les nits i dels jorns anellats l'un amb l'altre
sobre l'esquena oculta de la nostra labor,
la catedral
del teu cos alçarà,
dic,
un diluvi de llum
amb un tremoladís elèctric de vitrall.
Jo adreçaré la faç
per primer cop
davant del mirall
de la meua veritat.

(Cerdà, 2013: 323)

Com en l'anterior, el present poema concep la persona amada bastint un cos que materialment sembla impertorbable. Si adés la veu poètica destacava la qualitat «mineral» d'un ésser en repòs fet de «marbre», ara la seua imatge s'eleva fins crear magníficament «la catedral il·luminada del teu cos». De nou, el jo poètic pren la decisió d'encaminar-se cap al cos de l'estimada —no només amb la imaginació, sinó ara també físicament— fins poder atansar-s'hi («el dia que arribaré»). Com si es tractés d'una creació inspirada celestialment, la contemplació de l'ésser estimat és adorada per un jo que aprecia la llum clarivident que li proporciona, no només en el seu sentir amorós sinó també en tota la seua existència. A més, aqueixa catedral o majestuós cos femení no és un monument estàtic o immutable, ans es percep com un robust «vaixell de pedra» que, per tant, també entra en moviment, acompanyant el trànsit del jo poètic

⁷ El poema *T'esguardo dormir* (Cerdà, 2013: 309) mostra també l'atenció que presta el jo poètic a la persona estimada durant el seu son.

cap a un espai «obert, / a la calma, / a l'etern». L'espai que envolta els dos éssers és doncs infinit, representat ara en la terra («sobre la plana llarga dels dies caminants»), adés en la mar i també en el cel («a la silenciosa i fosca migració dels vents alts»). Així, per terra, mar o aire, la unió d'ambdós sembla permetre'ls d'avançar impertorbablement per qualsevol àmbit espacial, sobreposant-se inclús a tot abisme amenaçant ja que aconseguiran transformar-lo en una nova possibilitat per a obrir o estendre els seus propis llocs («mestregen el buit que va eixamplant les voltes de la Seu»). Desarticulats tots els impediments que troben a nivell espacial, tampoc hi haurà cap separació temporal entre un i altre ésser, car tant les «nits» com els «jorns» apareixen «anellats l'un amb l'altre», dia rere dia, en una vida conjunta que van construint el jo poètic i la seua estimada («sobre l'esquena oculta de la nostra labor»). La unió dels dos individus, des d'un punt de vista sensual o carnal, s'assolirà simbòlicament per mitjà d'un raig lumínic potent, un «diluvi de llum» projectat dins el cos-catedral de l'estimada; la mirada sensible i plena de desig d'aquesta acollint el tremp lumínic a través del cristal·lí dels seus ulls, la farà vibrar enèrgicament («tremoladís elèctric de vitrall») i acabarà filtrant amb la seua mirada l'energia en què es reflecteix el jo poètic que l'habita, des de dins de la catedral femenina. Alhora, aquest correspondrà a la mirada de l'estimada, on ja no troba cap vitrall sinó, de manera encara més transparent, un «mirall» davant del qual es reflecteix el mateix jo, encarant-se a una visió que li fa trobar la seua pròpia «veritat». Així doncs, mentre en l'anterior poema el jo no aconseguia mirar l'estimada —entès com una incapacitat per satisfer el desig de fondre's amb ella—, ací, en canvi, s'assoleix una unitat entre els dos que no és només de tipus sensual o carnal sinó que també representa una connexió entre els dos éssers de manera íntegra, sublimada amb el profund i nítid creuament de mirades i, també, amb el moviment i l'eixamplament espacial experimentat des del si de l'estimada. En resum, la veritat que descobreix el jo poètic se satisfà de manera pluridimensional, recorrent un camí que l'atansa a l'estimada fins, en plena unió amb ella, assolir un plaer íntim entre els dos éssers. En la següent citació, Cerdà sembla sintetitzar aquesta estreta unió que s'estableix al poema entre el dinamisme, el desig i l'intel·lecte:

No ens hi enganyem, és aquella guspira que infon el dinamisme, la part de l'intel·lecte que fa que no ens quedem amb la sola satisfacció, amb el plaer del goig. Lacan⁸ diu que el desig —entenguem la necessitat—, el desig de l'altre, fa de la persona humana, home o dona, un ésser religiós. És la part d'intel·lecte que, fent-ne part, desperta, arrenca el pic del desig. I això que, per tot el que toca a sensació —i el nostre cos humà és tot sencer sensació—, és la part dins del desig que provoca l'impuls, la dinàmica de l'endavant.

(Cerdà, 2009: 49)

En efecte, al poema la dimensió física i sensual, d'una banda, i la dimensió imaginària i espiritual, de l'altra, es conjuguen de manera intensa en un espai obert, mòbil i convergent, focalitzat en les imatges del «vaixell de pedra» o de la «catedral il·luminada del cos». Aquest serà l'indret que permetrà a l'estimada i al jo poètic unir els seus desigs, els seus cossos i la seua veritat. En estreta unió amb la seua parella, el jo poètic s'aferrarà a una dimensió terrenal —i territorial, en tant que espai físic percebut i experimentat per ell— ben representada per la corporalitat de la dona. Alhora, aquesta veu poètica també es mou i s'envola per les vies imaginàries o “religioses”⁹ que explora apassionadament amb la seua estimada. Per fi, les experiències i imatges que destil·la ficcionalment el mateix poema és el que les fa transitar pel camp de l'intel·lecte i, així, crear-ne un coneixement. Així, tant en un sentit real (la unió carnal dels amants) com imaginari (la connexió espiritual i ètica entre el jo i el lloc sagrat) o ficcional (la mateixa consecució del poema com a espai cognitiu), el concepte de la llum representa un punt d'arribada, un ancoratge positiu per al jo poètic i per a l'autor. Literàriament, la mateixa llum que cercaven els personatges femenins de *Quatre dones i el sol*, el jo poètic la trobarà ací explorant les vies amoroses que l'uneixen amb la seua dona; una llum desbordant que extasia i fa vibrar els dos amants fins que, precisament, la dona donarà

⁸ Jacques Lacan, psiquiatre i psicoanalista.

⁹ Cerdà afirma que «El fenomen religiós és molt present en el meu escrit» (2009: 215), tant pel que fa a la presència de l'Església en el seu context cultural immediat (restant-hi «fidel» o amb «respecte [...] en tant com feia part de la societat que ens vorejava»; 215) com a nivell d'un pensament filosòfic que en el seu cas s'entretenia en l'exploració de «l'imaginari» (216) i en la seua plasmació literària, tal com podem inferir de la següent citació: «Kafka, en una discussió sobre la Càbala, respon a un amic que li demana si la poesia no encaminaria cap a la religió: *Això no ho diria, però vers la pregària, això sí!* És Blanchot qui ho reporta, i Kafka afegeix: *La literatura s'esforça d'emplaçar les coses dintre d'una llum agradable, el poeta està obligat d'eleva-les fins al reialme de la veritat, de la puresa i la durada.* [...] aqueixa voluntat de donar una explicació en termes purament literaris del fenomen religiós, que és una manera de desembolcallar-lo d'una unitat d'un misteri de sacralització, són propis del pensament filosòfic que va despertar-se en la segona meitat del segle vint, Bergson n'havia estat capdavanter» (215). La creació poètica, doncs, s'entén ací com una expressió espiritual que enllaça la «veritat» amb la «llum agradable» de l'art i el desig, l'ètica amb l'estètica. Heus ací una lectura metapoètica que podem afegir al comentari anterior del poema *El dia que arribaré* (pàg. 271).

a llum un nou ésser que ampliarà aqueixa unitat amorosa. Al poema *Ets nat*, Cerdà celebra el naixement d'aquesta nova llum, la vida recentment encetada del seu fill:

Ets nat.
Comences la faula,
granat encara en foc.
Un crit. El teu
estremeix com de sol
amb el teu manifest. Ets nat.
Ets tu. Fulla diferenciada
de milers d'altres fulles
de ta mare, de mi.
[...]
Surts lligat a l'entranya
pel color blau. La sang
que recorre el teu cos
pel melic presoner
torna encara a la mata
quatre segons:
fill i mare
andrògins.
Ets tu,
i ets jo,
com si d'allà del temps
jo m'assistís a néixer;
et carrego de tot el que jo no seré,
del feix d'home i d'amant.
Les tisores que et tallen
et fan meu a igualtat. No meu:
tu.
Car ets ja la carena que llisca sul sorral,
separant-te de terra
endinsant-se en el mar.
Jo quedo amb la flor nocturna del silenci,
ta mare amb el seu buit dolorós sota els flancs
eixamplats pel teu viure,
i la coïssor del pas.
Entres a dins la fred
en el combat dels dies.
Jo et batejo de pare,
que sies.

(Cerdà, 2013: 180)

La veu poètica del pare situa l'escena just en els primers instants que la criatura es troba fora de la placenta de la mare, en l'espai obert i, per tant, en el primer contacte íntim que estableixen el nadó i el pare. Llavors, aquest s'adreça directament al seu fill, tractant-lo de tu («ets tu») de bon començament com a forma d'individualitzar i de

dotar d'una presència significada la seua existència («fulla diferenciada»), dins de la mateixa arrel en què es funden tots tres éssers (mare, pare i fill). Així, el jo anuncia al fill que «comences la faula» com una manera d'inscriure certa fantasia o meravella a l'acte d'emprendre el relat del seu propi camí o història vital. Just després de la immersió del nadó en el món, el tall del cordó umbilical certifica el deslligament de «l'entranya» o «mata» materna que unia tots dos («fill i mare / andrògins»); desfet d'un «melic presoner», «les tisoires que et tallen / et fan meu a igualtat», per encara precisar «no meu: tu.». El reconeixement i respecte patern cap al fill, doncs, s'assegura vetllant —mare i pare— pel mateix desplegament de la nova vida, car ambdós assumiran la reproducció espacial per la qual el nounat es manifesta i es desenvolupa: franquejat el llinar crític que imposa la matriu («ta mare amb el seu buit dolorós sota els flancs / eixamplats pel teu viure, / i la coïssor del pas»), l'infant deixa enrere la protecció interna dins la mare per obrir-se vers l'exterior. El nou espai habitat, precisament per la seua radical obertura i mutabilitat, serà considerat com un indret constantment crític per al nadó («Entres a dins la fred / en el combat dels dies»), ja que a mesura que experimentarà les condicions que imposa cada indret el nen haurà d'anar transformant-se, dins del propi creixement com a ésser. Per aquest motiu, a fi que el nen puga reeixir en les exploracions que la vida li imposarà, la veu paterna del poema entrega al fill el seu coneixement («et carrego de tot el que jo no seré») perquè puga construir-se més íntegrament com a «home», «amant», persona. Així doncs, el fet que el pare ofereisca la seua arrel a la nova «fulla» que representa el fill, no és un símbol de subjecció o control per tal d'impedir-lo avançar cap a un altre indret, sinó més bé per a ajudar i encoratjar el fill a ser allò que vulga («que sies.»), sense cap més atribut que el que ell mateix decideisca en la configuració de la seua pròpia identitat.

Amb els versos del poema que clouen el missatge adreçat de pare a fill, Cerdà sembla comprometre's a no repetir les càrregues massa rigoroses o pesants que ell —Antoni Cayrol— hagué de suportar de petit, provinents involuntàriament de la seua família, i que sembla que el retingueren a prop dels seus pares durant la primera etapa de la seua vida, com hem comentat al principi del capítol. Ara, doncs, a través de la veu poètica, l'autor tractaria d'equilibrar les pulsions que inviten tot individu a replegar-se —vers el seu origen— o bé a estendre's —vers el desconegut o l'aventura—,

harmonitzant la interacció entre aquella cultura adquirida o tradicional i aquella per descobrir o innovadora. Al següent fragment del poema *Tota l'aigua del món...*, podem observar precisament el desequilibri en què es podia trobar l'autor entre els dos pols que destaquem:

Sents el món que et rosega amb sa força tancada,
i ets més nu que un oliu cobrint-se amb pena d'ombra
dins l'erm cru que fa festa.
Et sembla que camines vingut del fons del temps;
l'horitzó és una font que hom ou a sota terra
transitant un més lluny que et deixa indiferent.
Ja un horitzó d'orgull t'ha esculpit dins ta forma
[...]

(Cerdà, 2013: 236)

El «món», en lloc de transformar o influir en el jo poètic de forma constructiva, el «rosega», el reclou i el domina («amb sa força tancada») fins que l'individu se sent cada cop més indefens i desprotegit identitàriament («ets més nu que un oliu cobrint-se amb pena d'ombra»). A diferència de l'incert i agressiu espai exterior que experimenta corporalment el jo, aquest només sembla reconèixer-se en el seu origen («camines vingut del fons del temps»). És per això que la referència a «l'horitzó» no és ací una invitació favorable a recórrer la llunyania dins l'espai obert, sinó a refugiar-se en la proximitat del lloc conegut per l'individu, «font que hom ou a sota terra». Sobre aquests darrers tres versos del fragment, Cerdà n'assenyala precisament el seu caràcter interior, tot defugint un espai exterior que llavors «deixa indiferent» el jo poètic:

L'home és fang, ens diu la poesia primera del món [...]
[...]
Què m'assenyala el vers, sinó que l'horitzó interior queda una invitació a transitar-lo cap allò que se'n diu *ailleurs*? Però aqueix *ailleurs* em deixa indiferent, almenys en el moment que el poema s'inscrivía en la història del meu viure. [...] aleshores havia deixat un horitzó (una font) a petrificar la meva forma com si fos jo una escultura; és això que diu el tercer vers. Suposo que els tres versos meus expliciten un arrest, un atur en el fluir inaturable de la vida. L'arrest és personal, el fluir és a la vegada general, col·lectiu i meu, en el fet que apreng o puc aprendre a no oposar-m'hi.

(Cerdà, 1993b: 66)

«El poema» en qüestió, escrit «devers els anys seixanta, deslliurava a l'assedegat de somnis la seva glopada d'aigua» (Cerdà, 1993b: 64), la qual el jo havia d'anar a cercar-la no a fora (vers l'«horitzó») sinó en la pròpia terra (a la «font»). Certament, el

jo poètic emprèn un viatge que, pel fet de ser únicament interior en aqueix període vital, demostra la necessitat d'ocupar-se primerament d'allò més proper per després abastar l'infinit¹⁰, com ja hem destacat anteriorment sobre Cerdà a propòsit de les càrregues familiars o també de la recuperació folklòrica que emprèn a la Cerdanya. Així doncs, davant la incapacitat de commoure's davant allò que es troba «més lluny» a causa de la rigidesa que el fixava existencialment i espacialment («un horitzó d'orgull t'ha esculpit dins ta forma»), Cerdà reforça amb la naixença del seu primer fill la necessitat humana d'explorar també els espais exteriors, aquells que adrecen l'individu vers la immensitat de l'univers. Havent travessat la seua pròpia frontera interior¹¹ i experimentat el tercer-espai —o del possible— amb la unió sentimental amb la persona estimada i amb el naixement del seu fill, Cerdà es trobarà preparat per travessar tota altra frontera, més propera o llunyana:

Et cantaré de mare
la roca muntanyenca,
a l'aigua donant vida,
promesa deslliurada
que un anhel interior,
camí de l'ànima, guia.
Tu, mirant l'empresa,
t'esmous de sa follia.

Paraula feta glòria,
U de gran sembrada
que el sol pujarà a espiga
en un món sense límits.
Sota el mirall de l'herba,
tu, Mare, silenciosa,
descabdelles sa vida.

fins que un dia el rejunts
sens poder-la reprendre.

(Cerdà, 2013: 137)

A *Et cantaré*, la veu poètica adreça un cant integral a la vida manifestant-se i reproduint-se constantment. Al poema, la vida és tot ésser o força naturals amb

¹⁰ «El moment [...] on tot just passat el *mezzo del camino* és la part fonda, vull dir amagada, de l'home que vol pujar, sortir a l'aire lliure. La part fonda ens empeny» (Cerdà, 1993b: 62). És en aquest sentit que interpretem el vers «l'horitzó és una font que hom ou a sota terra» (2013: 236); la voluntat d'eixamplar-se passaria per mirar primerament cap a un mateix.

¹¹ «Hi ha un text d'un monjo japonès que he rellevat i que invoca l'horitzó com "la frontera interior que hem de travessar". Hi afegiré "a cada instant".» (Cerdà, 1993b: 68).

capacitat de generar noves oportunitats per al seu desenvolupament; és «la roca muntanyenca» fent brollar i córrer «l'aigua», és el «sol» nodrint l'«espiga», és, en síntesi, la «Mare» descabdellant tota nova «vida». El fet de donar vida s'associa, doncs, a l'obertura; ho observem en l'elevació espiritual que s'expressa en una «promesa deslliurada» «camí de l'ànima», en una «paraula feta glòria», en el creixement o pujada de l'«espiga / en un món sense límits» i, per fi, en la mateixa acció de descabdellar la vida «sens poder-la reprendre», desfermada pel fet mateix d'existir. Influenciat pel filòsof Henri Bergson, podem interpretar aquests versos de Cerdà com l'exaltació de l'instant en la constant «repetició d'un moviment, i al final el ritual del moviment repetit, el ritual del plaer d'ésser¹²» (Cerdà, 2009: 103), un ésser manifestant-se en la seua existència mòbil, en trànsit, fugaç i cíclica. El fet poètic en si també seria un esclat instantani amb un rerefons remot, un moment d'intuïció creativa que arrela vaporosament en una memòria anterior¹³ i que, per tant, s'estén enllà des de la matriu que l'originà. Així, aquesta atenció plaent a l'instant rau en la indivisibilitat entre un origen més o menys concret o delimitat i la seua expansió en l'espai obert, infinit; per aquest motiu, Cerdà malda per apreciar harmònicament tot element des de la seua reduïda concreció emplaçada en la immensitat. Aquesta realitat tan precisa com fugissera no escapa doncs ni a la creació poètica ni tampoc a la mateixa figura del poeta:

El poema és instantaneïtat, flama intacta d'un foc no conegut, sabut, que ignorem. Bé cal anomenar-lo: joc metafísic, ja que escapa a tot intent de voluntat. No fos que, per altra part, va limitat a mi, jo, que igualment sóc *persona*, mot que en francès significa ningú, mot que el nòmada Ulisses es dona a ell mateix quan està amagat sota el ventre de l'ovella portadora del velló d'or.

(Cerdà, 2009: 227)

La fragilitat del creador es mostra ací en la consciència de la seua desintegració en l'avenir, en l'ambivalència de ser algú que es manifesta en un determinat context («*persona*») per més tard no ser «ningú» («*personne*»). Com qualsevol altre element natural propi de l'escenari literari que dibuixa Cerdà, l'autor es descentra del poema o

¹² «Hem de creure Bergson quan ens ve a dir que tota reminiscència porta en ella un fenomen eròtic. Suposo que per al filòsof l'erotisme ratlla fins a la frontera del plaer» (Cerdà, 2009: 103).

¹³ «Bergson ha mostrat, ens ha demostrat que la intuïció era "memòria", memòria anterior. La intuïció... era ja instant memoritzat» (Cerdà, 1993b: 62).

de l'escrit per acollir dintre seu la consciència de ser un instant de vida que s'expressa en trànsit pel món i amb el món. De l'encreuament entre allò més concret o interior i allò més vast o exterior, sorgeix la mescla de dues dimensions difícilment recognoscibles separadament. Es tractaria, tal com afirma l'autor, d'«Aqueixa entrada sobtada del temps en el “toril” interior on l'home es bat amb ell mateix, aquella eternitat que fa cos, sembla, amb el narcís que portem a dintre amb el nàixer i de què hem de fer la lluita per la vida, “l'eternitat” quan entra en l'escenari on ens movem, present, i al mateix temps invisible» (Cerdà, 1993b: 54). La consciència de poder abastar la immensitat —amb l'existència de l'ésser i amb la seua no existència— permetria a aquell *ailleurs* o «“allà dellà de l'enllà” [...] apoderar-se de tot l'espai, mar i cel indefinits, confusos, dins la boira diàfana d'aquell món interior» (54); podem observar aquest enllaç d'oposats al poema *Ets la blava paret*:

Ets la blava paret que em sosté
fatigat, com en els grans viatges,
que fa el cel altra mar
descansa de matí, ocell migrat,
les ales replegadas.
Ets la blava paret que em porta el front
i no diu res.

L'anima esqueixada
es refà de silenci i de calor
només de sentir-te l'aixella
eixemplada pel cor.
Aquell poder que tens de treure
els límits a cada hora,
d'alçar l'alba novella
en cometes de llum que polsa
el vent per continents de primavera.
Ets una terra verge per viure
aqueixa part de vida que és el son,
senyalar-me camins sota les parpelles
brillants, com a migjorn,
i atreure'm adormit per fondre'ns
en la llarga caiguda de l'amor.
Ets un país immens i pulcre
de solitud, intensament poblada;
així la terra aplanada al vol d'ocells
els seus secrets. Ets el vast impossible
per on corre continu el meu desig,
captant el piadós afany de descobrir-te.
Ets la set que flameja al desplegat
desert, el pou encalmador de pausa,
la fruita i la flor. En transparència,
mare sota la dona,

el cor d'amiga amb les mans d'una amant.
Ets la blava paret i jo una ombra
que el sol plasma devers els relleus
del teu cos. Ningú et veu
i jo et sé
a través dels meus somnis
travessant del teu testimoni
les hores tristes on l'infant que hi ha en mi
plora

(Cerdà, 2013: 311-312)

Cerdà sembla adreçar un darrer cant a un amor tangible, profund, i alhora eteri, voladís, tant finit com infinit; «la infinita tragèdia del venir o del passar o del durar. Diguem el mot: l'exquisit, el tràgic existir» (Cerdà, 1993b: 68). La veu poètica s'adreça a un tu corpori («els relleus del teu cos») però que, alhora, es defineix amb «la blava paret que em sosté» —en referència a la «mar» i el «cel» (una «altra mar») — i també amb el «poder que tens / de treure els límits a cada hora». Amb aquesta inscripció espai-temporal, el jo poètic configura un cronotop llis que defineix la persona estimada de manera àmplia i diàfana, car ella és «una terra verge per viure», «un país immens i pulcre», «el vast impossible / per on corre continu el meu desig», «la set que flameja al desplegat / desert, el pou encalmador de pausa». La construcció d'aquest ric territori emocional —o topofrènia— permet esbossar la projecció geogràfica del jo poètic amb un tu estimat infinit, estès per tota dimensió experimentable per l'individu. Així, amb els «sognis» d'un «desig» i la seua necessitat física («set que flameja»), el jo poètic sent «el piadós afany de descobrir-te», de fondre's a través d'uns territoris que són dibuixats volgutament sense precisions estrictes, sense límits aparents, com si la percepció espacial del jo assagés «una certa manera d'alleugerir la ratlla, una distància suggerida» (Cerdà, 1993b: 64) que, en efecte, l'empeny a experimentar l'espai que ama sense aturador ni restriccions. Llavors, en el mateix acte de recórrer l'estimada, es produeix una «lítote¹⁴», aqueixa figura retòrica «que és com un salt revelador per damunt d'un espai pensat» (64), ja que el jo poètic transita abruptament i sense distinció entre un espai íntim i concret i aquell vast i desmesurat; així, podem apreciar el contrast que s'estableix, d'una banda, entre el «sentir-te l'aixella / eixamplada pel cor», «senyalar-me

¹⁴ «Figura retòrica que consisteix a no fer explícit tot allò que es vol donar entenent, o bé a negar el contrari d'allò que es vol afirmar» (DIEC2).

camins sota les parpelles / brillants» o «la fruita i la flor» i, en canvi, l'amplitud i la indefinició de totes les imatges espacials anteriors. En síntesi, aqueix salt entre distintes dimensions espacials insisteix en la voluntat del jo poètic per captar aquells instants de vida que, físicament o imaginàriament, més propers o llunyans, li resultaran significatius, sense atendre a cap mena d'imposició que no siga la del cronotop que els dos éssers creen: «Si aqueix espai pensat és una espera en un moment precís, pintat, ens posa a davant de l'existència d'un possible que està venint, esdevenint, i ens torna uns còmplices en la fita atractiva de l'horitzó. Un aparèixer al món. I aqueix aparèixer és, pensem-ho bé, per a cada u de nosaltres l'instant que es presenta a davant nostre» (64). Transitant en l'espai obert vers un inabastable *limen* —com l'horitzó—, la veu poètica no fa sinó acostar-se al desig íntim de trobar-se amb l'estimada¹⁵, dins un joc fluid entre els dos éssers que podem resseguir al llarg del poema: «fatigat, com en els grans viatges», «les ales replegades» del jo o «ocell migrat» cerquen un recer calmós al caliu de l'estimada («es refà de silenci i de calor») fins trobar-se en «aqueixa part de vida que és el son» i, per tant, «atreure'm adormit per fondre'ns / en la llarga caiguda de l'amor»; «així la terra» simbolitzant l'«amiga» i l'«amant», aquesta «aplana al vol d'ocells» com el del jo poètic, fins que tant l'una com l'altre pràcticament desapareixen del seu propi espai real, imaginari, ficcional —«Ets la blava paret i jo una ombra»; «Ningú et veu / i jo et sé / a través dels meus somnis». Per fi, desintegrats tots dos en el seu amor quiet, profund i oníric, la veu del jo «plora» l'absència de l'estimada en el nou moment que s'obre pas («les hores tristes»), havent desaparegut els instants que els uniren.

Al poema *Ets la blava paret* s'ha pogut apreciar una espacialitat que sorgeix de l'experimentació amorosa —íntima i infinita alhora— d'«aprendre a viure plenament el passar dels instants» (Cerdà, 2009: 88). La veu poètica ho reafirma amb versos majestuosos que conviden a «alçar l'alba novella / en cometes de llum que polsa / el vent per continents de primavera». Integrat, desintegrat o reintegrat l'ésser en l'espai,

¹⁵ «Prenc, doncs, "l'home" a davant d'aquell "enllà" que ens presenta blau. Tot blau. Color d'abisme en espera. Abisme esperat, o bé diguem-ne invisibilitat esperada, atreta, i potser esperançada. [...] el pensament té aqueixa possibilitat o potser aqueixa funció natural d'auscultar l'horitzó enllà del quadre, enllà del marc que la vista dona, limita, al nostre possible immediat» (Cerdà, 1993b: 60, 62).

Cerdà proposa una concepció *biocosmopoètica*¹⁶ de l'existència i de l'esdevenir, acollint literàriament tota expressió de vida —real o imaginària— dins la gran llar de l'universal. «Escriu Starobinski: “Arribada en aqueix punt, la poesia retroba l'ambició d'accedir a una realitat superior que ordena, o millor, on s'ordenen les minúcies de la vida conviscuda en la intimitat dels cossos, quan ells ja no estudien els seus comportaments sinó que han de viure plenament el passar dels instants”» (2009: 77). La plenitud del món, doncs, és viscuda en la seua precisa instantaneïtat, com fan «l'alba novella» i els «cometes de llum» il·luminant l'obscura volta celeste, a pler d'un vent que anuncia una altra primavera... Uns instants que no per la seua previsió o condició cíclica deixaran de sorprendre Cerdà, delerós de sentir el component meravellós en allò més íntim, manifestant-se en l'immesurable espai:

Sentir que poca cosa que som, portats per tot un món que es materialitza en ses olors; i al mateix temps percebre com, en aquest moment precís, el món tot sencer és fet per a nosaltres. Somriu. El seu somriure és ple de llum:

— Hi ha un cant d'ocell que no arribo a reconèixer!

Somric. És impensable que Ària pugui no reconèixer qualsevol cant d'ocell. Somric. [...]

Aquí a prop, a tocar, s'anuncia el misteri. És un cant nou, no hi ha cap dubte. És un cant no sentit. No és tant una curiositat el que ens mou, com el sentiment del do excepcional que ens fa el fat, en la meravellosa closa. Si creiéssim en Déu —però què és Déu?, ¿qui pot dir si no hi creiem, ja que ens volem atents a tota aqueixa vida?—, diríem que és Déu que ens el porta. És la seva estranyesa que ens afalaga, perquè, de bon tros, no val el refilet de la cadenera o el tritllejar del rossinyol.

No és la boniquesa el que cerquem, perquè fins la xerradissa ensibornadora dels pardals pot agradar-nos; el que ens commou és el sentiment de descobrir cosa nova. És allò que es presenta i que ve no sabem d'on. És allò que fa un moment no existia encara, i ara, en aquest moment precís, ens avisa que ve, que s'apropa, que està sortint del no-res de l'inexistent.

(Cerdà, 1993a: 168-170)

La identitat de la veu narrativa, a través del gaudi que li crea apreciar l'expressió de l'element nou, es propaga per l'espai. L'atenció al cant no identificat de l'ocell

¹⁶ Hem volgut recuperar el concepte *biocosmopoètic*, creat pel poeta Kenneth White, per tal de subratllar la significació totalitzant que adquireix el terme quan hom separa les tres parts que el componen (vida, univers i poesia): «*Revenons à Marcuse parlant de ces nouveaux besoins “biologiques” plutôt que simplement technico-économiques, qui pourraient être le levier d'une transformation de la société. C'est parce que j'estimais que ces besoins ne pouvaient être simplement biologiques que j'ai proposé un autre vocabulaire. À un moment donné, j'ai parlé de “biocosmopoétique”, que certains jugeront jargonesque et impossible [...] Je ne suis pas pour l'accumulation des néologismes, mais de temps à autre une invention de ce genre est nécessaire pour stimuler l'esprit, pour indiquer un nouvel espace*» (White, 1998: 146). En tot cas, l'al·lusió al terme *biocosmopoètic* la situem dins la reflexió geocrítica que ens ha acompanyat al llarg d'aquest estudi.

convida el jo narratiu i la seua parella Ària a abraçar encara més intensament aqueixa nova manifestació per tal d'incorporar-la al seu cronotop, el qual, com hem observat al poema anterior, es dibuixa en la imperfecció d'allò il·limitat. Així, el que identifica els dos personatges és tota aquella experiència que marca o meravella els seus sentits, com és ací el cas. La vida i la identitat d'ambdós s'estén pel cosmos que ells es creen; un cosmos que, alhora, amb la creació literària del nostre autor, pren una nova volada, un cant nou d'ocell capaç de comprendre tot geògraf amb voluntat d'apamar els seus espais, recórrer els seus llocs i endinsar-se en els seus marges, enfrontar-se als seus límits i les seues fronteres fins, per fi, remuntar els abismes que cadascú ha d'encarar. La cartografia literària de Jordi Pere Cerdà, en suma, ens obre la porta a assajar un diàleg amb l'altre, amb el món, certament amb dificultats i sofrances però alhora ple d'un plaer que sobrepassa tota mena de limitació. Un espai ple de plaer i, com a aposta per l'avenir, ple de desig, «com si no sabessis que el desig és normal, que ens habita, que l'inhumà és de no saber obrir-li la porta, el camí, la mà que s'allarga, la mirada que crida» (1993a: 193). La llibertat que no cessa en el seu poder d'atracció, arribant tothora, d'ací i d'allà, amb el cant de Jordi Pere Cerdà.

5. CONCLUSIONS I PERSPECTIVES

Aquest estudi ha tingut com a objecte situar la figura i l'obra literària de Jordi Pere Cerdà dintre de les dimensions humana, social, política o històrica, cultural i lingüística que influenciaren la vida i la creació d'aquest autor. Els contactes establerts entre l'autor i aquests àmbits configuren uns territoris i espais que, de manera primordial, hem volgut rastrejar en totes els nivells on es desenvolupen, això és, tant el físic com l'imaginari i el simbòlic o ficcional. En aquest rastreig literari en clau geogràfica, considerem significatiu observar-hi no només elements biogràfics d'un autor que demostra una connexió molt intensa amb el seu entorn més proper¹, sinó que també destaquem concepcions significatives entorn de l'espacialitat, les quals són fruit tant de la pròpia experiència vital de l'autor com de la seua profunda elaboració literària i de la seua reflexió metaliterària i filosòfica.

En aquest sentit, considerem que l'obra literària de Jordi Pere Cerdà contribueix de manera acusada a eixamplar les vies de pensament sobre l'espai o, expressat altrament, ens permet llegir i interpretar geoliteràriament la seua obra com a via per pensar —i repensar— els nostres espais quotidians —íntims, socials, urbans o rurals, naturals—, imaginaris i fictivals. En aquests propòsits rau la voluntat de creuar els «estudis cerdanians» —tal com foren anomenats en el *Col·loqui Jordi Pere Cerdà*; 2004: 5— amb els *estudis culturals* i, més precisament, amb la teoria geocrítica vista des d'un prisma ampli (tal com proposa Tally²). L'interès ha estat, doncs, fer dialogar l'obra literària de Cerdà amb les aportacions de crítics i teòrics amb un aprofitament essencialment geoliterari i, al mateix temps, posar en relleu els diàlegs que Cerdà proposa en la seua obra entre els diversos *jo* literaris d'una banda i, de l'altra, els veïns, amics i familiars, el medi natural, l'orografia i el camp, la ratlla fronterera i els resistents i exiliats, els companys, col·legues i personalitats diverses... Mentre en el primer capítol

¹ En l'obra d'un autor on sovint sembla, com manifesta en diverses converses l'especialista Marie Grau, que «tot» siga «veritat».

² «Geocriticism or spatial critical theory, then, is broadly understood to include both aesthetics and politics, as elements in a constellation of interdisciplinary methods designed to gain a comprehensive and nuanced understanding of the ever-changing spatial relations that determine our current, postmodern, world. These practices are not immune to the transformative forces that have so radically affected the natural and social sciences in recent years. Geocriticism situates mapping and spatial analysis firmly within the framework of those other fields of study, while remaining pliable enough to fit instances that are not properly situated in the domain of geographic inquiry traditionally conceived, such as literature itself» (Tally, 2013: 113-114).

ens hem focalitzat a combinar nombroses veus externes a l'obra literària a fi d'establir un marc analític de referència per a la tesi —veus entre les quals apareixen aquelles que han tractat o estudiat l'obra de Cerdà—, en els successius capítols d'aquest estudi qui pren el protagonisme és la mateixa obra de Cerdà. Partint dels fragments comentats, hem entrecreuat mirades internes i externes a la seua obra a fi d'estendre la seua cartografia a altres apreciacions possibles.

El trencaclosques de veus que apleguem en la tesi insisteix en la idea que els poemes, els contes, el teatre, la novel·la i les autobiografies de Cerdà cal contemplar-los com a part d'una obra *singular* (en les diverses accepcions del qualificatiu) de vocació *plural* pel fet de voler implicar-ho tot i tothom; tant allò més petit i proper —un sospir, un campana de l'església de Llo, la petja d'un ocell en la neu— com allò més vast i llunyà o inabastable —un cim pirinenc, els estels, l'horitzó—, tant els fills nounats o la persona amada com l'enemic armat cercant els refugiats i els resistents... Cadascun d'aquests exemples pot il·lustrar les múltiples focalitzacions de l'obra cerdaniana i, en conseqüència, ens permet observar com la veu literària es descentra constantment de cada escena a fi d'apreciar més intensament tot element que l'autor aplegue en les seues creacions.

Així, el mapa literari que dibuixa Jordi Pere Cerdà es compon d'espais circulars com el mateix altiplà de la Cerdanya, d'estries com la frontera francoespanyola separant les dues parts de Catalunya, de rutes antigues i impertorbables de pedra, de camins rurals que apareixen i desapareixen en el territori, d'abismes pirinencs on el mapa sembla desdibuixar-se; es compon també de traginers sobrepassant el fred i el vent per les terres altes de la Cerdanya, d'exiliats i passadors filant una sigil·losa «escala de seda» (Cerdà, 2009: 180) entre la nit i les rigoroses muntanyes, de camps agrícoles i d'esteses ramaderes transhumants retroalimentant-se; es compon encara d'estanys fantàstics plens de vida a vessar de contalles populars, de pobles enigmàtics que s'endinsen entre els plecs geològics de la terra i, també, de pobles desolats per la misèria, de dones oprimides entre anhels de fugida i possibilitats de lluita en cerca de l'amor i del sol, d'aus contorsionant-se contra el vent, de mars en un sacseig constant contra penyes; en fi —o en continuïtat—, es compon igualment de rius subterranis ingovernables, de catedrals lluminoses, d'arbres amb fondes arrels que com rizomes s'estenen pertot

arreu... La geografia literària cerdaniana que ací assenyallem és rica de detalls, colorant un mapa ple d'imatges minúscules i immenses, ple de rutes, esvorancs i obertures dins d'un espai estriat i llis alhora, recorregut o per recórrer però, en tots els casos, amarat de vida en trànsit; un mapa que es transforma a cada instant en què l'ecosistema s'expressa per mitjà de cadascun dels seus elements. La voluntat tant introspectiva com explorativa de l'autor permet confeccionar un mapa pluridimensional i també multicèntric, on cap element aconsegueix monopolitzar o controlar l'espai sinó que cada element troba a dins el text el seu moment per mostrar-se. En efecte, podem afirmar que cada element que s'expressa gaudeix de *poder* per ell mateix però sempre manifestant-se *amb* un altre. En Cerdà, l'un és —o pot arribar a ésser— perquè aqueix altre també (hi) és.

Reconeixent el valor de cada pam de terra, de cada porció d'espai, Cerdà fa possible que el lector pugui apreciar en la seua obra cada subjecte o element, cada detall, cada lloc o cada instant com un vertader tresor que mereix ser sentit i descobert. Podem manifestar, doncs, que Cerdà —des de la visió geoliterària que destaquem— actua com un agrimensor oferint al lector oportunitats espacials, concretament aquelles que formen part de la seua *topofrènia*, és a dir, aquells espais que ha experimentat i que ha ressentit intensament, per acabar traslladant-los a la seua creació literària. Des de l'espai identitari de l'autor, compartit amb altres agents, Cerdà ens ofereix totes les claus per recórrer la seua cartografia a fi que el lector l'aprofite en el seu propi interès. En aquest sentit, considerem que l'obra cerdaniana llega al lector diverses oportunitats geocrítiques.

Una d'elles pot ser l'oportunitat ecocrítica de repensar el desenvolupament de la vida humana envers els espais naturals i rurals. En diverses ocasions hem pogut observar la marginalitat d'un territori perifèric i muntanyenc com la transfronterera comarca de la Cerdanya, principalment pel que fa a la seua part francesa —o Alta Cerdanya. Durant el viscut de Cerdà, aquesta comarca ha transitat de la plena activitat agrícola i ramadera sense límits fronterers gaire rígids, a la crisi d'aquest sector econòmic i, quasi coetàniament, al control de les activitats agropecuàries per mitjà de l'opacitat duanera. En conseqüència, aquestes transformacions han comportat l'èxode rural d'una part important de la població acompanyat de la terciarització de la comarca i

de la proliferació de segones residències, serveis, activitats i instal·lacions recreatives. Sens dubte, les *estructures de sentiment* — a què feia esment Raymond Williams— que condicionen l’obra de Cerdà difícilment serien (tan) extensibles avui dia a la major part dels actuals habitants de la Cerdanya; a banda de la major o menor sensibilitat ecològica o dels interessos de cada habitant pel medi ambient, és evident que els canvis estructurals que la modernitat i la postmodernitat han imprès sobre aquest territori allunyen significativament les necessitats quotidianes que pot tenir la nova població pel medi rural o natural, a diferència del context en què cresqué Antoni Cayrol. No obstant el distanciament socioeconòmic que es produeix tant a nivell físic com a nivell simbòlic, l’obra de Cerdà pot establir uns punts de connexió transcendents amb el lector actual.

Quant a l’exploració física del territori, l’atenció apassionada que Cerdà acorda a l’orografia i al món vegetal i animal —com també al paisatge rural i vilatà— invita el nou lector a (re)apropar-nos a aquests espais tot conciliant la nostra activitat més rutinària amb la pràctica activa de la natura. L’obra de Cerdà, en aquest sentit, pot llegir-se com una aposta per enfortir els llaços locals que ens vinculen social i econòmicament a un territori; no ens referim a cap inclinació sentimentalista, nostàlgica o bucòlica, sinó a una aposta per convertir la comunitat més propera al nostre hàbitat —tant si es troba més o menys urbanitzada i industrialitzada³— en un espai de convivència on fer decreïxer el perímetre de les nostres activitats habituals, amb respecte i atenció als espais naturals com una manera d’ocupar-se d’aquelles necessitats més bàsiques que necessitem per subsistir, en tant que éssers ecològics⁴.

Així, si en repetides ocasions ens hem referit al caràcter circular pel qual Cerdà experimenta el territori davant la linearitat del moviment del turista o de l’excursionista efectuant només una incursió puntual en un indret, Cerdà tracta de sobreposar-se a qualsevol *ansietat espacial* (Tally, 2013: 37) des de la pràctica i la cura per la proximitat

³ El corrent literari ecocrític, defugint qualsevol oposició massa esquemàtica entre la *naturalesa* —o el *camp*— i la *ciutat* com si fossen espais inconnexos, insisteix en la idea que la natura —el fet vegetal i animal— es troba pertot arreu en diversos graus de desenvolupament. Zones verdes com els parcs i els jardins públics i privats, els descampats, els horts urbans o la mateixa “malesa” reapareixent per qualsevol clivella d’un carrer o d’un mur, mostren la resiliència de la natura en qualsevol indret, es trobe aquesta més o menys ofegada o parcel·lada per una depredadora activitat humana.

⁴ A més de la interacció habitual que es produeix en l’obra de Cerdà entre les figures humanes i altres elements naturals, l’aposta de (re)valorar el medi més proper a l’ésser humà permet interpretar-se com una crítica a l’antropocentrisme, car l’individu pren consciència de la dependència que té amb el medi natural tot apreciament tots aquells elements que influeixen radicalment en la seua existència.

tot insistent en el seu caràcter obert, mutable i transitori. Repensant la nostra petjada humana al món, l'obra de Cerdà pot interpretar-se com una crítica als efectes nocius que ha provocat a nivell ambiental la modernitat i la seua idea lineal de progrés i, també, com una eina estètica per sobreposar-se al xuclador relativista i individualista a què ens poden abocar la postmodernitat i el sistema de la globalització. En síntesi, la ficció cerdaniana no crea meres il·lusions immaterials o virtuals —més pròpies de l'actual sistema del capital financer⁵— sinó, ans al contrari, arrela en un ecosistema sentit en la seua pròpia vitalitat i del qual forma part, reprenent el contacte amb els altres i amb la terra com a fonament necessari per enlairar-se a través de la imaginació.

La mateixa actitud ecocrítica que destaquem podem retrobar-la en l'espai cultural català en què visqué el nostre autor, una realitat transfronterera que admetrà alhora una lectura històrica i política. La cultura que identifica Antoni Cayrol és d'arrel catalana i francesa alhora, però són sens dubte la seua catalanofonia i també la seua catalanitat —pel que fa a les seues emocions o *estructures de sentiment*— el que el vincularà de manera més forta o significativa al seu territori cerdà i nord-català. En aquest sentit, l'obra de Cerdà també ens ofereix l'oportunitat geocrítica d'apostar per la viabilitat de la llengua i la cultura catalanes com a constructe humà de proximitat que satisfaga alhora tota prospecció i obertura necessària. Entre aquestes, cal remarcar aquest “retorn a la llavor” —tal com mencionava Laguarda en la seua tesi (1976: 238)—, un periple intern i iniciàtic emprès a nivell folklòric i etnopoètic, en profunda comunió cognitiva amb els veïns més propers. La mateixa atenció a l'espai natural empeny Cerdà a (pre)ocupar-se d'un espai cultural que perdia part de la seua riquesa expressiva —aquella sedimentada en els cants, els contes o les dites— i que, progressivament, també abandonarà l'ús de la llengua catalana. L'aposta folklorista de Cerdà —o de recuperació dels sabers i de les creacions populars a través de la seua obra literària i de

⁵ «La economía mundializada, prácticamente desde los años 80, no es capaz de crecer en torno a la producción de bienes y servicios reales de la economía real. Crece en torno a burbujas especulativas que, en el momento, generan un enorme crecimiento económico pero que, periódicamente, estallan llevándose la falsa riqueza que habían creado y tiene mucho que ver con esa superación de los límites físicos del planeta. Hay que saber hacer entender, saber llegar o saber plantear la íntima conexión que existe entre la posibilidad de salir de la precariedad y construir modelos de vida que sean mucho más locales, que estén basados en una producción más cercana al territorio, que sean capaces de componer un tejido rural vivo en donde se produzcan alimentos de cercanía y circuitos cortos de comercialización, y en los que se establezcan modos de vida sencillos en lo material con criterios de justicia», afirma l'antropòloga d'inspiració ecofeminista Yayo Herrero (*apud* Bandera, 2018).

la seua tasca cultural— és una proposta per servir un llegat, no des d'una visió essencialista ni estàtica de la tradició, sinó precisament des d'una òptica mòbil o renovadora. La idea d'aquest procediment és empeltar aqueix folklore en espais de difusió altres que la memòria oral —com la ficció literària o l'espectacle teatral— a fi de difondre de nou aquests sabers i de propiciar la seua reproducció amb altres continguts i gèneres culturals. Així, podem manifestar que la visió cultural de Jordi Pere Cerdà és aglutinadora de la diferència i, més encara, és *transcultural*, encabint harmònicament, per exemple, mostres del folklore cerdà en les seues novel·les, escrites en català i alhora deutores de moviments literaris d'inspiració francesa com el *Nouveau roman*. El resultat d'aquests creuaments ofereix un producte cultural i literari que va més enllà de la suma de les seues parts.

En una regió de frontera com la Cerdanya, la transculturalitat ens condueix a considerar igualment el caràcter *transterritorial* de l'obra de Cerdà. És evident que aquesta s'emmarca en la Catalunya del Nord i, més concretament, en l'Alta Cerdanya. Tanmateix, l'autor sempre albira una obertura possible que el connecte amb un altre, el qual, sovint, esdevé un element exogen o estranger d'acord amb el context històric i polític que condiciona la vida d'Antoni Cayrol. Així, Cerdà canta una Cerdanya entera, tot enfrontant-se des de la població natal de Sallagosa a una frontera hermètica que durant nombrosos anys el separà de municipis veïns com Llivia o Puigcerdà. En la seua obra, hi trobem la mirada del traginer, del pastor i del mateix Cayrol —sobretot a les seues dues autobiografies— com a passador d'exiliats vinguts de tot arreu, els quals tramuntaren les altes muntanyes i els altiplans cerdans. En cadascun d'aquests casos apreciem que del contacte proper i immediat amb l'altre resulta la força literària de Cerdà per ensorrar ficcionalment la imposició d'una *afrontera* —segons el terme inventat per Jané & Forcada, 2011—, una interrupció o estria política de caire administratiu que, observada des d'un àmbit social, econòmic, lingüístic o cultural, es desdibuixava quasi per complet.

Ara bé, el manteniment al llarg dels segles de la ratlla política ha aconseguit afermar unes realitats culturals diferenciades entre ambdues parts de Catalunya, la del Nord —la de Cerdà— molts cops observada i viscuda com a perifèrica o fins i tot com a extraterritorial en l'espai cultural català. Respecte a la consolidació d'aquesta fractura

territorial, les dues guerres mundials del segle XX, afegides a la guerra espanyola del 1936-39 i a l'existència de dos estats totalitaris a una banda i l'altra dels Pirineus, resultaren un colp terrible per a qualsevol projecte o voluntat cultural, social, econòmica i política que pretengués saltar o perforar la ratlla amb un objectiu de normalitzar la unitat que continua demostrant avui dia la regió transfronterera de la Cerdanya. Cayrol-Cerdà, amb el seu compromís com a autor, passador, activista cultural i llibreter, s'esforçà per establir aquest diàleg entre els territoris catalans, malgrat les grans dificultats que trobà a cada moment. Un compromís que, a més, era del tot coherent amb el seu propòsit literari de *crear constantment espai* com a mesura per a poder eixamplar l'experiència vital del propi autor, dels lectors i dels seus veïns. Coetàniament i paral·lelament a Jordi Pere Cerdà, l'escriptor Georges Orwell —el brigadista internacional que dedicà un *Homage to Catalonia*⁶ arran de la seua experiència sociopolítica durant la guerra espanyola contra Franco— reflexionà sobre el desafiament territorial que pot experimentar qualsevol ésser que es trobe encerclat per un sistema d'opressió i de repressió com al que Orwell i Cerdà —per mitjà de la paraula escrita i l'acció social— s'enfrontaren: «*At some time in the future, if the human mind becomes something totally different from what it now is, we may learn to separate literary creation from intellectual honesty. At present we know only that the imagination, like certain wild animals, will not breed in captivity*» (Orwell, 1984: 174⁷). Del compromís que Cerdà demostra a l'*altre* —ja siga el veí, el refugiat, com el seu tros de país català als marges— deriva un mateix compromís amb la lletra. En Cerdà, l'espai ficcional de la lletra adquireix la funció d'escapar a tot confinament per tal que la imaginació —matèria primera de la qual es nodreix aquest espai ficcional— pugui desenvolupar-se en tota la seua potència, en llibertat i, així, retornar la lliure experiència literària a l'espai físic. Reprenent la cèlebre cita d'Orwell, la creació literària de Jordi Pere Cerdà no es pot separar de l'honesta tasca intel·lectual que Antoni Cayrol realitzà al llarg de la seua vida, car tant en una dimensió com en l'altra —ficció i realitat— cercà l'exercici profund i responsable de la llibertat. Una llibertat que, sense més límits que els d'una ètica que té en compte l'altre o allò que troba al seu voltant, es manifesta inherentment transterritorial —o, directament, espacial:

⁶ Orwell (1938): *Homage to Catalonia*, Londres, Secker and Warburg.

⁷ Assaig publicat originalment l'any 1946, *Polemic 2*, Londres.

La metàfora naturalista orwelliana serveix per a entendre allò que últimament escoltem que les paraules s'han buidat i ja no signifiquen res: en comptes d'endinsar-se a nous territoris i campar com un animal salvatge, la imaginació s'ofega quan l'obliguem a viure dins dels paràmetres de la mera realitat. El resultat és un cercle viciós que, segons Gessen⁸, ens duu a "enfrontar el futur amb les mans buides: pel que fa al llenguatge, som imbècils davant del futur que ens ve de cara".

(Burdeus, 2018)

Davant l'aparició de conflictes que atien la confrontació identitària i l'exclusió social —com ara la precarització creixent de la població a nivell econòmic, les fortes traves legals aplicades per a l'acolliment de refugiats, o bé l'extensió de l'antiga tècnica sofista de la *postveritat* com a corrupció del discurs i del pensament—, la ficció de Cerdà pren la imaginació com a eina fonamental per a poder construir la realitat sense traves ni imposicions de cap mena, explorant cada nova possibilitat «com un animal salvatge» endinsant-se per «nous territoris». Cerdà, com Orwell, «va saber veure que la democràcia i la imaginació es necessiten l'una a l'altra. Sense llibertat de pensament i d'expressió en el camp polític, la tasca dels escriptors es converteix en un remar a contracorrent condemnat al fracàs. I, sense horitzons imaginats, la democràcia decau en totalitarisme» (Burdeus, 2018).

Cerdà precisament hagué de «remar a contracorrent» durant molts anys a fi de mantenir els seus propis horitzons literaris, cercant que la seua obra trobés l'interès del públic i, encara abans, l'existència d'un *possible* públic. De fet, la situació fou tan delicada que a mitjan anys vuitanta, quan la major part de la seua obra ja era escrita, l'autor, «totalment desanimat», «més aviat valora la seva obra en termes de fracàs» (*apud* Marqués, 2018: 55), com apuntava l'editor Àlex Susanna⁹, un dels recuperadors i propulsors de la seua obra entre les institucions i el públic sud-catalans. Però més enllà dels alts i baixos que ha experimentat la recepció del seu llegat literari, l'obra de Cerdà ha reeixit a obsequiar-nos una darrera oportunitat: a més de les apreciacions ecocrítica, transcultural i transterritorial que destacàvem adés, l'oportunitat *democràtica* de comprendre l'exercici literari com una porta oberta a la creació infinita de noves realitats, atorga un paper decisiu al lector, un lector emancipat perquè ell també exercisca el conreu de la imaginació. Entrelligant la realitat i la ficció, Cerdà ens

⁸ «Maixa Gessen és periodista, escriptora i activista russoamericana [...] autora de *El futuro es historia. Rusia y el regreso del totalitarismo* (Turner, 2018)» (Burdeus, 2018).

⁹ Citació ja mencionada al primer capítol (pàg. 51).

ensenya a transitar l'espai i, amb això, a fer un bon ús de la llibertat, tal com també apuntava Westphal¹⁰.

En efecte, la cartografia literària de Cerdà —segons la interpretació geoliterària que hem proposat— permet al lector-geògraf aprehendre espais que poden provocar vertigen a l'individu o bé alliberar el seu pensament, i llocs o territoris que poden oprimir l'ésser però també protegir-lo. Aquesta cartografia també ens pot advertir dels *no-llocs* o les *distopies*, les quals precisament condueixen la vida mateixa “enlloc”, ço és, a un vertader atzucac sense escapatòria. Encara, la cartografia de Cerdà permet discernir entre *utopies* irrealitzables per manca d'un arrelament físic, i entre *heterotopies* que afloren alegrement en el camp fecund de la imaginació, sense necessitat d'ocupar l'espai real. En darrer lloc, la cartografia literària de Cerdà permet assaonar l'articulació amb l'altre explorant el *tercer-espai* o espai de la possibilitat. Es tracta d'alimentar obertures per atènyer tota dimensió on poder fer efectius aquells canvis que els individus i els grups humans vulguen proposar per al bé comú, apropant l'exercici de la llibertat a la seua vida quotidiana. L'oportunitat democràtica que aporta l'obra de Cerdà, en síntesi, pot interpretar-se com la fecunda connexió entre l'autor i el lector permetent el sorgiment d'una mobilitat cognitiva, la qual puga generar canvis o transformacions en el món físic. Cerdà ens convida a ocupar l'espai sense complexos i de manera inquieta com a forma d'exercir plenament el poder que emana de cada individu; encara més, Cerdà proposa ocupar-nos de l'espai com a manera de prendre cura de la vida —de qualsevol vida— per tal de conjuguar-nos de forma heterogènia i acentrada, lliure i atenta, qüestionant la quotidianitat per fer, desfer i refer les nostres relacions amb els altres i amb el món. L'expressió de cada mot, de cada nova frase, representarà una altra oportunitat per experimentar cada espai segons les nostres pròpies decisions.

Aquest estudi ha volgut reprendre la veu d'un habitant de la Cerdanya que, per tal de construir la seua pròpia veu literària, reprèn altres veus i altres elements que són propers a les seues vivències i experiències personals. Són totes aquestes veus les que permeten que uns llocs, un territori i uns espais s'expressen. La nostra veu —com

¹⁰ «Fer bon ús de l'espai és un repte, car la seua labilitat és pesada de portar com la llibertat, i igualment apassionant» (Westphal, 2016b: 170), com ja citàvem al primer capítol (pàg. 32).

qualsevol altra de precedent— potser també contribueix, amb aquest estudi, al fet que aquests indrets continuen expressant-se, per més que partim d'una mirada completament externa a la Cerdanya física, on ens hem limitat a fer incursions molt puntuals —en la natura, els pobles i amb alguns habitants. La indagació en el territori cerdanià de la ficció, en canvi, ha sigut el més profunda possible.

En tot cas, considerem que és necessari entrecreuar tota aportació sobre Cerdà —acadèmica o no, resident o no a la Cerdanya o a la Catalunya del Nord— a fi d'incorporar cada cop més punts de vista que permeten eixamplar el coneixement sobre l'autor. En aquest sentit, un objectiu fonamental d'aquest estudi és acostar-lo als lectors de Cerdà i als que encara no ho són, així com a les persones més properes als llocs on visqué l'autor, a fi d'intercanviar i contrastar sabers. Així, si per una banda aquesta tesi té una dimensió teòrica i de pensament d'abast general —cosa que permet que siga llegida sense conèixer específicament el context geogràfic al qual es remet—, per altra banda conté suficients referències significatives sobre el territori perquè la gent que el conega puga expressar-se de manera crítica sobre el medi ambient, la societat, l'economia, la cultura o la llengua, qüestions totes elles que Cerdà estén sobre la seua obra literària. Més concretament, seria interessant analitzar quines impressions genera als habitants actuals el mapatge que teixeix Jordi Pere Cerdà sobre l'Alta Cerdanya o la Catalunya del Nord. Què hi observen ells i com, respecte a les seues pròpies vivències? Troben rellevants o útils actualment les impressions de l'autor a nivell espacial i identitari? La llengua catalana resulta avui dia un obstacle comunicatiu perquè els actuals habitants accedisquen a aquestes reflexions —en un període crític en l'ús de la llengua—, o més aviat els suposa un estímul per a aproximar-se a la veu d'una figura contemporània lligada al territori? Com es concep i es viu avui dia la frontera francoespanyola? Tot i ja no ser hermètica, què representen a nivell espacial i identitari una i altra part de la Cerdanya i Catalunya? Quins trets unifiquen i quins altres disgreguen els habitants actuals respecte a l'altra part de la Cerdanya o de Catalunya?

Com apuntàvem, mentre l'àmbit més teòric explorat per aquesta tesi pot prescindir més fàcilment d'un territori concret per a la seua exploració, la part de la cartografia cerdaniana que arrela en un territori físic pot generar dinàmiques d'autoreflexió col·lectiva sobre el mateix territori concernit, car la creació de Cerdà pot

afectar els habitants cerdans i nord-catalans de ben a prop. El propòsit seria generar un saber crític comú que partesca de l'obra literària de Cerdà i s'enriquezca amb aportacions d'altres autors o estudis de diverses disciplines, com el que ací proposem.

És evident que aquestes eventuais dinàmiques poden ser molt variades i els objectius igualment diversos. Un possible eix de recerca a partir del qual enfocar l'aprofitament d'aquest estudi sobre l'obra literària de Cerdà rau en el desvetllament de la Cerdanya o Catalunya on voldrien viure els seus habitants, i quines idees podrien proposar al respecte. Allò fonamental és incitar a la reflexió o a la discussió entorn de diferents qüestions que exposem a la tesi, les quals, a causa de la seua proximitat o relació directa amb el territori, puguen ser utilitzades per diverses organitzacions o administracions, com ara ajuntaments, centres formatius, associacions esportives, culturals, mediambientals, etc. Pertocaria als mateixos agents de la Cerdanya o de la Catalunya del Nord decidir quins dispositius concrets volen dur a terme a fi d'aprofitar l'obra mateixa de Jordi Pere Cerdà i els estudis cerdanians —aquest entre d'altres que l'han precedit. Quant a la nostra aportació, aquesta té l'interès inequívoc de col·laborar en la posada en circulació d'iniciatives que puguen afavorir la difusió de l'obra de l'autor així com una major consciència col·lectiva entorn de la dimensió pública que té o hauria de tenir la figura de Jordi Pere Cerdà, sobretot en el seu entorn més proper.

Sens dubte, un pas important realitzat en aquesta direcció fou el ja mencionat *Col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera*, celebrat a diversos municipis de la Cerdanya l'any 2001 amb nombroses intervencions —en català, occità i francès— sobre diversos eixos temàtics i també amb activitats divulgatives. Les següents citacions són tota una declaració d'intencions a les quals ens adherim i per les quals considerem que cal continuar apostant: «El col·loqui s'havia concebut en dues vessants: l'estudi científic de l'obra per una part, i diversos actes que permetessin apropar-la a un públic més ampli per l'altre» (Carrera et al., 2004: 8). També,

La Cerdanya semblava d'antuvi el lloc idoni per a la celebració del col·loqui, no per voler centrar Jordi Pere Cerdà en el seu lloc d'origen, ans bé per descentrar la maquinària universitària i posar-la a prova d'aquella societat i d'aquella frontera que tenia el propòsit d'estudiar, en i amb l'obra de Jordi Pere Cerdà. I recíprocament, de permetre a la societat cerdana de (re)apropiar-se la dimensió patrimonial i identitària que conté l'obra.

(Carrera et al., 2004: 8)

Entre les activitats del *Col·loqui*, prenem nota de «l'exposició "Jordi Pere Cerdà, paisatges d'una obra", realitzada per Miquela i Joan Lluís Valls¹¹ amb el suport de l'Ajuntament de Sallagosa» (8), en la qual es relacionen fotografies sobre el territori amb fragments literaris de Cerdà; també destaquem la «"passejada cerdaniana" entorn dels paisatges que han inspirat Jordi Pere Cerdà», la qual «permetia de restituir l'obra a través dels mots, els gestos i els objectius de la cultura pastoral que l'impregnen, segons un recorregut ideat i comentat per Andreu Balent i Cris Cayrol¹² i amb el recolzament del PNR i del Museu de Cerdanya "Cal Mateu" (Santa Llocaia)»; igualment, el programa incloïa concerts, representacions teatrals, vetllades poètiques... Són, totes elles, activitats que considerem ben apropiades per fomentar la difusió de l'obra de Cerdà i la reflexió entorn del mateix autor i de les idees que proposa. En conseqüència, considerem que poden continuar explorant-se.

Quant a l'exposició i la passejada que hem mencionat, l'aprofundiment en ambdues accions permetria consolidar un recorregut de *rutes literàries* sobre el territori físic i també sobre el pla virtual, a imatge del projecte *Endrets. Geografia Literària dels Països Catalans*, principalment impulsat els darrers anys pel professor Llorenç Soldevila de la Universitat de Vic. A mesura que l'autor ha publicat en diversos volums la relació entre autors, comarques i territoris catalanòfons¹³, el web d'*Endrets* testimonia paral·lelament les àmplies possibilitats actuals per a crear «un interessant híbrid entre guia de viatges, repertori de textos i localitzacions, assaig literari i cartografia cultural» (Carrión, 2016).

Les tecnologies de la informació i la comunicació ens permetran navegar ràpidament i efectiva per la història de la literatura catalana i la nostra geografia, a voltes per retornar-hi i, d'altres, per fer-ne la descoberta. L'enfilall de llocs literaris, adscrits a pobles i ciutats, permet programar rutes específiques al gust de cada usuari, ja sigui al voltant dels indrets lligats amb un autor o bé a partir d'accidents geogràfics o monuments artístics de cada comarca.

Aquest és un material destinat a un usuari heterogeni al màxim: des dels estudiants dels més variats nivells a la creixent població excursionista i turista, passant per col·lectius culturals de diferent signe o, és clar, per les persones curioses del país o de fora, perquè tots plegats puguin descobrir de la mà dels nostres autors i de la seva literatura aspectes i llocs que potser fins ara desconeixien.

¹¹ Professor i fotògraf nord-català.

¹² Fill d'Antoni Cayrol.

¹³ Apareguts amb la menció genèrica *Geografia Literària* a l'editorial Pòrtic (Barcelona), Soldevila està actualment completant la publicació dels 12 volums de què consta el projecte.

Actualment, el web d'*Endrets* referencia una única entrada sobre Cerdà, la qual relaciona el seu poema *Carlit* (Cerdà, 2013: 122) amb la ubicació sobre el *Google maps* d'aquest pic pirinenc que corona tota la Cerdanya¹⁵. De manera força accessible, es podria aprofitar part del material d'aquesta tesi per a ampliar el repertori d'entrades sobre Jordi Pere Cerdà en el portal en línia. Es tractaria d'un primer exercici per esbossar més endavant possibles rutes literàries sobre el territori lligades a les diferents facetes que emprengué Antoni Cayrol: el resistent i passador, el llibreter i activista cultural i, per descomptat, l'autor. Sobre aquest darrer rol, cal explorar també la relació que estableix cada veu literària, personatge o altre element ficcional amb l'entorn cultural i natural.

En una perspectiva similar al projecte *Endrets*, altres iniciatives consolidades com *La Lorraine des Écrivains* —promoguda per l'Université de Lorraine— demostren les possibilitats d'enllaçar autors, territoris i les seues cartografies i, també, diverses manifestacions o animacions culturals. A més, el caràcter fronterer de la regió francesa de la Lorena i la inclinació *transfronterera* del projecte, permet prendre'l com una referència transposable al cas cerdà i nord-català en general:

L'objectif central est une géolocalisation de la littérature sur un territoire spécifique, afin d'assurer une visibilité nationale et transfrontalière de la Lorraine sur la problématique du livre. Autour de figures d'écrivains (Emilie du Châtelet, Paul Verlaine, Bernard Marie Koltès, Paul Claudel, Virginie Despentes...), il s'agit d'explorer le territoire littéraire lorrain. À partir de la mise en œuvre d'une data visualisation initiée par les cartographies réalisées, le site "La Lorraine des écrivains" propose un panorama littéraire de la région incluant un recensement géolocalisé d'auteurs, d'œuvres littéraires, de manifestations, de dispositifs de création et de sites patrimoniaux.

(*La Lorraine des Écrivains*)

Al web d'aquest ambiciós projecte, hi podem descobrir diverses iniciatives que dibuixen «4 *déambulations cartographiques en cours de construction* : cartographie des auteurs (XVI^e au XX^e siècle) ; cartographie de la vie littéraire ; cartographie de la création littéraire (territoires et médiations culturelles) ; cartographie du patrimoine littéraire».

¹⁴ Citació extreta de la pàgina web del projecte *Endrets*, <http://www.endrets.cat/projekte.html>. [Data de consulta: 19/06/18]

¹⁵ Enllaç: <http://www.endrets.cat/autor/785/cerda-jordi-pere-ca.html>. [Data de consulta: 19/06/18]

Concretament, sobre els “territoris i les mediacions culturals”, ens crida l’atenció la proposta de fer circular entre els territoris limítrofs de la Lorena (França), Valònia (Bèlgica), Luxemburg, Saarland i Renània-Palatinat (Alemanya) «[des] *rencontres publics/écrivains et d’ateliers d’écriture. La création littéraire à travers cette déambulation urbaine est envisagée sous l’angle de la diffusion culturelle, la littérature est comprise ici en termes de circulation des œuvres et de productions symboliques, esthétiques, ludiques*». Propostes com aquesta mostren la possibilitat d’apropar l’obra d’un o diversos autors a tot tipus de públic, entrecreuant la seua obra amb diverses experiències, sabers i territoris més enllà dels límits fronterers, culturals i lingüístics.

A propòsit del potenciament dels intercanvis literaris, culturals, lingüístics o socials, l’escola associativa catalana i multilingüe de Sallagosa¹⁶, anomenada *Jordi Pere Cerdà*, ha decidit amb el seu nom i amb el seu projecte educatiu retre un reconeixement a l’autor en el seu municipi natal. El fet que aquesta escola ensenye en català, francès, anglès i espanyol i alhora reba alumnes de diversos municipis de l’Alta i la Baixa Cerdanya, apropa encara més el projecte educatiu a l’esperit de l’autor. Es tracta doncs d’una escola d’idiosincràsia cerdana, catalana, transfronterera i multilingüe que «es presenta oberta al món i pluralista i pretén esborrar les fronteres lingüístiques d’una comarca dividida territorialment en dos estats»¹⁷.

Més enllà de la necessitat d’apropar la figura de Cerdà al seu context local i comarcal des d’una perspectiva oberta i viatgera, considerem que el caràcter interdisciplinari d’aquesta tesi i del mateix pensament de l’autor pot ser un al·licient per introduir aquests materials —sota forma didàctica— en l’ensenyament secundari¹⁸ o universitari; no només des d’un interès literari i lingüístic, sinó també geogràfic, històric, filosòfic, ètic o artístic... La transversalitat del saber d’aquest autor autodidacte —la qual hem tractat de destacar en el nostre estudi— ofereix l’oportunitat d’unir diversos punts, aparentment inconnexos, dins el mapatge cognitiu que va confegint cada subjecte individualment i en comunitat; un mapatge que es pot crear en contextos més o

¹⁶ A banda d’aquest projecte escolar, el municipi de Sallagosa també compta amb panells públics que informen sobre la vida i l’obra de l’autor.

¹⁷ Citació extreta de la pàgina web de l’escola, a la pestanya *El projecte*: <https://www.escolajordiperecerda.cat/qui-som>. [Data de consulta: 18/06/18]

¹⁸ Antoni Cayrol i membres de la seua família han participat en trobades educatives amb alumnes de diverses escoles, col·legis i liceus nord-catalans.

menys formals de difusió del coneixement, com apuntaven el *Col·loqui* sobre Cerdà i el projecte *La Lorraine des Écrivains*. També ens ho demostra la vigència de la representació d'algunes de les obres teatrals de l'autor —interpretades tant en català com en francès¹⁹— i la resposta sovint positiva del públic, amb el qual s'han creat fructífers debats —alguns dels quals sorgint espontàniament— entre el grup teatral i els assistents.

En darrer lloc, a més de l'expressió teatral, no podem negligir l'explotació musical de l'obra cerdaniana, fet que ha permès crear noves propostes sota forma de recitacions i musicacions de poemes amb la implicació de diversos músics i intèrprets com ara Jordi Barre a l'EP *Canta Perpinyà* (1963) o a la cantata sobre el poema *Oh món*²⁰ (Cerdà, 2013: 210-213); Pere Figueres (2013) amb el disc *Ocells*²¹, Pascal Comelade amb *Poemes 1940* (Cerdà & Comelade, 2014) o Marie-Thérèse Salvignol i Thérèse Sinote (2000) musicant i interpretant el poema *La mar*²² (Cerdà, 2013: 69-70), també han contribuït a ampliar aquesta dimensió musical a partir de la poesia cerdaniana. Alhora, les cançons i les parèmies que trobem entre la prosa de Cerdà també poden ajudar a divulgar àmpliament l'obra de l'autor i, alhora, a revitalitzar i revalorar el substrat etnopoètic en la societat.

No tenim cap dubte que el llegat artístic, biogràfic i intel·lectual que ha deixat Jordi Pere Cerdà segueix viu, car hem pogut constatar com les seues idees, les seues creacions estètiques i les seues inquietuds continuen interpel·lant-nos i emocionant-nos. De ben segur que estenent la mà a veïns, estudiants i investigadors, escriptors, artistes i personal divers, cerdans i catalans del nord i del sud i curiosos de tot arreu; seguint, al cap i a la fi, el seu exemple d'obrir un diàleg permanent amb l'altre, podrem aprofundir i explorar noves maneres de fer perviure l'obra de Cerdà, una obra dibuixada

¹⁹ Per més informació sobre les representacions teatrals realitzades per Jordi Pere Cerdà o sobre l'obra cerdaniana, vegeu Grau (article en premsa).

²⁰ Barre (1996): *Oh món*, en format disc.

També ens resulta interessant mencionar l'aproximació artística que proposa Raimona Henric en les seues obres plàstiques basades en el mateix poema *Oh món*, recollides al catàleg de l'exposició (Henric, 1990). A propòsit de l'exploració artística de l'obra de Cerdà, cal no menystenir l'interès que l'autor portà sobre aquesta expressió, observable tant en l'obra del pintor Pere Garcia-Fons a la qual ja ens hem referit (Cerdà, 1993b) com en les col·laboracions en pròlegs sobre catàlegs artístics sobre l'obra de Claude Parent (1999) o Patrick Loste (2011).

²¹ Basat en el poemari de Cerdà *Ocells per a Cristòfor* (2013: 261-301).

²² Inclòs amb el nom de *La padrina*.

en uns mapes literaris que continuen ensenyant-nos possibilitats per viure amb respecte cap al proïsme, cap a tota forma de vida i cap al mateix planeta. Precisament l'any 2020, aprofitant el centenari del naixement de Jordi Pere Cerdà, es presenta com una ocasió per encoratjar tot individu i entitat a preparar actes entorn de la seua figura. A tal propòsit, en les darreres planes d'aquest treball d'investigació hem esbossat algunes propostes que es podrien explorar per tal de commemorar l'efemèride amb noves aportacions als estudis cerdanians. En tot cas, efemèrides i actes a banda, l'objectiu major serà, dia a dia, alimentar nous espais per enfortir l'experiència de llibertat que Cerdà ens ha transmès amb la seua obra.

6. REFERÈNCIES

- ARASA, Daniel (2000): *La guerra secreta del Pirineu (1939-1944). Espies, resistents i contrabandistes*, Barcelona, Llibres de l'Índex.
- BACHELARD, Gaston (1961): *La poétique de l'espace*, París, Les Presses Universitaires de France [1957].
<https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>.
- BADOSA, Cristina (2004): «*Cant alt*, crònica d'una experiència literària i política» en CARRERA et al. (2004: 363-372).
- (2010): «Jordi Pere Cerdà, una mirada retrospectiva», *Serra d'Or* 611: 43-46.
- (2011): «El teatre de Jordi Pere Cerdà: sexe i poder al “recer pairal”» en BADOSA, C.; D. BERNADÓ (eds.) (2011): *Aïnes noves. Estudis culturals catalans* 3: 83-114.
- BALENT, Andreu (2004): «Jordi Pere Cerdà i el record de la societat cerdana del segle XIX. La memòria dels Vigo a *Passos estrets per terres altes*, mite i realitat» en CARRERA et al. (2004: 117-129).
- (2011): «Antoni Cayrol [Jordi Pere Cerdà], una aproximació biogràfica» en BADOSA, C.; D. BERNADÓ (2011: 71-82).
- BALLART, Pere; Jordi JULIÀ (2013): «Jordi Pere Cerdà» en *Que van a dar en la mar. Antologia poética mediterránea*, Bellaterra-Cerdanyola del Vallès, Universitat Autònoma de Barcelona – Servei de Publicacions. 27-37.
- BANDERA, Elena G. (2018): «“La descarbonización tiene que ir asociada a la protección de los trabajadores”», *La Voz de Asturias* 10/06/18.
<https://www.lavozdeasturias.es/noticia/asturias/2018/06/09/descarbonizacion-ir-asociada-proteccion-trabajadores/00031528570382308243384.htm>. [Data de consulta: 17/06/18]
- BATALLER, Alexandre: «Espais i llocs literaris, conceptes de mediació literària: aplicació als casos de C. Sánchez-Cutillas i M. Vicent» en SALVADOR, V.; A. PIQUER (coords.) (2016: 188-207).

- BLANCHOT, Maurice (1988): *L'espace littéraire*, París, Gallimard [1955].
- BONET, Lluç (2008): «Una carta de Robert Lafont a Antoni Cayrol (Jordi Pere Cerdà), de 1959: mirall d'un combat per a l'ensenyament i altres engatjaments per a la llengua del poble», *Lengas* 64: 99-110.
- BORDONS, Glòria; Jaume SUBIRANA (eds.) (1999): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya / Enciclopèdia Catalana.
- BOU, Enric (dir.) (2000): *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- (2013): *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- BOUVET, Rachel (2013): «Géopoétique, géocritique, écocritique: points communs et divergences», Université d'Angers, 28/05/13 [conferència]. https://rachelbouvet.files.wordpress.com/2013/05/confec81rence_angers-28-mai-2013.pdf. [Data de consulta: 02/12/17]
- BROCH, Àlex (dir.) (2008): *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- BURDEUS, Joan (2018): «George Orwell o com escriure en l'època de la postveritat», *Núvol* 14/06/2018. <https://www.nuvol.com/noticies/george-orwell-o-com-escriure-en-lepoca-de-la-postveritat/>. [Data de consulta: 15/06/18]
- CALVINO, Italo (2012): *Les ciutats invisibles*, Barcelona, Edicions 62 [1972]. Trad. Francesc Sales.
- CALVO, Amador (2004): «Les incidències entre univers exterior i interior en *Tota llengua fa foc*. Orografia i objectes naturals d'una veu poètica fluctuant» en CARRERA et al. (2004: 251-260).
- (2008): «Paral·lelismes i dissimilituds entre “La casa de Bernarda Alba” de García Lorca i “Quatre dones i el sol” de Pere Cerdà» en LLOMBART, M. (dir.) (2008): *Teatre català contemporani. Monografia: Entorn de l'obra de Jordi Galceran*, Alacant, Biblioteca Virtual Cervantes. 85-107.

- CANER, Robert (2005): «La interpretación de la obra literaria» en LLOVET, Jordi (coord.) (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel. 205-249.
- CARIOU, Soledat (1999): «Passos estrets per terres altes. D'en Jordi Pere Cerdà», *Informacions*, octubre 1999, Cercle Català de Marsella [fulletó per a la presentació del llibre *Passos estrets...* a la llibreria "Chemins de Mer" de Marsella, 24 d'abril de 1999], Fons personal Jordi Pere Cerdà, Biblioteca Nacional de Catalunya.
- CARRERA, Hyacinthe (2003): «Les froides lumières de Jordi Pere Cerdà» en CARMIGNIANI, P.; J.-Y. LAURICHESSE; J. THOMAS (2003): *Rhythmes et lumières de la Méditerranée. Actes du colloque international. Université de Perpignan (20-23 mars 2002)*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan. 289-304.
- (2004): «*Ratlla et limes*. Le motif de la frontière organisateur de l'imaginaire dans *Passos estrets per terres altes*» en CARRERA et al. (2004: 391-412).
- (2012): «Charles Ferdinand Ramuz et Jordi Pere Cerdà, deux transbordeurs "du parlé à l'écrit", de la culture populaire à la Littérature savante» en COURRENT, M.; G. JAY-ROBERT; T. ÉLOI (coords.) (2012): *Transports. Mélanges offerts à Joël Thomas*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan. 559-572.
- CARRERA, H.; T. DALMAU; M. GRAU; M. VALLS (eds.) (2004): *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera. Osseja-Llívia 28-30 de setembre de 2001*, Montcada i Reixac, Presses Universitaires de Perpignan / Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Grup Català d'Estudis Rossellonesos.
- CARRIÓN, Jordi (2016): «Llorenç Soldevila: "La literatura és el meu principal company de viatge"», *Núvol* 17/09/16. <https://www.nuvol.com/entrevistes/llorenç-soldevila-la-literatura-es-el-meu-principal-company-de-viatge/>. [Data de consulta: 19/06/18]
- CERDÀ, Jordi Pere (1956): «Pourquoi j'ai écrit "El sol de la ginesta"», *Les Lettres françaises* 18/12/56.
- (1957): *La set de la terra*, Palma, Editorial Moll.
- (1961): *Contalles de Cerdanya*, Barcelona, Barcino.

- (1966): *Obra poètica*, Barcelona, Barcino.
- (1967): «Sur l'essai de Castellet et Molas : Poésie catalane du vingtième siècle», *Europe* 464: 46-49.
- (1980): *Obra teatral*, Barcelona, Barcino.
- (1981): «Rayonnement d'une culture», *Europe* 621-22: 3-9.
- (1984): *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, Perpinyà, Centre de Documentació i Animació de la Cultura Catalana / Éditions du Chiendent.
- (1987): *Dietari de l'alba*, Barcelona, Columna.
- (1988 a): *Cant alt: autobiografia literària*, Barcelona, Curial.
- (1988 b): *Poesia completa*, Barcelona, Columna.
- (1993 a): *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, Barcelona, Columna.
- (1993 b): *Garcia-Fons*, Barcelona, Columna.
- (1998 a): *Passos estrets per terres altes*, Barcelona, Columna.
- (1998 b): «Notes de Jordi Pere Cerdà en 1998 à l'intention d'un metteur en scène catalan», Fons personal Jordi Pere Cerdà, Biblioteca Nacional de Catalunya. [Inèdit]
- (2000 a): *Suite cerdana*, Perpinyà, Publications de l'Olivier.
- (2000 b): «Jordi Pere Cerdà» en (2000 b) *L'Amour du Pays Catalan*, Conseil Général des Pyrénées-Orientales / Bibliothèque Départementale. 51-65.
- (2001): *La dona d'aigua de Lanós. Contalles de Cerdanya*, Canet de Rosselló, Trabucaire.
- (2008): *Del temps. Instants 1940*, Elna, Voix Éditions.
- (2009): *Finestrals d'un capvespre*, Canet de Rosselló, Trabucaire.
- (2013): *Poesia completa*, Barcelona, Viena Edicions.
- (2016 a): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, Barcelona, Editorial Mediterrània (JULIÀ, J.; P. BALLART eds.).

- (2016 b): «La vida dels pastors segons la cançó popular» en CERDÀ, J. P. (2016a: 39-72) [1986].
- CERDÀ, J.P.; Pascal COMELADE (2014): *Poemes de 1940*, Barcelona, Discmedi. <http://redmp3.me/album/2404576/poemes-de-1940-catalunya-nord-vol-8.html>.
- CERDÀ, J.P.; André VINAS (1997): *Paraula fonda / Sens profond*, Perpinyà, Publications de l'Olivier.
- CHEVALIER, Jean; Alain GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- CLARA, Josep (2016): *Nazis a la frontera dels Pirineus Orientals (1942-1944)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.
- COSTA-GRAMUNT, Teresa (2016): «Contalles de Cerdanya», *Núvol* 04/08/16. <https://www.nuvol.com/noticies/contalles-de-cerdanya/>. [Data de consulta: 16/03/16]
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2001): «Nuestra America. Reinventing a Subaltern Paradigm of Recognition and Redistribution», *Theory, Culture and Society* 18: 185-217. <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/02632760122051706>.
- DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI (1972): *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, París, Les Éditions de Minuit.
- (1980): *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, París, Les Éditions de Minuit.
- DICCIONARI CATALÀ-VALENCIÀ-BALEAR, Institut d'Estudis Catalans / Editorial Moll. <http://dcvb.iecat.net/>.
- DIEC2. DICCIONARI DE LA LLENGUA CATALANA. SEGONA EDICIÓ, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. <https://dlc.iec.cat/>.
- ENCICLOPÈDIA.CAT, Barcelona, Enciclopèdia Catalana. <https://www.enciclopedia.cat/>.
- ENDRETS. GEOGRAFIA LITERÀRIA DELS PAÏSOS CATALANS, Universitat de Vic. <http://www.endrets.cat/>. [Data de consulta: 19/06/18]
- ESCOLA JORDI PERE CERDÀ. <https://www.escolajordiperecerda.cat/>. [Data de consulta: 18/06/18]

- FIGUERA I ABADAL, Manel (2010): «El parlar de Cerdanya», *Mai Enrera. Revista d'activitats de muntanya, esport i cultura* 454: 32-35. http://cegracia.cat/wp-content/uploads/2017/07/maienrera454_opt.pdf.
- FIGUERES, Pere (2013): *Ocells*, Terra fonda.
- FINESTRES, Jordi (2009): «El llarg exili de 1939» (capítol “Els camps de concentració”), *Sàpiens* 78.
http://www.sapiens.cat/ca/notices/2011/04/els_camps_de_concentracio_959.php. [Data de consulta: 20/01/18]
- FLORACATALANA.NET. LA FLORA DEL NOSTRE ENTORN. <http://www.floracatalana.net/>. [Data de consulta: 22/02/18]
- FUSTER, Joan (1972): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
- GARCÉS, Marina (2017): «Excepcionalitats permanents», *Ara* 23/12/17.
https://www.ara.cat/opinio/Excepcionalitats-permanents_0_1930007033.html.
[Data de consulta: 02/01/18]
- GARCÍA MONTERO, Luis (2017): «La poesía como vocación» en COLÓN, G.; R. AGOST; S. FORTUÑO (eds.) (2017): *Poesía actual: vivències i art*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I. 107-118.
- GARCÍA OLIVO, Pedro (2003): *Desesperar*, Sant Sebastià, Iralka Editorial.
<https://docs.google.com/file/d/0B-rlb5fb51e1ZWl0NTU5NWetYmI4NC00ZjllLWlwZjctZTlmODM4YzZjZGRj/edit>.
- (2013): *Cadáver a la intemperie. Para una crítica radical de las sociedades democráticas occidentales*, Girona / Mislata / Crevillent, Logofobia & Colla Ecologista i Cultural «El Campanà».
https://pedrogarciaolivo.files.wordpress.com/2017/12/cadaver-a-la-intemperie_imprimir.pdf.
- (2015): «Pedro García Olivo: “si l’oralitat ens reuneix, l’escriptura ens replega”», *Ara Balears* 01/11/15. https://www.arabalears.cat/societat/Pedro-Garcia-Olivo-loralitat-Lescriptura_0_1459654152.html. [Data de consulta: 05/03/18]

- GOUZY, Jep (2004): «Una visió –unes visions– de la dona –de les dones– en la poesia de Jordi Pere Cerdà» en CARRERA et al. (2004: 231-246).
- GRAU, Marie (1999): *L'œuvre épars de Jordi Pere Cerdà : inventaire chronologique*, “Diplôme d'Études Approfondies”, Biblioteca Universitària, Universitat de Perpinyà Via Domícia.
- (2004): «L'œuvre de Jordi Pere Cerdà. État des lieux» en CARRERA et al. (2004: 131-167).
- (2012 a): «Jordi-Pere Cerdà dins la història de la literatura», *Serra d'Or* 625: 43-45.
- (2012 b): «Jordi Pere Cerdà et Josep Sebastià Pons» en «Diada ponsianna “Pons, país i llengua”. Actes du colloque Ille 7/9/2012», *Cahiers des Amis du Vieil Ille* 199: 97-105.
- (2013): «Nota editorial» en CERDÀ, J. P. (2013: 13-17).
- «El teatre de Jordi Pere Cerdà: context, difusió, recepció», *Aïnes noves. Estudis escènics nord-catalans* 5 [En premsa].
- GUERRA, Gerard (2015): «El teatre de Jordi-Pere Cerdà», *Núvol* 23/07/15. <https://www.nuvol.com/opinio/el-teatre-de-jordi-pere-cerda/>. [Data de consulta: 17/05/18]
- HENRIC, Raimona (1990): *Oh món. Obres plàstiques de Raimona Henric entorn d'un poema de Jordi-Pere Cerdà*. Casa Pairal-El Castellet-Perpinyà, Perpinyà, Centre de Documentació i d'Animació de la Cultura catalana / Casa Pairal de Perpinyà. Fons personal Jordi Pere Cerdà, Biblioteca Nacional de Catalunya.
- HOPPENOT, Éric (2015): «Exode et exil dans la pensée de Maurice Blanchot», *Revue de métaphysique et de morale* 86. <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2015-2-page-215.htm>. [Data de consulta: 08/02/18]
- IBAÑEZ, Albert (2009): «Pròleg» en CERDÀ, J. P. (2009: 7-8).
- INSTITUCIÓ DE LES LLETRES CATALANES (1991): *Qui és qui a les lletres catalanes. Repertori d'autors vivents d'obres de creació literària en llengua catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya / ILC.

JANÉ, Òscar (2011): «Resiliència de l'afrontera» en JANÉ, Ò; E. FORCADA (eds.) (2011: 23-44).

JANÉ, Òscar; Eric FORCADA (eds.) (2011): *L'afrontera. De la dominació a l'art de transgredir*, Catarroja, Editorial Afers.

JULIÀ, Jordi (2010): «L'estilització de la memòria. Antoni Cayrol per Jordi Pere Cerdà», *Lletres* 42: 28-30.

— (2016 a): *Poesia i identitat. Formes de despersonalització en la lírica moderna*, València, Institució Alfons el Magnànim.

— (2016 b): «La inscripció del territori. El paisatge nordcatalà a la poesia de Jordi Pere Cerdà» en LAGARDE, C.; M. BERTHELOT; M. GRAU (eds.) (2016): *Aspects de la literatura de Catalunya del Nord / Aspects de la littérature de Catalogne du Nord*, Canet de Rosselló, Trabucaire. 133-143.

— (2016 c): «Jordi Pere Cerdà i la cançó popular» en CERDÀ, J. P. (2016: 21-31).

— (2016 d): «Passadors i refugiats: l'experiència personal i la literatura de Jordi Pere Cerdà» en *Cicle de conferències – Pirineus, frontera i refugi*, DUGiMedia - Universitat de Girona, 14/04/16. <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/4227>. [Data de consulta: 11/12/17]

— (2016 e): *Els cants de l'èxode. Figuracions poètiques de l'exili republicà de 1939*, Girona, Càtedra Walter Benjamin de la Universitat de Girona / Documentia Universitaria.

— (2017): «"Aqueixa vall mig partida": frontera, paisatge i identitat a la primera poesia de Jordi Pere Cerdà» en SALVADOR, V.; A. PIQUER; A. KOTÁTKOVA (coords.) (2017): «Espacios identitarios: regiones y ciudades», *Cultura, Lenguaje y Representación* 17: 57-72.

LA LORRAINE DES ÉCRIVAINS, Université de Lorraine. <http://lalorrainedesecrivains.univ-lorraine.fr/>. [Data de consulta: 19/06/18]

LAFONT, Robèrt (2004): «Un lloc, un temps, l'home» en CARRERA et al. (2004: 459-461).

- LAGUARDA, Alain (1976): *L'œuvre de Jordi Pere Cerdà et la nouvelle conscience catalane en Catalogne-Nord. 1952-1969*, "Thèse Doctorale de 3e cycle" (2 vol.), Biblioteca Universitària, Universitat de Perpinyà Via Domícia.
- (1980): «Presentació. Un teatre de la llibertat» en CERDÀ, J. P. (1980: 5-13).
- (1981): «Jordi Pere Cerdà : un théâtre de libération», *Europe* 621-22: 115-122.
- (2004): «Jordi Pere Cerdà. L'autre frontière, entre désert et oasis» en CARRERA et al. (2004: 421-433).
- Les Dolors de la Pàtria*, Fons personal Jordi Pere Cerdà, Biblioteca Nacional de Catalunya. [Inèdit sobre el qual no podem assegurar l'autoria, parcial o total, a Jordi Pere Cerdà]
- LLORCA, Vicenç (1989): «Jordi Pere Cerdà: les arrels de l'èsser», *Reduccions* 41: 76-80.
- (2004): «Per una estètica del despertar. A propòsit de Dietari de l'alba» en CARRERA et al. (2004: 247-249).
- LOSTE, Patrick (2011): *Cave canem*, Ceret, Museu d'Art Modern de Ceret. Mediateca central de Perpinyà. [Texts de Jordi Pere Cerdà]
- MANENT, Albert (1961): «Presentació de Jordi Pere Cerdà» en CERDÀ, J.P. (1961: 5-7).
- (1973): «L'obra del rossellonès Jordi Pere Cerdà» en *Literatura catalana en debat*, Barcelona, Editorial Selecta. 123-134 [1969].
- MARQUÉS, Josep (2016): «El "cosit" i el "trençat" en l'obra de Jordi Pere Cerdà. Aspectes sobre l'espai en una literatura de frontera» en SALVADOR, V.; A. PIQUER (coords.) (2016: 208-220).
- http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume10/C/4.%20Marqu%C3%A9s.pdf.
- (2017 a): «Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica» en SALVADOR, V.; A. PIQUER; A. KOTÁTKOVA (coords.) (2017): «Espacios identitarios: regiones y ciudades», *Cultura, Lenguaje y Representación* 17: 9-20. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/issue/view/175/showToc>.

- (2017 b): «Aproximació a un ensenyament de literatura (nord) catalana: l'oralitat en Jordi Pere Cerdà» en MONFERRER-PALMER, A. (ed.) (2017): «Literatura i ensenyament de llengües. Propostes, escriptors i contextos minoritaris o transfronterers», *Anuari* 28: 57-66.
<http://www.raco.cat/index.php/AnuariABC/article/viewFile/326092/416631>.
 - (2017 c): «Poesia actual: vivències i art, de Germà Colón Domènech, Rosa Agost Canós i Santiago Fortuño Llorens (eds.)», *Cultura, Lenguaje y Representación* 18: 121-126. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/issue/view/184>.
 - (2018): «Àlex Susanna ens parla de Jordi Pere Cerdà», *Serra d'Or* 697: 54-58.
 - «La tierra, el agua y el otro. Una poética transcultural para sociedades móviles, periféricas y en contacto», *XXVI Colloque Internationale "Méditerranée inter/transculturelle: l'Autre, le lieu autre, la langue autre"*, Asociación de Francesistas de la Universidad Española [En premsa].
- MOLAS, J.; Josep MASSOT I MUNTANER (dir.) (1979): *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- MOLL, Francesc de B. (1957): «Presentació» en CERDÀ, J. P. (1957: 7-12).
- MONCUSÍ, Albert (2004): «La ratlla en l'obra de Jordi Pere Cerdà. Una presència lligada al fet humà» en CARRERA et al. (2004: 373-384).
- (2009): «Identitats nacionals a la "ratlla" cerdana. Tres-cents cinquanta anys després», *Plecs d'història local* 135: 8-10.
- MORVAY, Károly (2004): «La fraseologia de les *Contalles de Cerdanya* de Jordi Pere Cerdà. Notes i mostra del projecte d'un Petit Diccionari Fraseològic Cerdanià» en CARRERA et al. (2004: 31-70).
- (2012): *Els bons usos es perden. Petit diccionari fraseològic cerdanià*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- OLIVER I ALABAU, Griselda (2015 a): «Rosi Braidotti: "Posthumà és una paraula molt molesta"», *Núvol* 04/12/15. <https://www.nuvol.com/noticies/rosi-braidotti-posthuma-es-una-paraula-molt-molesta/>. [Data de consulta: 02/01/18]

- (2015 b): «Miquel Àngel Pradilla: “La catalanitat és una cosa i la catalanofonia, una altra”», *Núvol* 11/07/15. <https://www.nuvol.com/entrevistes/miquel-angel-pradilla-la-catalanitat-es-una-cosa-i-la-catalanofonia-una-altra/>. [Data de consulta: 06/04/18]
- ÒMNIVUM CULTURAL, ENCICLOPÈDIA CATALANA (2007): *Antoni Cayrol, “Jordi Pere i Cerdà”. Premi d’Honor de les Lletres Catalanes 1995*, Barcelona, Vernal Media [vídeo en format DVD].
- ONG, Walter J. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica [1982]. Trad. Angélica Scherp.
- ORIOL, Carme (2002): *Introducció a l’etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.
- ORWELL, George (1984): «The Prevention of Literature» en *Inside the whale and other essays*, Harmondsworth, Penguin Books. 159-174 [1962]. http://www.orwell.ru/library/essays/prevention/english/e_plit.
- PARA, Jean-Baptiste (2004): «Le poème, le sacrifice» en CARRERA et al. (2004: 215-223).
- (2016): «Rituals del plaer d’ésser» en CERDÀ, J.P. (2016a: 13-20).
- PARCERISAS, Francesc (2017): «La veritat necessària» en COLÓN, G.; R. AGOST; S. FORTUÑO (eds.) (2017): *Poesia actual: vivències i art*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I. 79-89.
- PARENT, Claude (1999): *Les volumobiles*, Mirabèu, Conseil Général de l’Ardeche. Mediateca central de Perpinyà. [Prefaci i texts de Jordi Pere Cerdà]
- PASQUA, Hervé (1989): «Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*», *Revue Philosophique de Louvain* 75: 537-538. http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1989_num_87_75_6571_t1_0537_0000_2. [Data de consulta: 05/03/18]
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Irene (2009): *Espacio, identidad y género*, Sevilla, Arcibel Editores.
- PÉREZ I BRUFAU, Roger (2006): «La teoria teatral de Jean-Paul Sartre: representació i existència», *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral* 56: 217-226. <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146267/249878>.

- PEYTAVÍ, Joan (2004): «En Cerdà conflentí. Les arrels de l'Antoni Cayrol» en CARRERA et al. (2004: 287-304).
- PIQUER, Adolf; J. MARQUÉS: «Retórica constructivista y referencias espaciales», *Colóquio Internacional "Espaços Literários e Territórios Críticos"*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto [En premsa].
- PORTET, Renada-Laura (1988): «Introducció a una visió poètica de la Cerdanya», *Societat d'Onomàstica. Butlletí interior* 33: 3-9.
- RICHARD, Lionel (1967): «Jordi Pere Cerdà» en *Europe* 464: 78-81.
- RIEU, Bernard: «Un poète en prise directe avec son temps» en *Promotion Jordi Pere Cerdà 2012 - 2015*, Perpinyà, Amicale des Anciens d'Arago. 6-10.
<http://anciensdarago.com/promotion.j.p.cerda.2012.2015-363600-3-14-71.php>.
 [Data de consulta: 01/02/18]
- RIQUER, Martí de; Antoni COMAS; Joaquim MOLAS (dir.) (1988): *Història de la literatura catalana* (volum XI), Barcelona, Ariel.
- SAHLINS, Peter (1993): *Fronteres i identitats: la formació d'Espanya i França a la Cerdanya, s. XVII-XIX*, Vic, Eumo Editorial. Trad. Jordi Argenté.
- SALVADÓ, Ricard (1993): «Jordi-Pere Cerdà i la foscor», *Serra d'Or* 399: 65-67.
- SALVADOR, V.; A. PIQUER (coords.) (2016): «Els llocs en l'imaginari literari: l'espai valencià i els altres», *eHumanista/IVITRA* 10, University of California - Santa Barbara.
<http://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/10>.
- SALVIGNOL, Marie-Thérèse; Thérèse SINOTE (2000): *Opéras français et Mélodies de France, d'Espagne et de Catalogne*, Pontchartrain, Orfeo.
- SANCHIZ, Mary (2011): «Petita intrusió crítica dins l'organització de l'espai de les "Contalles de Cerdanya" d'en Jordi Pere Cerdà: Paradoxes entre referències concretes i reconstruccions simbòliques» en BADOSA, C.; D. BERNADÓ (2011: 115-124).
- SARTRE, Jean-Paul (1947): «Pour un théâtre de situation», *La Rue* 12 (novembre).
- SUSANNA, Àlex (1993): «A l'ombra del Canigó en flor» en CERDÀ, J.P. (1993 b: 8-19).

- (1999): *Quadern d'ombres*, Barcelona, Columna.
 - (2004): «A les envistes de Jordi Pere Cerdà», *Avui* 23/09/04: 19.
 - (2013): «Una obra única» en CERDÀ, J.P. (2013: 7-12).
- TALLY JR., Robert T. (2013): *Spatiality*, Londres / Nova York, Routledge.
- (2014): «Topophrenia: The Place of the Subject», *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* 14.4: 1-15.
- TALMATS, Madjid (2008): «Cerdà romancier ?», *Altermed : la Méditerranée autrement* 2: 113-116.
- TARDIF, Jean-Pierre (2008): «Jordi Pere Cerdà : Toute langue fait feu», *Altermed : la Méditerranée autrement* 2: 79-86. <http://www.tiensetc.org/jordi-pere-cerda-toute-langue-fait-feu-a1400195>.
- VALLS, Miquela (1993): «Joan Fuster i la literatura nord-catalana» en FERRANDO, A.; M. PÉREZ SALDANYA (1993): *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València. 57-59.
- (2011): «Sombrier dans le déferlement de la poésie cerdaniennne» en «El món Jordi Pere Cerdà», *Le Travailleur Catalan* 7/12/11: 14.
- VENY, Joan; Lídia PONS: «Una esllavissada» en *Atles Lingüístic del Domini Català*. [http://aldc.espais.iec.cat/files/2013/10/460-1 Una-esllavissada-text.pdf](http://aldc.espais.iec.cat/files/2013/10/460-1_Una-esllavissada-text.pdf); <http://aldc.espais.iec.cat/files/2013/06/Mapa-739.pdf>. [Data de consulta: 24/02/18]
- VERDAGUER, Pere (1966): «Introducció» en CERDÀ, J.P. (1966: 5-62).
- VIART, Dominique (2017): «Marges du monde, marges des langues, marges du temps : les provinces d'une littérature-monde en français» en COUTINHO, Ana Paula; Maria de Fátima OUTEIRINHO; José DOMINGUES DE ALMEIDA (dir.) (2017): *Résistances du local et apories du global. La littérature française à l'épreuve de la mondialisation*, París, Éditions Le Manuscrit. 17-41.
- VINAS, A. (2000): «De la Cerdagne à Jordi Pere Cerdà» en CERDÀ, J.P. (2000 a: 9-21).

WESTPHAL, Bertrand (dir.) (2000): *La Géocritique. Mode d'emploi*, Llemotges, Presses Universitaires de Limoges.

— (2011): *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit.

— (2016 a): *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit.

— (2016 b): «El desafiament de les ciutats invisibles. Periples calvinians a través de la literatura i l'art contemporani» en SALVADOR, V.; A. PIQUER (coords.) (2016: 170-180). Trad. J. Marqués.

http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume10/C/1.%20Westphal%20-%204.pdf.

WHITE, Kenneth (1998): *Une stratégie paradoxale. Essais de résistance culturelle*, Talença, Presses Universitaires de Bordeaux.

ZIMMERMANN, Marie-Claire (2004): «Poème et paysage dans l'œuvre de Jordi Pere Cerdà. L'invention d'un style» en CARRERA et al. (2004: 195-214).

