

Llulltube

Aproximació¹ sociològica a la cultura

Apunts per al Màster en Assessorament Lingüístic i Cultura Literària



¹ «Sembla que fou Jaume Vicens Vives en la seva *Aproximación a la Historia de España* (Barcelona, 1952), el primer que emprà el mot “aproximació” en el títol d’una obra de síntesi. Igual féu el seu deixeble Joan Reglà en *Aproximació a la Història del País Valencià* (València, 1968), i segurament també bastants d’altres. Així mateix, en el títol d’aquesta obra ha estat preferit el terme “aproximació” als seus concurrents més habituals “introducció” i “contribució”, per tal com el mot “aproximació” sembla més modest i, paradoxalment, més ambiciós ensems. “Introducció” manifesta voluntat de no aprofundir, i “contribució” expressa una aportació original però d’abast deliberadament reduït.» (Manuel Sanchis Guarner: *Aproximació a la història de la llengua catalana*, Barcelona: Salvat, 1980, p. xv).

Versió 1a, setembre de 2010

Il·lustració de portada

Mariners dels EUA compren records a Barcelona durant la visita de la Sisena Flota al gener de 1952. Fotografia de N. R. Farbman (Arxiu Life), disponible en <http://www.gstatic.com/hostedimg/56b92d3a85389c47_large>.

Selecció de textos, traduccions i comentaris: Carles Hernández Coscollà i Francesc J. Hernández Dobon.

TAULA

Pròleg

Conceptes clau

Introducció (Llull)

PART I. CULTURA I SOCIETAT

Capítol 1. Cultura i crítica social (Rousseau)

Capítol 2. Cultura i absolut (Beethoven i Hegel)

Capítol 3. Cultura i revolució (Marx)

Capítol 4. Hegemonia cultural (Gramsci)

Capítol 5. Cultura i utopia (Benjamin)

Capítol 6. Indústria cultural (Adorno)

Capítol 7. Capital i reproducció culturals (Bourdieu)

Capítol 8. Cultura contemporània (Stockhausen)

PART II. CULTURA I NACIÓ

Capítol 9. Cultura clàssica, cultura nacional (C. Riba)

Capítol 10. Cultura popular (Pla), cultura cosmopolita (Adrià)

Capítol 11. Contracultura (P. Riba, Monzó)

Postfaci. Capítol 12. Cultura i realitat (V. A. Estellés, Kiarostami)

ANNEX. Textos citats en les llengües originals

TAULA

Pròleg

*Je ne compose point, je ne suis point auteur;
je lis ou je converse, j'interroge o je réponds.*
Denis Diderot: *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 1778.

Què és la cultura? Què són les cultures? Si és cert que «el significat d'una paraula és el seu ús en el llenguatge»,² podem aproximar-nos sociològicament al significat del concepte per l'anàlisi de la formulació de la paraula, de l'ús precís que se'n fa. La paraula s'enuncia en articulacions que estableixen conjuncions o disjuncions amb altres nocions o que la vinculen amb altres paraules de manera substantiva o adjectiva, com ara «cultura o barbàrie», «cultura popular» o «indústria cultural». Podem fer una recerca sobre la «cultura» amb una indagació sobre les enunciacions mateixes: trobar el fragment discursiu, el text on es formula una articulació original, ubicar-lo en el seu context, contraposar-lo amb altres textos o contextos que li serveixen de contrapunt. És el que hi ha a les pàgines següents: un repertori de textos que s'usen per dir coses sobre la cultura o explicacions dels contextos d'aquestes enunciacions.

No és casualitat que els textos seleccionats estiguen vinculats a viatges. Etimològicament, la paraula *cultura* vol dir «conreu» de la terra, i remet al trànsit de la nostra espècie al sedentarisme durant el neolític.³ Però és tot just la persona que abandona l'estat sedentari, la que viatja d'un lloc a un altre, la que està en condicions de comparar els *conreus* propis amb els que es realitzen en un altre lloc, de donar compte de les «diferències culturals».⁴ Només des de la mirada aliena allò que esdevé deixa de ser natural per tornar-se cultural. I, per aquesta raó, la literatura és filla dels viatges, tant la literatura universal (Homer) com la nostra (Llull). És per això que aquest text comença amb un

² Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* [«Recerques filosòfiques»], § 43. Cal anotar que l'aforisme sencer matisa la frase citada: «Per a una gran classe de casos de la utilització de la paraula “significat” —encara que no per a tots els casos de la seua utilització—, hom pot explicar aquesta paraula així: el significat d'una paraula és el seu ús en el llenguatge. I el significat d'un nom s'explica de vegades mitjançant el que mostra al seu portador.» (Frankfurt: Suhrkamp, 1982³, p. 41).

³ És al neolític que es poden distingir cultures: la cultura Halaf, la cultura Hassuna-Samarra, la cultura Mehrgarh, la cultura d'El-Obeid i la cultura d'Uruk.

⁴ Aquesta circumstància ha estat magistralment descrita per Ryszard Kapuściński, pel que fa a la història i el periodisme, en *Viatges amb Heròdot*.

prefaci sobre el «diàleg intercultural» en **Ramon Llull**, a propòsit del *Gentil*. No hi ha dubte que la seua *Ars* fou el preludi de l'*Enciclopèdia* de Diderot i D'Alembert, el nucli teòric de la revolució burgesa. Per això, el primer text comentat és de **Jean-Jacques Rousseau**, ciutadà ginebrí que es trasllada a París, la capital del món del segle XVIII, i que participà del projecte enciclopèdic. Una vesprada de tardor camina des de París cap a Vincennes i té una il·luminació: imagina que unes «ciències i arts» virtuoses, una cultura en definitiva, transformaran el món. I aquesta imaginació esdevé fantasia (que no ficció) absoluta en la música de **Ludwig van Beethoven** i en la filosofia de **G. W. F. Hegel**. Un segle després, **Karl Marx**, exiliat des dels vint-i-cinc anys, viatja a la capital del capitalisme –si s'admet la redundància– i allà, infatigablement, marxa des d'un míser apartament al Soho, on passa les nits fent manuscrits, fins a la biblioteca del Museu Britànic. Vol establir una ciència transformadora, però dubta sobre la cultura clàssica. Reestudiant precisament els textos de Marx, en una fosca presó del Piemont i malalt, **Antonio Gramsci** vol redefinir la relació entre el poder i la cultura. La seua també ha estat una llarga trajectòria: ha partit de la pobra Sardenya, s'ha instal·lat a la industrial Torí i ha viatjat per la revolucionària Moscou o la imperial Viena fins a arribar a la presó. També un altre transterrat, **Walter Benjamin**, deambulant pels «passatges» de París i perseguint l'encís dels colors dels somnis de l'esdevenir, que ja havia intuït en un viatge juvenil a Itàlia, escriurà sobre la reproductibilitat de l'art abans de posar fi al seu trajecte amb cianur a un hotelet de Portbou. **Theodor W. Adorno**, que l'esperava a Nova York, també exiliat de la barbàrie i de la raó instrumental, encunya l'oxímoron de la «indústria cultural». **Pierre Bourdieu**, en el camí entre la província algeriana que lluita per la independència i la metròpoli on dorm la revolta sota les llambordes, entre la Cabília i el Collège de France de París, penjarà l'adjectiu *cultural* al capital, al poder (l'arbitri arbitrari) i, en definitiva, a la reproducció. I **Karlheinz Stockhausen**, sorprès en el camí entre el seu retir al poblet de Kürten i la hanseàtica i cosmopolita Hamburg per la barbàrie que els àngels de la història desfermaren sobre Nova York un 11 de setembre, inverteix la pretensió rousseauniana d'un art virtuós. Hem tancat un cercle, un viatge de dos segles i mig entre les vores del llac Léman i les del llac Alster. Un llarg viatge entre Ginebra i Hamburg, o Randa i Nova York, si voleu, on allò que siga la cultura es pensa amb allò que és –o millor: ha de ser– la societat.

Però també el prefaci de Llull prepara un altre camí, aquell que no està relacionat amb la societat en general, sinó amb la nació en particular. **Carles Riba**, a l'exili de Bierville, rememora el seu viatge a la Grècia d'Homer, i entén la cultura nacional com una cultura clàssica. El cuiner **Ferran Adrià**, a la Documenta de Kassel o a les aules de Harvard, dóna una dimensió cosmopolita a una trajectòria que potser està arrelada en la cultura popular i en els viatges de **Josep Pla** per les cuines de

l'Empordà. També **Quim Monzó**, representant la cultura catalana a la *Messe*⁵ de Frankfurt, rememora un disc de **Pau Riba**, el nét del poeta, que va compondre un *vinil* magnífic mentre visitava l'oftalmòleg, passava per la comissaria de la Via Laietana o participava en una comuna al Tibidabo. Finalitzem el viatge d'aquests textos a la discoteca Otto Zutz, nom d'un insigne oftalmòleg al·ludit per Riba i Monzó. Curiosament, hem fet un periple de Llull a l'ull.⁶ Hi ha, a més, un postfaci, on els versos de **Vicent Andrés i Estellés** i pel·lícules d'**Abbas Kiarostami**, aquelles en les quals l'expressió *cinematògraf* –moviment i contemplació– té un sentit més ple, permeten reflexionar sobre la relació entre la cultura i la realitat, o millor sobre la significativa autoafirmació de la ficció cultural que, presentant-se com a ficció o fantasia, ens obri els ulls. Novament el viatge i la mirada.

⁵ La paraula alemanya *Messe* vol dir «fira» (comercial), però també «missa»: una significativa translació semàntica.

⁶ Espigolant la Viquipèdia, hom pot deduir que *Llull* potser no deriva de *l'ull*, sinó de *Lullus*, que seria una llatinització de *Lul*, un nom que tindria l'origen en els noms germànics començats per *Lud-*, síl·laba que probablement procedeix de l'antic *hochdeutsch Hluth*, que significaria «cèlebre» o «famós». L'origen del sentit actual de *tube* en l'ús freqüent d'Internet tindria l'origen en la sinècdoke d'anomenar l'aparell de televisió pel seu tub de raigs catòdics.

Conceptes clau

Arbitrarietat cultural

Caos cultural

Capital cultural

Classes i cultura

Contracultura

Cultura clàssica

Cultura crítica

Cultura contemporània

Cultura cosmopolita

Cultura de masses

Cultura i barbàrie

Cultura i no-virtut

Cultura i revolució

Cultura i utopia

Cultura i virtut

Cultura moderna

Cultura nacional

Cultura popular

Diàleg intercultural

Hegemonia cultural

Indústria cultural

Intel·lectuals i cultura

Intel·lectuals orgànics

Model de cultura

Monopoli cultural

Reproducció cultural

Revolució cultural

Introducció

Ramon Llull, protagonista del diàleg intercultural (fragment)

Theodor Pindl⁷

«Després del sotmetiment de l'Imperi asteca en 1521, Hernán Cortés cridà l'orde franciscà per fer una reorientació ideològica dels que havien estat vençuts a Mèxic. En un «diàleg de creences», els franciscans instruïren els dirigents i els sacerdots asteques sobre el fet que en les seues tradicions religioses no hi havia res just, ni res vertader, que fóra valuós per ser cregut, sinó que només s'hi trobaven paraules buides.⁸ Ja en el segle XIII, quan la Conquesta s'orientà com a Reconquesta, amb sant Jaume Matamoros com a estendard, els debats sobre creences esdevingueren disputes coactives.⁹

Una alternativa a aquest tipus de debats sobre la religió es troba dos-cents cinquanta anys abans en el *Llibre del gentil i els tres savis* de Ramon Llull. Com si haguera previst l'escenari de 1492, amb el sotmetiment del moros, l'expulsió dels jueus i el sotmetiment dels indis, Llull construeix un diàleg religiós entre un gentil i tres savis, els representants de les grans religions monoteistes del judaisme, el cristianisme i l'islam. Després que cadascun dels tres savis tinga l'oportunitat d'exposar la seua religió, el gentil enceta una alegre lloança a Déu. Lliures d'afany de proselitisme, els savis renuncien a saber quina religió hauria escollit el gentil. Pel que fa a la divisió entre ells, la «conversió del gentil» no és la seua prioritat. Més aviat se separen amb amistat mútua, demanant-se perdó els uns als altres i manifestant la seua disposició de prosseguir, a fi d'aconseguir la pau de la humanitat, el diàleg de religions tot el temps necessari, fins que «hauem vn Deu, vn creador, vn senyor, haguessen vna fe, vna lig, vna secta e vna manera en amar e honrar Deu, e fossem amadors e ajudadors los vns dels altres, e entre nos no fos nuyla diferencia ni contrarietat de fe ni de custumes; per la qual diferencia e contrarietat hauem los vns anuig dels altres, e guerream, e auçiem los vns los altres, e som los vns catius dels altres; e per aytal guerra e mort e seruitut es empatxada la lausor e la reuerencia e la honor de que som tenguts a Deu tots los jorns de nostra vida».¹⁰ Es proposen no interrompre el diàleg que ha estat iniciat per aconseguir la pau dels éssers humans: aquesta és la tasca de les religions. Ací s'expressa una convicció en què el pensament de Llull, en l'ampli espectre dels seus desenvolupaments –també dels seus desviaments–, es va concentrar al llarg de la seua vida: les persones que prenen part en la conversa s'han de moure en un diàleg permanent, sense coaccions dels uns respecte dels altres. El diàleg obri un procés de

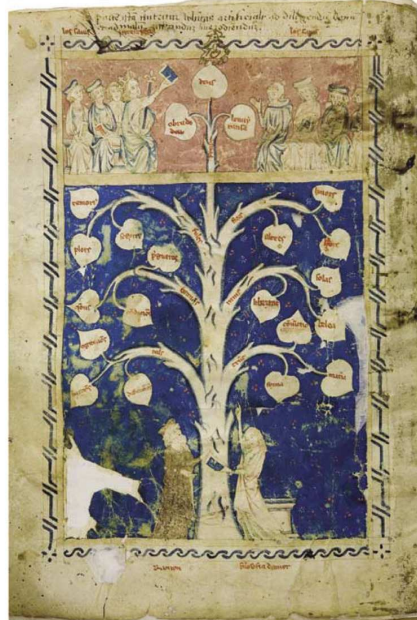
⁷ Postfaci a la seua edició alemanya del *Llibre del gentil i els tres savis*: *Das Buch vom Heiden und den drei Weisen*, Stuttgart: Reclam, 1998, pp. 259 i ss., cit. 259-260. Hi ha un article homònim de Pindl en castellà: «Ramon Llull, protagonista del diàleg intercultural», *Medievalia*, 26 (1997), pp. 46-60, que no hem pogut consultar.

⁸ Cf. Bernardino de Sahagún: *Coloquios y doctrina cristiana con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española. Los diálogos de 1524 según el texto de fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas*, edició facsimil del manuscrit original, paleografia, versió del nàhuatl, estudi i notes de M. León-Portilla, Mèxic, 1986, especialment pp. 113, 155, 193 i ss. [Nota de T. Pindl]

⁹ Claudio Sánchez-Albornoz: *España, un enigma histórico*, vol. 1, Buenos Aires, 1956, p. 15, entre altres, considera la història medieval espanyola com una prefiguració de la conquesta d'Amèrica. [Nota de T. Pindl]

¹⁰ El text citat per Pindl ha estat manllevat directament de la versió del *Libre del gentil e los tres savis*; *Libre de la primera i segona intencio*; *Libre de mil proverbis*, Palma: Hijos de Colomar, 1901, col·l. *Obras de Ramón Llull*, preparada per Jerónimo Rosselló, pp. 301-302. Una versió digital en <www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p267/13561663212023163754491/index.htm>.

transformació i d'aprenentatge, que si bé pot no conduir-nos a la *unitas*, sí almenys a la *concordantia*. Aquesta és la utopia que Ramon Llull desplega programàticament en el *Llibre del gentil i els tres savis*, que va compondre en 1274-1276.



Il·lustració: Ramon Llull, *Arbre de filosofia d'amor*; *Cant de Ramon*, *Llibre del gentil e dels tres savis*, Col·legi de la Sapiència, Biblioteca Diocesana de Mallorca, manuscrit F-129. Palma.

Bibliografia complementària

«Ramon qui? L'actualitat del projecte fantàstic de Ramon Llull», *Mètode*, 6. Universitat de València, 1993.

PART I. CULTURA I SOCIETAT

Capítol 1. Cultura i virtut



Il·lustració: Maurice Quentin de La Tour, *Jean-Jacques Rousseau* [cap a 1753] (Musée Antoine Lécuyer).

1. Context: Rousseau, camí de Vincennes (octubre de 1749)

Retrocedim a mitjan segle XVIII, una centúria que s'identificava, precisament, com l'època de la crítica,¹¹ i comentem detalladament un passatge central d'aquesta representació, l'anomenada «Prosopopeia de Fabrici» de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).¹² Abans d'analitzar el text, cal

¹¹ Aquest tòpic es troba en l'obra de D'Alembert «Elements de Philosophie», I, *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie*, Amsterdam, 1758, IV, pp. 1 i ss., segons fa constar Ernst Cassirer al seu estudi *La filosofía de la Ilustración*, Mèxic: FCE, 1975, pp. 17-18. Per cert, l'obra de D'Alembert esmentada, els seus *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie*, fou inclosa en l'índex de llibres prohibits de l'Església catòlica per un decret de novembre de 1767.

¹² Una introducció al pensament de Rousseau es troba en el llibre de Ronald Grimsley *La filosofía de Rousseau*, Madrid: Alianza, 1977. Sobre Rousseau com a precedent de la sociologia poden esmentar-se les obres d'Émile Durkheim: *Montesquieu et Rousseau, précurseurs de la sociologie*, París: Marcel Rivière, 1966, i de Claude Lévi-Strauss: «Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme», ponència en el Col·loqui UNESCO *Jean-*

contextualitzar el passatge.¹³ L'octubre de 1749 Rousseau compta 37 anys i ha començat a col·laborar amb D'Alembert i Diderot en la preparació dels articles de música de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, el primer volum de la qual apareixeria l'any següent.

Un dia de tardor, Rousseau parteix de París cap a la veïna localitat de Vincennes¹⁴ per visitar Diderot, director des de 1746 del projecte de l'*Enciclopèdia* i que des del mes de juliol es troba empresonat al castell de la localitat. La raó aparent del seu empresonament és la publicació de l'opuscle *Lettre sur les aveugles*, que ha rebut múltiples denúncies.¹⁵ Temps després de la visita de Rousseau, quan ja fa un centenar de dies que està reclòs, Diderot abandonarà la presó gràcies a la influència de personatges importants que comencen a donar suport al projecte enciclopedista.¹⁶ Aleshores es multiplicaran les subscripcions. L'alliberament és, doncs, el moment en què una aventura editorial pren cos com un projecte polític d'emancipació de la burgesia francesa.

Mentre camina cap a Vincennes, Rousseau fulleja el *Mercure de France* d'aquell mes d'octubre. La seua vista es deté a les pàgines 153-155, on apareix la convocatòria d'un concurs promogut per l'Acadèmia de Ciències i Belles Arts de Dijon per al Premi de Moral de 1750, amb el tema «Si el restabliment de les ciències i de les arts ha contribuït a depurar els costums». Al segle XVIII, Dijon havia experimentat un progrés econòmic notable, que li havia permès obrir una universitat (1722) i una acadèmia (1725). Suposem, doncs, una burgesia provincial, enriquida amb la mostassa o el vi de Borgonya, interessada a animar un espai de recerca i reflexió al marge del tradicionalisme universitari, que finança convocatòries i premis per promoure les ciències i les arts o qüestionar la desigualtat entre els éssers humans. Haurien de passar dècades encara fins que, amb l'establiment per Humboldt de la Universitat de Berlín als primers anys del segle XIX, una mateixa institució es concebria com a escola superior i acadèmica de recerca.¹⁷

Disposem d'una descripció del mateix Rousseau sobre allò que esdevé quan, de camí a Vincennes, llig la convocatòria. Així narra aquell episodi, conegut per la tradició com la «il·luminació de

Jacques Rousseau et l'homme moderne, París, 1965, traducció castellana en el volum col·lectiu *Presencia de Rousseau*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

¹³ Seguirem F. J. Hernández; José Beltrán; Adriana Marrero: *Teorías sobre sociedad, familia y educación*, València: Tirant lo Blanch, 2009, pp. 49-58. També es fa servir aquest manual per a les presentacions de Marx i Adorno.

¹⁴ Ara Vincennes, on es conserva el castell amb la cel·la més alta d'Europa, diuen, ja és un barri de París. Només vuit parades de metro el separen de l'ajuntament de la capital.

¹⁵ Als nostres ulls, l'obreta és més aviat insignificant. Una sèrie de reflexions sobre la percepció de la realitat de les persones cegues, certament influïdes per la filosofia sensualista de Locke i Condorcet, que lògicament arribaria a conclusions oposades a l'idealisme religiós, encara que en el text només són insinuades. Vegeu l'edició de París: Le Livre de Poche, 3a ed., 2006.

¹⁶ Cf. «Diderot, la filosofia y la Enciclopedia», introducció de José Manuel Bermudo a la seua antologia dels articles de Denis Diderot sobre *La historia de la filosofía en la Enciclopedia*, 2 vol., Barcelona: Horsori, 1987.

¹⁷ I els professors hi foren designats amb l'abreviació, gens agradable, PDI.

Vincennes», en una de les cartes que va adreçar a Chrétien Guillaume de Lamoignon de Malesherbes de 12 de gener de 1762.¹⁸

Després d'haver passat quaranta anys de la meua vida infeliç amb mi mateix i amb els altres, tractava inútilment de trencar els llaços que em tenien lligat a aquesta societat que estimava tan poc, i m'encadenaven a ocupacions, poques del meu gust, per les necessitats que jo pensava que eren de la natura, i que no eren més que de l'opinió. De sobte, un feliç atzar em va aclarir sobre què havia de fer per mi mateix, i què havia de pensar dels meus semblants, sobre els quals el meu cor estava incessantment en contradicció amb el meu esperit, i als quals em sentia encara empès a amar amb tantes raons com per a odiar-los. Permeteu-me, monsenyor, poder pintar-vos aquest moment que ha fet de la meua vida un temps singular i que em serà sempre present quan visca eternament.

Vaig anar a veure Diderot, aleshores presoner a Vincennes; tenia a la butxaca un *Mercure de France*, que em vaig posar a fullejar al llarg del camí. Vaig parar esment sobre la qüestió de l'Académie de Dijon que va donar lloc al meu primer escrit [el *Discurs sobre les ciències i les arts*]. Si mai alguna cosa s'ha semblant a una inspiració sobtada, va ser el moviment que en mi es va produir davant d'aquella lectura; de colp sent el meu esperit enlluernat per mil lluminàries; multitud d'idees vives s'hi van presentar al mateix temps amb una força i una confusió que em va llançar en un desordre inexpressable; sent el meu cap pres per un atordiment semblant a l'embriaguesa. Una violenta palpitació m'oprimeix, m'agita el pit; en no poder respirar mentre camine, em deixo caure sota un dels arbres de l'avinguda, i passe una mitja hora en una agitació tal que, en aixecar-me, percep tota la part davantera del meu vestit mullada per les meues llàgrimes, sense haver sentit que les vessava. Oh, monsenyor, si mai haguera pogut escriure la quarta part del que vaig veure i vaig sentir sota aquell arbre, amb quina claredat hauria fet veure totes les contradiccions del sistema social, amb quina força hauria exposat tots els abusos de les nostres institucions, amb quina senzillesa hauria demostrat que l'home és naturalment bo i que només per les institucions esdevenen malvats els homes! Tot el que vaig poder retenir d'aquelles multituds de grans veritats que en un quart d'hora em van il·luminar sota aquell arbre ha estat ben dèbilment escampat en els meus tres escrits principals, a saber, aquest primer *Discurs*, el que versa sobre la *Desigualtat* i el *Tractat de l'educació* [*Emili*], obres, les tres, que són inseparables i que formen un mateix conjunt. Tota la resta es va perdre, i no vaig escriure en aquell lloc més que la «Prosopopeia de Fabrici». Així és com, quan menys ho esperava, em vaig convertir en autor, gairebé en contra de mi mateix. És fàcil concebre que l'esquer d'un primer èxit i les crítiques dels escriptors sense talent em van llançar a la carrera. Tenia un talent vertader per a escriure? No ho sé. Una forta persuasió sempre ha ocupat el lloc de l'eloqüència, i he escrit de manera covarda i malament quan no estava fortament persuadit. Així que potser siga un retorn d'un ocult amor propi allò que em va fer escollir i acreditar la meua divisa, i m'ha lligat de forma tan apassionada a la veritat, o a allò que he pres per ella. Si haguera escrit només per escriure, estic convençut que mai no hauria estat llegit.¹⁹

Com altres il·luminacions, ja siga la de Pau de Tars camí de Damasc o la de Ramon Llull a la muntanya de Randa, la de Rousseau suposa un punt d'inflexió biogràfic, subratllat per la notorietat que va assolir quan el seu *Discurs sobre les ciències i les arts* va obtenir el premi convocat per l'Acadèmia de Dijon, i que, com deixa clar el passatge epistolar esmentat, el va portar a redactar un escrit sobre l'educació relacionat de manera «inseparable» amb aquells altres on posava en evidència «les contradiccions del sistema social». Com va escriure en la carta a Malesherbes, el primer text arran de la il·luminació fou la «Prosopopeia de Fabrici», que va incorporar posteriorment al primer *Discurs*, precisament a continuació de la sentència de Sèneca que havia utilitzat en la plica del concurs: «Postquam docti prodierunt boni desunt» («Des que els doctes han començat a aparèixer entre nosaltres, la gent de bé s'ha eclipsat»).

¹⁸ J.-J. Rousseau: *Lettres philosophiques*, París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, pp. 81-82.

2. Text: Rousseau, «Prosopopeia de Fabrici», del *Discurs sobre les ciències i les arts* (1749)

Oh, Fabrici! Què hauria pensat la vostra gran ànima si, per a la vostra desgràcia, cridat a la vida, haguéreu vist la faç pomposa d'aquella Roma salvada pel vostre braç i que el vostre nom respectable havia il·lustrat més que totes les seues conquestes? «Déus!», haguéreu dit, «què s'ha fet d'aquelles teulades de palla i d'aquelles cases rústiques un cop habitades per la moderació i la virtut? Quina esplendor funesta ha succeït a la simplicitat romana? Què és aquesta llengua estrangera? Què són aquests costums efeminats? Què volen dir aquestes estàtues, aquestes pintures, aquestes edificacions? Ximplés! Què us heu fet? Vosaltres, els mestres de les nacions, us heu fet esclaus d'homes frívols que us han vençut? Són els retòrics els qui us governen? És per enriquir els arquitectes, els pintors, els escultors i els histrions que heu regat amb la vostra sang Grècia i Àsia? Les despulles de Cartago són la presa d'un tocadore de flauta? Romans, afanyeu-vos a enderrocar aquests amfiteatres; trenqueu aquests marbres, cremeu aquestes pintures; doneu caça als esclaus que us subjuguem, les arts funestes dels quals us corrompen. Que d'altres mans s'il·lustren per vans talents; el sol talent digne de Roma és aquell de conquerir el món i de fer regnar-hi la virtut. Quan Cinees va prendre el nostre Senat per una assemblea de reis, no fou enlluernat per una pompa vana, ni per una elegància refinada. Ni escoltà allà aquesta eloqüència frívola, l'estudi i la seducció d'homes fútils. Què hi va veure Cinees de tan majestuós? Oh, poble! Va veure un espectacle que no donaran mai les vostres riqueses ni totes les vostres arts, el més bell espectacle que mai haja aparegut sota el cel, l'assemblea de dos-cents homes virtuoses, dignes de manar a Roma i de governar la terra.»²⁰

Per interpretar el text anterior cal prendre nota de l'advertiment de l'historiador R. G. Collingwood, a propòsit del que anomenava «la lògica de la pregunta i la resposta»: «No es pot saber el que una persona vol dir pel simple estudi de les seues declaracions orals o escrites, encara que haja parlat o escrit amb perfecte domini de la llengua i amb una intenció perfectament veraç. Per tal de trobar el seu significat cal saber també quina va ser la pregunta (una pregunta plantejada en el seu propi esperit i que ell suposa en el d'un) a la qual va voler donar com a resposta el que s'ha dit o escrit.»²¹ En una primera aproximació, podríem pensar que la qüestió que es planteja Rousseau és el tema de la convocatòria del premi («Ha contribuït el restabliment de les ciències i de les arts a depurar els costums?»). Una lectura precipitada del passatge és suficient per mostrar alguns elements aparentment paradoxals: com és possible que Rousseau, ja compromès amb el projecte de l'*Enciclopèdia*, un diccionari sobre, precisament, les ciències i les arts, pose en dubte l'escultura, la pintura, l'arquitectura, etc.? Com ell, que per aquells anys gaudia d'una certa fama a la cort parisenca per alguna composició i es guanyava la vida com a instructor musical o com a copista de partitures,²² desqualifica els actors, anomenant-los «histrions», i fins i tot l'emperador, descrivint-lo

¹⁹ A l'annex trobareu la versió original dels textos citats i traduïts.

²⁰ En castellà, hom pot veure la traducció de Salustiano Masó, publicada en l'antologia de J.-J. Rousseau: *Escritos de combate*, Madrid: Alfaguara, 1979, pp. 17-18.

²¹ R. G. Collingwood: *Autobiografía* [1939], Mèxic: FCE, 1974, p. 39.

²² La novel·la epistolar de Choderlos de Laclos *Les relations perillouses* presenta un personatge, el jove cavaller D'Anceny, biogràficament molt pròxim a Rousseau. Sobre les múltiples relacions entre aquesta novel·la epistolar i l'obra de Rousseau, el qual també promogué el gènere amb la seua *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), i les seues versions cinematogràfiques, a cura de S. Frears o M. Forman, vegeu un comentari en el llibre d'Anacleto Ferrer *et al.*: *Cinema i filosofia. Com ensenyar filosofia amb l'ajut del cinema*, Barcelona: La Magrana, 1995, pp. 113-134. Una revisió del text en Anacleto Ferrer *et al.*: *Primum videre, deinde philosophari. Una historia de la filosofia a través del cine*, València: Alfons el Magnànim, 2006. En cert sentit, també *Gladiator* de R. Scott permet una

amb una expressió (*un joueur de flûte*, «un tocador de flauta») d'innegable significat pejoratiu? Paradoxa encara més gran si fem cas de les memòries de Diderot, segons les quals va ser el mateix editor de l'*Enciclopèdia*, llavors empresonat, qui li hauria suggerit les línies generals del primer discurs rousseunià, ja avançat en la «Prosopopeia».²³ No obstant això, l'anterior descripció de la il·luminació ens permet suposar que la pregunta rousseuniana és una altra, ben diferent de la que convocava el premi: com podem aconseguir claredat per mostrar les contradiccions del sistema social?, d'on obtenir la força per exposar tots els abusos de les nostres institucions? Es tracta, doncs, d'aconseguir un punt arquimedià, una base ferma de la qual derive la claredat o la força desitjada. Vegem com el passatge opera aquest efecte: establir aquesta base sòlida.

Rousseau introdueix en el passatge dos personatges, Fabrici i Cinees, per complir dues funcions diferents. L'estructura de la primera part del text, en què pren la paraula l'ànima de Fabrici, desenvolupa una sèrie de contraposicions o antinòmies (teulades de palla i cases rústiques *versus* estàtues, pintures, edificacions, etc.) que apunten la noció de virtut que ha de imperar. El segon personatge, Cinees, hi apareix per determinar aquest concepte. Rousseau s'afanya a fixar l'atenció del lector («un espectacle que no donaran mai les vostres riqueses ni totes les vostres arts, el més bell espectacle que mai haja aparegut sota el cel») i oferir una definició concisa: «l'assemblea de dos-cents homes virtuosos». Virtuoses, precisament, perquè es troben reunits en assemblea. Aquesta formalitat es convertirà en el principi de legitimació de la democràcia burgesa, amb el seu sistema parlamentari, del qual emanen lleis moralment acceptables. És clar que el raonament de Rousseau en la seua «Prosopopeia de Fabrici» no obra al servei de la realitat existent en la seua època, el despotisme il·lustrat dels Borbó, sinó que més aviat el deixa en evidència tot expressant el seu secret: no és virtuós, presenta un vici de forma, diríem. I és d'aquesta manera que la cultura *virtuosa* pot transformar la realitat social, pensa el ginebrí.

3. Epíleg: arrest de Lluís XVI a Versalles i trasllat a París (5 d'octubre de 1789)

El 9 de juliol de 1789 es va declarar l'Assemblea Nacional Constituent i el 14 de juliol es pren la Bastilla. Els debats al si de l'Assemblea determinen la sort del monarca. D'una banda, els girondins són partidaris de posar-lo a la disposició dels tribunals, i això significa sotmetre'l al nou contracte

aproximació al tema rousseunià comentat ací, ja que presenta el retorn a Roma d'un general romà, un argument anàleg al de la «Prosopopeia de Fabrici». L'esmentat Anacleto Ferrer ha publicat diverses obres sobre la música en Rousseau, editades pel MUVIM i la Universitat de València.

²³ Sobre la «il·luminació» i el primer *Discurs*, cf. l'excel·lent biografia de Rousseau preparada per Jean Guéhenno: *Jean-Jacques Rousseau: Histoire d'une conscience*, 2 vol., París: Gallimard, 1962; trad. cast.: *Rousseau*, València:

social; d'altra banda, els jacobins argumenten que el rei no forma part del pacte social, i la seua sola existència posa en perill el contracte col·lectiu, per la qual cosa *qualsevol* ciutadà pot marxar contra el rei per tal de defensar el pacte social. Aquesta línia argumental provoca que un escamot de jacobins marxe a arrestar-lo a Versalles.²⁴

El jardiner Thomas Blaikie (Corstorphine, prop d'Edimburg, 1758-1838) fou un testimoni privilegiat de la Revolució Francesa. Com a estudiós de la flora, havia visitat Suïssa el 1775 i havia entrat al servei del comte de Lauraguais i del comte d'Artois per tal de dissenyar els seus jardins. A París, s'encarregà dels jardins de Bagatelle al Bois de Boulogne, d'estil angloxinès, i de la renovació del jardí d'hivern del duc de Chartres a Monceau. També fou responsable dels jardins del castell de Malmaison, que va pertànyer a l'emperadriu Josefina. Al seu *Diary of a Scotch Gardener at the French Court at the End of the Eighteenth Century*, que fou publicat el 1931, ens va deixar el relat d'un viatge que, en cert sentit, és el contrapunt a la caminada de Rousseau cap a Vincennes: l'arrest de Lluís XVI a Versalles i el seu trasllat a París pels jacobins el 5 d'octubre de 1789.²⁵

Com que la fermentació continuava i l'Assemblea pretenia que ells [Lluís XVI i Maria Antonieta] no foren lliures a Versalles, i el poble temia la caiguda del Govern, llavors prengueren la resolució d'anar a Versalles i forçar el rei i la seua família a anar a París amb l'Assemblea. Com que aquest era el projecte del partit jacobí, que no s'aturava per res, tots aquests revolucionaris anaren cap a Versalles a prendre el rei i allò va acabar amb un revolta com no s'ha vist mai; quan s'acostaren a Versalles, els guardes desitjaven defensar el rei, però ell els va ordenar no oferir resistència, encara que molts d'ells foren massacrats, i introduir l'hereu, que estava amb els guardes de París, a les dependències i protegir la reina. Aquesta estava en gran perill, ja que molta gent l'odiava perquè alguns havien insinuat que ella era la causa de l'escassetat del pa, etc., i de tota una sèrie d'intrigues. Encara que havia estat conduïda a les dependències del rei, el grup fou portat a París, amb una escena d'allò més sorprenent de veure: els havien muntat damunt d'un carro d'artilleria, on hi havia també alguns d'aquests bèsties amb casaques i les gorres dels guàrdies; obligaven els pobres guàrdies a tirar del carro, on hi havia els caps dels seus camarades que havien matat a Versalles. El rei, la reina i el delfí eren conduïts d'aquesta manera, en una situació humiliant; l'alcalde de París estava a la barricada de Bonnes Hommes, davall de Passy, per rebre'ls i oferir al rei com a present les claus de la ciutat, la qual cosa hauria de ser vista més com una burla que de cap altra manera. La gent rugia: «Voilà le boulanger et la boulangère et le petit mitron» [«Heus ací el forner, la fornera i l'aprenent de forner»], i això volia dir que tindrien pa ara que tenien el forner, la seua dona i el seu fill. La reina estava asseguda a la part de darrere del carro amb el delfí als genolls, en aquesta situació perquè alguns dels revoltats disparaven les seues armes sobre el cap. Quan em vaig parar vora el carro, un guàrdia negre disparava; va carregar la seua arma quatre vegades i la va disparar sobre el cap de la reina. Li vaig dir que ho deixara, però em digué que continuaria, i que si volia que intentara aturar-lo per la força; encara que no feria la gent, alguns ploraven per la seua imprudència. L'home negre semblava molt tranquil. Quan la cort se'n va anar, el rei i la seua família foren allotjats a les Tulleries. Per tant, totes les coses comencen ara a canviar i el partit jacobí a triomfar, mentre la família reial està empresonada.²⁶

IVEI, 1990.

²⁴ Cf. M. Foucault: *Genealogía del racismo*, Madrid: La Piqueta, 1992; Id.: *Hay que defender la sociedad*, Madrid: Akal, 2003.

²⁵ El mateix any, a la ciutat de Königsberg, avui Kaliningrad, a la costa bàltica, Kant tancava la versió definitiva de la seua *Crítica de la raó pura* i oferia l'expressió teòrica més abstracta del cicle històric comprès entre aquells dos emblemàtics viatges per la perifèria de París. Cal recordar que, el 20 de juny de 1791, Lluís XVI va intentar fugir de la presó. Fou descobert a Varennes. Hi ha una excel·lent pel·lícula sobre l'esdeveniment, tot just anomenada *La nit de Varennes*.

²⁶ Thomas Blaikie: *Diary of A Scotch Gardener at the French Court at the End of the Eighteenth Century*, Londres,

Capítol 2. Cultura i absolut

Il·lustracions: Beethoven i Hegel.



1. Introducció i hipòtesi²⁷

EL filòsof Rolf Tiedemann, que va participar en l'edició de les obres de Theodor W. Adorno, va preparar un llibre amb una antologia dels fragments d'aquest filòsof social i musicòleg alemany sobre Beethoven.²⁸ En molts d'aquests passatges, Adorno indica semblances entre la música de Beethoven i la filosofia de Hegel. Hem de recordar que els dos autors van nèixer el mateix any, 1770, i foren testimonis de la Revolució Francesa i de la reacció de la Santa Aliança. Segons Adorno, en els dos casos ens trobem davant de figures decisives en els seus camps, l'obra dels quals presenta una ambició notable. Així, per exemple, escriu: «En un sentit anàleg a com únicament hi ha la filosofia hegeliana, en la història de la música d'Occident només hi ha un Beethoven» o «La voluntat, l'energia que en Beethoven posa en moviment la forma, és sempre el *tot*, l'*esperit del món* hegelianà».²⁹

Ara bé, Adorno no es conforma a indicar semblances entre els dos autors i les seues produccions, sinó que afirma que s'hi troba una «relació especial», un vincle intern que lligaria les dues obres. D'aquesta manera, escriu, per exemple: «La música beethoveniana és en certa manera la prova concloent que el tot és veritat» —la tesi «el vertader és el tot» és una afirmació que es troba al pròleg de la *Fenomenologia de l'esperit* de Hegel. I continua Adorno: «L'especial relació del sistema

1931, pp. 226-227.

²⁷ Carles Hernández és coautor d'aquest text.

²⁸ Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993; trad. cast.: *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid: Akal, 2003.

beethoveniana amb el hegeliana resideix en el fet que aquesta unitat del tot ha d'entendre's exclusivament com a mediada. Allò singular no només és insignificant, sinó que també els moments singulars estan alienats entre ells.» I, establida la identitat, proposa la diferència:

La música de Beethoven és la filosofia hegeliana: però al mateix temps és més autèntica que aquesta, és a dir, parteix de la convicció que l'autoreproducció de la societat com a idèntica no és suficient i fins i tot és falsa. Beethoven constitueix i critica simultàniament la identitat lògica com a immanència formal produïda i estètica. En la música beethoveniana, el segell de la seua veritat és la seua suspensió: la transcendència formal en Beethoven és la representació –no l'expressió– de l'esperança.³⁰

Aquest judici, però, semblaria ajustat si el referim a aquelles obres hegelianes que podríem entendre com una identitat lògica que es desenvolupa com a immanència formal, val a dir, la *Fenomenologia de l'esperit* i la *Lògica*, que compondrien la filosofia especulativa. Però podem formular la hipòtesi que no seria cert en el cas de la filosofia real,³¹ una part de la qual seria la filosofia del dret. En aquest capítol es pretén una certa confirmació d'aquesta hipòtesi mitjançant l'establiment del paral·lelisme entre el quart moviment de la *Novena simfonia* de Beethoven (estrenada en 1824) i la *Filosofia del dret* de Hegel (publicada en 1821). A continuació hi ha algunes notes sobre el paral·lelisme entre les dues obres.

2. Anàlisi i comparació

A) Allò que s'hi pressuposa

El quart moviment de la *Simfonia núm. 9, en re menor, op. 125*, pressuposa naturalment la música clàssica i les simfonies anteriors de Beethoven. I també els tres moviments anteriors de la *Novena simfonia*, que són rememorats en el mateix principi de l'inhabitual quart moviment. Així, hi ha una melodia de presentació («Selon le caractère d'un récitatif, mais in Tempo»), que és la mateixa que farà després el tenor, que se segueix d'una sèrie de citacions dels moviments precedents i del tema del quart moviment, introduïts pels vents en diàleg amb les cordes (del primer a partir del minut 0.49, del segon després del minut 1.24, del tercer a partir del minut 1.45 i del quart després del minut 2.15, segons la versió de les simfonies 1-9 de la Chamber Orchestra of Europe, dirigida per

²⁹ *Ibid.*, fragments 24 i 25, trad. cast. cit., p. 19.

³⁰ Fragment 29, pp. 21-22.

³¹ Aquesta divisió pot apreciar-se ja en els cursos que Hegel anuncia a la Universitat de Jena. Així, en 1803-1804 presenta el programa següent: «philosophiae speculativae systema, complectens: a) Logicam et Metaphysicam, b) philosophiam naturae et c) mentis»; en el segon semestre de 1804-1805, l'anunci és: «totam philosophiae scientiam, i. e. philosophiam speculativam (logicam era metaphysicam) naturaeque et mentis [...]» (manllevat de la introducció de l'edició de la *Fenomenologia de l'esperit* de M. Jiménez, València: Pre-Textos, 2007).

Nikolaus Harnoncourt), que s'alternen amb el recitatiu.

També en el cas de Hegel, la filosofia del dret comença pressuposant el desenvolupament de la filosofia i la noció de dret, la deducció de la qual s'hi pressuposa, com diu a l'epígraf 2:

§ 1. La *ciència filosòfica del dret* té per objecte la *idea del dret*, el concepte del dret i la seua realització.

§ 2. La ciència del dret és *una part de la filosofia*. Per això, ha de desenvolupar, des del [a partir del] concepte, la *idea*, com allò que és la raó d'un objecte, o, el que és el mateix, guaitar el desenvolupament immanent propi de la cosa mateixa. Com a part [de la filosofia], [la ciència del dret] té un *punt de partida* determinat, el qual és el *resultat* i la veritat d'allò que és el que la precedeix i el que constitueix allò que podríem anomenar la *prova* de la mateixa [ciència]. Per això, segons el seu *esdevenir*, el concepte de dret cau fora de la ciència del dret, la seua deducció s'hi pressuposa, i cal admetre'l com una cosa *donada*.

B) *El moment abstracte*

Després d'aquesta enunciació d'allò que s'hi presuposa, la primera part de les dues obres, del quart moviment de la *Novena simfonia* i de la *Filosofia del dret*, consisteix a enunciar el moment abstracte.

En el cas de la *Simfonia*, la melodia de l'oda és interpretada pels contrabaixos (fins al minut 3.27), per les cordes greus i contrapunt de fagot (fins al minut 4.06), per totes les cordes i contrapunt de fagot (fins al minut 4.48) i, finalment, per tots els vents amb acompanyament de cordes i timbals (fins al minut 5.28). Després hi ha una transició i un tancament (fins al minut 6.12).

El text equivalent a la consideració del moment abstracte en la *Filosofia del dret* és la primera part, el dret abstracte (§§ 34-104). Així s'explica ja al paràgraf 33, on es mostra la divisió del conjunt:

§ 33. Segons les etapes del desenvolupament de la idea de la voluntat lliure en si i per a si, la voluntat és:

A. *Immediata*; el seu concepte és, per això, abstracte, la *personalitat*, i la seua existència és una cosa immediatament externa; l'esfera del *dret abstracte* o *formal*.

B. La voluntat que des de l'existència externa es reflecteix *en ella mateixa*, es determina com una *singularitat* [individualitat] *subjectiva* enfront de l'universal, el qual és, en part, una cosa interior, el bé, i, en part, una cosa exterior, un *món que està present*, i aquests dos costats de la idea estan *mediats l'un per l'altre*; [la voluntat és] la idea en la seua dissociació [*Entzweigung*] o existència particular, el *dret de la voluntat subjectiva* en relació amb el dret del món i amb el dret de la idea, però que només és [o existeix] *en ella mateixa*; és l'esfera de la *moralitat*.

C. La unitat i la veritat d'aquests dos moments abstractes –la idea del bé pensada [que havia estat pensada abans] realitzada en la voluntat que es reflecteix en ella mateixa i en el món exterior [manuscrit de Hegel: és a dir, en altres subjectes], de manera que la llibertat, en tant que *substància*, existeix més aviat com a realitat i necessitat que com a voluntat *subjectiva*; és la *idea* en la seua existència en ella mateixa i per a ella mateixa; [és] l'*eticitat*.

I la substància ètica és, de la mateixa manera:

a) *Esperit natural*: la família.

b) En la seua *dissociació* i *aparició* [fenòmen]: la *societat burgesa* [civil].

c) L'Estat, com la llibertat universal i objectiva en la lliure independència de la voluntat particular; aquest esperit real i orgànic α) d'un poble que, β) mitjançant la relació amb els esperits particulars de pobles [d'altres pobles], γ) esdevé en la història universal real i es manifesta [és palès] com a esperit del món, el *dret* del qual és el *dret suprem*.

C) El moment concret o de la personalitat

En el cas de la *Simfonia*, la segona part abasta fins al minut 9.41, i es caracteritza per la introducció de l'«Oda a la joia» de Schiller. Després d'uns compassos que semblen una tempesta, el tenor canta una introducció de Beethoven a l'«Oda»:

*O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere.*
[Oh amics, no entonem aquestes músiques
sinó d'altres més grates i plenes d'alegria!]

Després d'aquesta introducció, la segona part es divideix en tres seccions:

a) Primera secció

Anunciació de la melodia de l'«Oda»: 4 compassos on el baix canta dues vegades *Freude* («alegria») (que s'encadena amb la darrera paraula de la introducció) (minut 7.09)

Himne. El baix canta les dues primeres estrofes de l'«Oda», acompanyat de l'orquestra:

*Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder;³²
Wo dein sanfter Flügel weilt.*
[Alegría, bella espurna dels déus,
filla de l'Elisi,
entrem, ebris de foc,
al teu santuari celestial!
El teu encanteri relliga
allò que els costums separen;
la humanitat esdevé fraterna,
on posen les teues ales suaus.]

El cor, menys els sopranos, li respon amb la segona estrofa (fins al minut 7.51). Transició.

b) Segona secció

Les quatre veus solistes canten la tercera i la quarta estrofa de l'«Oda» (a partir del minut 7.57). La

³² L'original de Schiller diu: «Was der Mode Schwert geteilt; / Bettler werden Fürstenbrüder» [«allò que dels costums separa l'espasa; / el captaire s'agermana amb el príncep»].

soprano s'incorpora en la segona meitat de la tercera estrofa, que parla de la dona.

*Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle³³
Weinend sich aus diesem Bund!*
[A qui arribe la gran sort
de ser amic de l'amic,
qui tinga una dona encisadora,
que compartisca la seua joia!
I també qui només tinga
una ànima damunt la Terra!
I qui no la conega, que plorant
se'n vaja d'aquesta colla!]

Tot el cor repeteix la quarta (fins al minut 8.34). Nova transició.

c) Tercera secció

Baix i tenor canten l'estrofa cinquena i la sisena. La contralt s'incorpora en la segona meitat de l'estrofa cinquena i la soprano en la sisena estrofa.

*Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod.
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.*
[L'alegria beuen els éssers
dels pits de la natura;
els béns i els mals segueixen
el seu rastre de roses.
Ens dona el bes i el raïm,
un amic fidel en la mort.
Al cuc, la voluptuositat,
i al querubí, estar davant de Déu.]

Tot el cor canta la sisena estrofa (fins al minut 9:19). A la transició de l'orquestra s'afegeix que el cor repeteix el darrer vers de la sisena estrofa i es manté en la paraula *Gott* (Déu), que diu tres vegades. L'última vegada, la paraula *Gott* està carregada de tensió (acord de la major dominant de re menor, que és la tonalitat de la *Simfonia*), i això indica que no ha finalitzat el moviment i la

³³ Cf. Adorno: *Beethoven*, fragm. 81.

simfonia (fins al minut 9.42).

En el cas de la *Filosofia del dret*, el paràgraf 104 descriu el trànsit del moment abstracte al moment concret que ja ha estat descrit en el punt B de l'epígraf 33. El principi del punt moral que s'hi instaura és «la subjectivitat infinita per a si de la llibertat»:

§ 104. El delict i la justícia venjativa representen la forma del desenvolupament de la voluntat, a saber, [la forma del desenvolupament] com anant més enllà en la distinció de la [voluntat] *universal en si* i la [voluntat] *particular* que, enfront d'aquella, és *per a si*, i, més endavant, torna a ella mateixa, a la voluntat *que és en si*, mitjançant la superació d'aquesta oposició, i esdevé *per a si* i *real*. Així, el dret és i resta vàlid, i és manté davant de la *mera* voluntat particular *que és per a si*, en tant que real per mitjà de la seua necessitat. Aquesta configuració és també, al mateix temps, la determinació conceptual desenvolupada i interna de la voluntat. [Perquè] Segons el seu concepte, la seua realització [de la voluntat] en ella mateixa és allò, superar [suprimir] l'ésser-en-si i la forma de la immediatesa, en la qual la voluntat és primerament i que és la forma que té en el dret abstracte (§ 21). Així que, en posar-se primerament en l'oposició de la voluntat universal *en si* i la de voluntat particular *per a si* i després mitjançant la superació d'aquesta oposició, és a dir, la negació de la negació, [la voluntat] es determina com a voluntat en la seua existència, que no és només voluntat lliure, sinó [que és voluntat que] és *per a ella mateixa*, en determinar-se com a negativitat que es relaciona amb ella mateixa. La voluntat té des d'ara la seua *personalitat*, en tant que en el dret abstracte la voluntat només és això, com el seu *objecte*; d'aquesta manera, la subjectivitat infinita per a si de la llibertat constitueix el principi del punt de vista moral.

També la segona part de la *Filosofia del dret*, la moralitat, està dividida en tres seccions: la secció primera («El propòsit i la culpa», §§ 115-118), la secció segona («El propòsit i el benestar», §§ 119-128) i la secció tercera («El bé i la certesa», §§ 129-141).

D) La síntesi

En els dos casos, hi ha una tercera part que es presenta com a síntesi o superació dels moments anteriors. En el cas de la simfonia, aquesta superació es realitza mitjançant tres seccions: la marxa, la fuga i l'oda.

- La simfonia de Beethoven

a) Primera secció: la marxa

En el cas del quart moviment, la primera secció és la marxa. Els instruments van formant (a partir del minut 9.50) una marxa («Alla marcia»), començant per fagot, contrafagot i bombo. La melodia de l'oda entra amb el flautí que, amb el bombo, el triangle i els platerets, rememora les marxes militars turques³⁴ (fins al minut 10.28). Sobre la melodia de l'oda, el tenor canta l'estrofa setena. Repeteix la primera paraula, *Froh*, que rememora la paraula *Gott* i la repetició de *Freude*. Després

repeteix algunes paraules i alguns versos de l'estrofa. Ja no canta sobre l'alegria, sinó que és una persona alegre, que parla als seus companys, i la seua declamació ja no és lineal. El cor li va contestant i participa cada vegada més de l'alegria.

*Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächtigen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.*
[Contents, com volen els sols
pel cel, amb un pla brillant,
feu, germans, el vostre camí,
alegres, com herois a vèncer.]

El cor repeteix *Freudig*, rememorant la repetició anterior de *Freude*, i l'últim vers (fins al minut 11.24).

b) Segona secció: la fuga

La fuga s'encadena directament. Els contrabaixos i el fagot toquen el tema (el subjecte de la fuga), en el qual participen els vents i la corda.³⁵ La melodia de la fuga porta a un ritme obstinat que va descomponent-se amb impotència. Clarament estem en un camí sense eixida³⁶ (minut 12.45). L'orquestra (*fortissimo*) busca impotentment una eixida d'octava en octava. La fuga, que es presentava com la superació de la marxa, acaba impotent dissolent-se en la mateixa marxa, sense poder trobar una eixida al seu desenvolupament. La impotència està expressada en el ressò de les trompes. L'oboè (*piano*) suggereix breument una eixida: la melodia de l'«Oda» (minut 12.58). Continua el ressò de les trompes. Novament l'oboè planteja la melodia, però baixant a menor i de *piano* a *pianissimo*. Trompes, novament. L'oboè fa els dos primers compassos per a l'«Oda» (minut 13.10).

c) Tercera secció: l'«Oda»

També la tercera secció presenta una divisió tricotòmica.

c.1) Primera divisió

³⁴ Mozart havia utilitzat les marxas turques amb una intenció burlesca, allunyada de solemnitat.

³⁵ Beethoven ja havia emprat aquesta tècnica en el quart moviment de la *Tercera simfonia*, «Heroica».

³⁶ Aquesta manera d'arribar a un camí sense eixida havia aparegut també, per exemple, en el pas del tercer moviment al quart de la *Cinquena simfonia* i en el final del primer moviment de la *Setena simfonia*.

Comença novament l'himne. Hi ha una recapitulació. Tornem a les dues primeres estrofes i es repeteix la segona.

*Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.*
[Alegria, bella espurna dels déus,
filla de l'Elisi,
entrem, ebris de foc,
al teu santuari celestial!
El teu encanteri relliga
allò que els costums separen;
la humanitat esdevé fraterna,
on posen les teues ales suaus.]

Silenci. Hi ha una transició incompleta, que cau en el silenci (minut 14.03).

c.2) Segona divisió

Continuem amb la vuitena estrofa de l'«Oda». Ja no es tracta d'un grup contagiats d'alegria, sinó d'estendre una fraternitat mundial, amb un sentit quasireligiós. El *tempo* s'alenteix. Tenor i baix, més violoncel·ls i contrabaixos, continuen amb l'«Oda». Canten dos versos (*andante maestoso*) i després repeteix tot el cor. Després, els altres dos de l'estrofa.

*Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder - über 'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.*
[Abraça-vos, milions!
Aquest bes de tot el món!
Germans, dalt de la capa dels estels
ha d'habitar el bon Déu.]

Transició (minut 15.57). Després, tot el cor enceta l'estrofa novena (minut 16.15). La cadència oberta s'ajusta al caràcter de qüestió dels dos primers versos. Hi ha dues preguntes que cauen en el buit, marcat per dos silencis breus. Així, s'accentua l'apel·lació final al món: *Welt*, un vocatiu que tanca la segona qüestió (minut 16.48).

*Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt,
Über Sternen muss er wohnen.*
[Milions, no us postreu?

No sents el Creador, món?
Busquem-lo dalt de la capa dels estels,
ha d'habitar dalt dels estels.]

Silenci *piano*. El tercer vers es canta *crescendo* i el quart tot fort i amb la mateixa nota, marcant la paraula final *wohnen* (habitar). *Piano*. Es repeteix el quart vers, creant tensió. El vers que abans es cantava com una exclamació, ara es canta creant una tensió en *piano*, que prepara la transició a la divisió següent (minut 17.59).

c.3) Tercera divisió

També la tercera divisió es divideix novament en tres parts:

c.3.1) Primer apartat (síntesi)

Síntesi de les parts anteriors, de la primera i de la segona divisió. Es canten al mateix temps la primera estrofa (que havia recapitulat el procés anterior al començament de la tercera secció) i la vuitena, que havíem escoltat anteriorment en la segona divisió. «Allegro energico sempre ben marcato». La soprano canta la primera estrofa:

*Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.*

Al mateix temps, la contralt canta els dos primers versos de la vuitena estrofa:

*Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!*

A continuació (minut 18.07) hi ha tres línies vocals al mateix temps: els baixos tornen a la primera estrofa. Tenor i contralt tornen als dos primers versos de la vuitena estrofa. La soprano torna al principi: *Freude, Freude*, i continua amb els dos darrers de la primera estrofa. Les línies vocals comencen a trenar-se. Pren importància en fortíssim *ganzen Welt!*, que canta la soprano en molt agut (minut 19.12) i aguanta fins al final. Canta l'estrofa novena (19.27), però repetint el tercer vers i substituint l'últim vers pel tercer de la vuitena i el quart de la vuitena, que torna a repetir.

*Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt,*

*Brüder - über 'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
[Milions, no us prostreu?
No sents el Creador, món?
Busquem-lo dalt de la capa dels estels
Germans, dalt de la capa dels estels
ha d'habitar el bon Déu.]*

En cantar *Brüder* («germans»), que diu dues vegades (minut 19.45) (com *Freude* o *Froh*), hi ha una relaxació de la tensió musical fins que es desfà en *pianissimo*.

c.3.2) Segon apartat (Allegro ma non tanto)

Parteix de *pianissimo* en la melodia de les cordes. Es va formant el caràcter perquè tenor i baix entren *allegro ma non tanto* amb

Freude, Tochter aus Elysium!
[Alegria, filla de l'Elisi!]

Que són els dos primers versos de la primera estrofa. Contralt i soprano contesten la mateixa frase i després la modifiquen lleugerament.

Tochter, Tochter aus Elysium!
[Filla, filla de l'Elisi!]

I contesten tenor i baix el mateix. Hi ha una mena de cànon amb els dos primers versos de la segona estrofa, amb repeticions:

*Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
[El teu encanteri relliga
allò que els costums separen;]*

El cor es fusiona en un *crescendo* (a partir del minut 20.52) cantant el mateix. A continuació, de manera exaltada:

Alle Menschen, alle Menschen, alle Menschen

i després, amb un canvi de temps com a càmera lenta:

*Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.
[La humanitat esdevé fraterna,
on posen les teues ales suaus.]*

Recuperem *tempo primo* i torna la seqüència des de *Deine Zauber...* (a partir del minut 21.29). I

quan el cor arriba a *Alle Menschen* se silencia (minut 21.43) i els solistes es queden amb la frase fent tota una cadència independent decorada per l'orquestra (fins al minut 22.42).

c.3.3) Tercer apartat (final)

Com és habitual en Beethoven, comença suggerint *piano* el caràcter i s'eleva a poc a poc *stringendo* fins a arribar a *fortissimo*. Al seu torn, aquest apartat es divideix en tres *tempi*:

- *Prestissimo*

El cor canta *fortissimo* la vuitena estrofa, amb repeticions:

*Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder - über 'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.*

Canta dues vegades el vers *Diesen Kuss der ganzen Welt!*, tot repetint tres vegades l'expressió *der ganzen Welt!*, que lliga amb el principi, *Freude*, i novament la primera estrofa: *Freude, schöner Götterfunken*.

- *Maestoso*

En *maestoso*, el vers següent de la primera estrofa (minut 23.44):

Tochter aus Elysium,

Novament al principi de l'estrofa repetit:

Freude, schöner Götterfunken

- *Prestissimo*

Entra el *prestissimo* orquestral (minut 24.01). Apoteosi final, amb tres frases musicals:

- la primera, que recorda la melodia;
- la segona, que rememora el passatge de la impotència de la fuga,
- que es resol en la tercera frase, que està formada, al seu torn, per tres escales ascendents (que comencen en el minut 24.13), i l'última nota de l'escala ascendent (la), repetida tres vegades, que

cau a re, que és la tònica (24.24).³⁷

- La *Filosofia del dret* hegeliana

En el cas de la *Filosofia del dret*, també la tercera part, sobre l'*eticitat*, es divideix en tres parts. Així comença a definir el concepte:

§ 142. L'*eticitat* és la idea de la llibertat, com el bé vivent, [com el bé] que té el seu saber, voler i, per mitjà de la seua acció, la seua realitat en l'autoconsciència, així com aquell [el bé vivent] té en el seu ésser ètic el seu fonament, que és en si i per a si mateix, i la seua finalitat que el mou. [L'*eticitat*] és el *concepte de la llibertat que ha esdevingut món present* [existent] i *natura de l'autoconsciència*.

§ 143. En tant que aquesta unitat del *concepte* de la voluntat i de la seua existència, que és la voluntat particular, és saber, aleshores és la consciència de la distinció d'aquests moments de la idea que existeix [que està present], però de manera que ara cada moment és per a ella mateixa la totalitat de la idea i té en ell [mateix] el [seu] fonament i contingut.

§ 144. α) L'*ethos* [*Sittliche*] objectiu, que es presenta en el lloc del bé abstracte, és la substància concreta [que és] *forma infinita* per mitjà de la subjectivitat. [...]

§ 145. Que l'*ethos* és el *sistema* d'aquestes determinacions de la idea constitueix la seua *racionalitat*. [...]

§ 146. β) En aquesta *autoconsciència real* d'ella [de la idea], la substància se sap a ella mateixa i, per això, és objecte del saber. [...]

La divisió tricotòmica d'aquesta tercera part s'explica en els epígrafs 156 i 157:

§ 156. La substància ètica, incloent-hi l'autoconsciència que és per a ella mateixa i està unida amb el seu concepte, és l'*esperit real* d'una família i d'un poble.

§ 157. El concepte d'aquesta idea és [existeix] només com a esperit, com a cosa que se sap i és real, en tant que ell és l'objectivació d'ell mateix, el moviment a través de la forma dels seus moments. Per això, ell [el concepte d'aquesta idea] és:

A. L'esperit ètic immediat o *natural*: la família.

Aquesta substancialitat es converteix en la pèrdua de la seua unitat, en la dissociació i en el punt de vista d'allò relatiu i d'aquesta manera és

B. *Societat burgesa* [*civil*], una aliança dels membres en tant que *individus independents* en una *universalitat formal*, per mitjà de les seues *necessitats* [*Bedürfnisse*] i mitjançant la constitució jurídica com a mitjà de la seguretat de les persones i de la propietat i gràcies a un *ordre extern* per als seus interessos particulars i comuns, l'*estat* [*Estat*] *extern* del qual es

C. replega [retira] i aplega [reuneix] en la finalitat [objectiu] i la realitat de l'universal substancial i de la vida pública dedicada a ell mateix, en la constitució de l'Estat.

Així doncs, l'*eticitat* es divideix en tres parts: família, societat civil i Estat.

a) Primera part: la família

La família també es divideix en tres parts, com indica l'epígraf 160:

§ 160. La família es realitza [completa, *vollendet*] en tres vessants:

³⁷ Les quatre últimes notes (la, la, la, re) recorden el motiu inicial de la *Cinquena simfonia*. Aquesta ubicació de les escales i les notes al final de l'obra es pot entendre com una inversió de la pràctica de Bach (per exemple, el preludi de la *Tercera suite per a violoncel en do major*).

- a) en la forma del seu concepte immediat com a *matrimoni*,
- b) en l'existència externa, per la *propietat* i els *béns* de la família i tenint-ne cura,
- c) en l'*educació* dels fills i en la dissolució de la família.

Hegel tracta del matrimoni (§§ 161-169), del patrimoni (§§ 170-172) i de l'educació dels fills i la dissolució de la família (§§ 173-181).

b) Segona part: la societat civil

La segona part, la societat civil, també se subdivideix en tres parts, com indica l'epígraf 188:

§ 188. La societat civil inclou els tres moments:

- A. La mediació de les *necessitats* [de la necessitat, *Bedürfnisses*] i les satisfaccions [la satisfacció] de l'individu mitjançant el seu treball i per mitjà del treball i la satisfacció de les necessitats de *tots els altres*: el sistema de les *necessitats*.
- B. La realitat de l'universal de la llibertat contingut en aquest sistema, la protecció de la propietat per mitjà de l'*administració de justícia*.
- C. La prevenció [*Vorsorge*] contra l'accidentalitat [casualitat, contingència] que subsisteix [resta, roman] en tots els sistemes i la cura [*Besorge*] de l'interès particular com *una cosa comuna*, per mitjà de la *policia* [de les bones pràctiques] i de la *corporació*.

Les tres parts també estan subdividides: A. El sistema de les necessitats (§§ 189-208), en *a*) el tipus de la necessitat i de la satisfacció, *b*) el tipus de la necessitat, i *c*) el patrimoni. B. L'administració de justícia (§§ 209-229) se subdivideix en *a*) el dret com a llei (§§ 211-214), *b*) l'existència de la llei (§§ 215-218), i *c*) el tribunal (§§ 219-229). Finalment, l'apartat C. La policia i la corporació (§§ 230-256), també se subdivideix en *a*) la policia (§§ 231-249), i *b*) la corporació (§§ 250-256).

b) Tercera part: l'Estat

La tercera part, la secció sobre l'Estat (§§ 257-360), comença amb una definició:

§ 257. L'Estat és la realitat de la idea ètica. L'esperit ètic, en tant que voluntat palesa, clara per a ella mateixa, substancial, que es pensa i se sap, i aconsegueix [porta a terme, realitza], sap el que ella sap i en tant que ho sap. [...]

§ 258. L'Estat és, en tant que la realitat de la *voluntat* substancial, que té en la particular *autoconsciència* elevada a la seua universalitat, *allò racional* en si i per a si.

A continuació justifica la divisió novament tricotòmica:

§ 259. La idea de l'Estat té:

- a) Realitat immediata i és l'Estat individual en tant que organisme que es refereix a ell mateix, [és a dir,] *constitució* o *Estat intern*.
- b) Ella [la idea de l'Estat] es transforma en la *relació* de l'estat individual amb un altre Estat, [és a dir,] *dret polític* [d'Estat] *extern*.
- c) [La idea de l'Estat és] la idea general com a gènere i poder absolut enfront dels estats individuals, [és]

l'esperit que es dona la seua realitat en el procés de la *història universal*.

A. El dret polític intern (§§ 260-329), B. El dret polític extern (§§ 330-340) i C. La història universal (§§ 341-360).

3. Conclusió

L'absolut com a resultat, produït com un moviment immanent que passa per etapes en les quals els moments abstracte de l'objectivitat i concret de la subjectivitat se superen en una síntesi fantàstica. Un *télos* que estava al principi com a promesa, però que s'acompleix com a apoteosi de la llibertat. Un món que es palesa com a regne de la llibertat i com a producte de la individualitat potent, definitiva. Com resumiria el jove Marx en una frase que se cita en el capítol següent: «Si anteriorment els déus habitaven sobre la Terra, ara s'havien convertit en el seu mateix centre».

Bibliografia

Honneth, A.: *Leiden an Unbestimmtheit*, Stuttgart: Reclam, 2001.

Honneth, A.: *Das Ich im Wir*, Frankfurt: Suhrkamp, 2010 (especialment la secció I, «Hegelsche Wurzeln»).

Capítol 3. Cultura i revolució



Fotografia: Marx, cap a 1861.

1. Pròleg: Marx, carta al pare (novembre de 1837) i les quatre primeres «lectures» de Hegel

Disposem d'un escrit en què Karl Marx (1818-1883) narra la seua primera lectura de Hegel: la carta al seu pare de 10 de novembre de 1837.³⁸ Després d'un any estudiant a la Universitat de Bonn, el jove Marx arriba a Berlín, la capital prussiana. Un temps després, remet una carta al seu pare molt detallada per explicar-li el «punt de trànsit» al qual havia arribat des de la seua partida uns mesos abans. Relata el viatge des de Trèveris, la seua ciutat i on viu la seua família, les poesies que compon per a la seua núvia i la seua immersió en els estudis filosòfics i jurídics. Detalla les seues lectures i la redacció d'un manuscrit que preveu compost d'una introducció —«Metafísica del dret»— i una «Filosofia del dret», de la qual només escriu una primera part sobre el dret privat; la descripció permet identificar-hi la influència de la metafísica dels costums kantiana. La minuciositat de la carta no respon tant al fet que Marx es dirigeix a un destacat professional del dret, com era el seu pare, com al fet que a l'epístola li anuncia la ruptura amb el kantisme que professava el grup de liberals en el qual s'emmarcava i on trobem també el pare de la seua núvia, Jenny, i el director del

³⁸ El text de la carta es pot trobar en el primer dels volums complementaris (*Ergänzungsbände*), publicat el 1968, de les *Marx Engels Werke*, 39 vol., Berlín: Dietz, 1957 i ss., pp. 3-11. Cf. M. Galcerán: «Una carta de Marx a su padre del año 1837», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 3, 1982-1983, pp. 141-158.

Gymnasium de Trèveris. El jove universitari adverteix que l'obra que està redactant incorre en error perquè «la forma acientífica del dogmatisme matemàtic, en la qual el subjecte dóna voltes a la cosa, enraona amunt i avall, sense que la cosa mateixa es configure com a ric desplegament i vitalitat». I continua reiterant la seua clara assumpció de la filosofia de Hegel:³⁹

El triangle, que permet al matemàtic construir i demostrar, roman com una mera representació en l'espai, i no es desenvolupa en res ulterior; s'ha de posar al costat d'altres, ocupant altres posicions, i les diferents situacions li proporcionen relacions i veritats diferents. El contrari passa en l'expressió concreta del món del pensament, com és el dret, l'Estat, la natura, la filosofia tota, ací ha de ser observat l'objecte mateix en el seu desenvolupament, no hi poden ser introduïdes divisions arbitràries, la raó de la cosa mateixa ha de rodar com a antítesi en ella mateixa i en ella mateixa trobar la seua unitat.

El fragment (compareu-lo amb el capítol precedent!) és clarament una paràfrasi dels paràgrafs quarantè i següents del prefaci de la *Fenomenologia de l'esperit*.⁴⁰ No obstant això, la referència a «l'Estat, la natura, la filosofia tota» apunta més enllà. Seguint amb l'epístola, el jove Marx narra que, després del manuscrit sobre el dret, es posa a compondre un «sistema metafísic bàsic», que interromp quan «reconeix novament la seua falsedat». Explica al seu pare que estudia i escriu fins a emmalaltir i, gairebé disculpant-se, que va marxar a recuperar-se a Stralau, a l'est de Berlín i a la vora del riu Spree, d'aigües fosques com el te,⁴¹ on llegeix Hegel i entaula relació amb el grup de joves hegelians.⁴²

Hi havia caigut el vel, el meu *sancta sanctorum* estava profanat, i havia de instaurar nous déus.

Des de l'idealisme, que, dit siga de passada, havia comparat i alimentat amb kantisme i fichtisme, vaig partir per buscar la idea de la realitat mateixa. Si anteriorment els déus habitaven sobre la Terra, ara s'havien convertit en el seu mateix centre.

Havia llegit fragments de la filosofia de Hegel, la grotesca melodia pedregosa de la qual no m'agradava. Encara vaig voler submergir-me una vegada més al mar, però amb el propòsit ferm de trobar la naturalesa espiritual, tan necessària, concreta i determinada com la corporal, i no exercitar més jocs d'esgrima, sinó posar la pura perla a la llum del sol. [...]

Durant la meua indisposició vaig arribar a conèixer Hegel des del principi fins al final, així com la majoria dels seus deixebles. Gràcies a reunions freqüents amb amics a Stralow, vaig acabar en un club de doctors, en el qual es troben alguns professors no numeraris i el més íntim dels meus amics de Berlín, el Dr Rutenberg. Ací l'opinió sovint contraposada es va fer evident en el debat, i em vaig encadenar més fermament a l'actual filosofia mundial, de la qual pensava escapar.

³⁹ Marx Engels Werke, EB I, p. 5.

⁴⁰ G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp, 1981, pp. 41 i ss. Hom pot consultar l'acuradíssima traducció castellana a cura de Manuel Jiménez: *Fenomenología del espíritu*, cit., pp. 142 i ss.

⁴¹ A l'entorn hi havia instal·lacions dels ports fluvials i casernes militars, probablement les que després inspirarien la coneguda cançó «Lili Marlen». Cf. Rosa Sala Rose: *Lili Marleen. Canción de amor y muerte*, Barcelona: Global Rhythm Press, 2008.

⁴² Marx Engels Werke, EB I, pp. 8-9 i 10.

Així doncs, la primera lectura que Marx fa dels escrits de Hegel (potser després d'un primer contacte insatisfactori, probablement en el curs precedent que havia cursat a Bonn en un ambient de romanticisme tardà) afecta el nucli mateix de la dialèctica i començaria amb la *Filosofia del dret*, tenint en compte l'objecte concret del seu estudi, i continuaria amb la *Fenomenologia de l'esperit*, o almenys el seu prefaci, que és clarament parafrasejat a la carta, i potser mirant l'*Enciclopèdia de les ciències filosòfiques*, que seria al·ludida per les referències a la natura i la filosofia tota.

A més d'aquest primer moment de comprensió dels llibres de Hegel, els textos permeten reconstruir-ne quatre lectures més. La segona, en integrar-se al grup de hegelians berlinesos, col·laborar en els seus escrits i elaborar la seua dissertació doctoral; llavors, Marx s'enfronta, almenys, a les «lliçons» de Hegel, acabades de publicar,⁴³ sobre *Filosofia de la religió* i *Història de la filosofia* i amb la *Ciència de la lògica*. La tercera lectura es produeix en sotmetre a crítica, durant l'estiu de 1843, la «filosofia de l'Estat» de Hegel, concretament els §§ 261-313 de la seua *Filosofia del dret*. La quarta lectura s'efectua en redactar els *Manuscripts de París*, entre abril i agost de 1844, on es refereix novament a la *Fenomenologia*, amb algunes al·lusions a l'*Enciclopèdia*. Finalment, la cinquena lectura es realitza a l'estiu de 1857, quan es planteja el mètode per desenvolupar la que considerava estrictament la seua obra i comença a redactar els manuscrits que serien reelaborats en els dos intents –truncats els dos– de publicar-la: la *Contribució a la crítica de l'economia política* (primer volum, 1859) i *El capital. Crítica de l'economia política* (primer llibre, 1867).

En les tres primeres etapes, en general, la lectura de Marx de Hegel s'alinea amb la dels anomenats *joves hegelians*. Coincideix amb aquests en la pretensió de desenvolupar la filosofia de Hegel contraposant-hi sistema i dialèctica, és a dir, de qüestionar les elaboracions filosòfiques de Hegel de les esferes del dret, la religió, l'art o la mateixa història de la filosofia (és a dir, les esferes de l'«esperit objectiu»). La formulació més acabada d'aquests assumptes es trobava en les lliçons berlineses de filosofia de la religió o estètica, que els joves hegelians esmicolen amb el mateix instrumental dialèctic que Hegel havia desplegat en les seues obres anteriors, bàsicament la *Fenomenologia* i la *Lògica*. El programa respecte d'aquells àmbits és exactament el que havia formulat el jove Marx en la carta esmentada: «la raó de la cosa mateixa ha de rodar com a antítesi en ella mateixa i en ella mateixa trobar la seua unitat». L'argument fonamental per a aplicar el

⁴³ En el moment en què remet l'epístola al seu pare, havien estat reeditades les grans obres de Hegel publicades en vida i els seus opuscles havien aparegut ja en les *Obres* preparades per l'Associació d'Amics del Finat (*Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, Berlín: Duncker und Humblot, 1832 i ss., 18 vol.), tant els primers tractats (*ibid.*, I, 1832) com diversos escrits (XVI i XVII, 1834 i 1835) –llevat de la petita *Enciclopèdia* de Nuremberg (XVIII, publ. 1840; trad. cast. de M. Jiménez, ed. MUVIM). També en aquestes *Obres* havien estat editades bona part de les lliçons de Hegel: la *Filosofia de la història* (IX, de 1837), *Estètica* (X, volums I i II, de 1835 i 1837, el volum III és de 1838), la *Filosofia de la religió* (XI i XII, 1832) i la *Història de la filosofia* (XIII i XIV, 1833, i XV, 1836), i aquesta dada és important perquè, d'alguna manera, un segon període en la lectura que

«motor de la negativitat» a aquelles elaboracions de l'«esperit objectiu», els rendiments ideològics de les quals per a la política reaccionària prussiana resultaven patents, és l'idealisme en què incorreria Hegel, ja que les «filosofies» que formen el sistema no serien més que elucubracions entre idees fixes, separades de qualsevol base real. Aplicar la dialèctica significava negar-se a la seua fixació i animar el desplaçament al seu contrari material. Si la lectura marxiana de Hegel s'haguera quedat aquí, no hauria passat d'una pretensió d'invertir materialísticament el sistema Hegel, com va proposar bona part de la tradició marxista. Però no és així, perquè les etapes següents aporten dos elements notables que, entenem nosaltres, se separen de la interpretació tradicional.

La quarta etapa és l'aplicació de la dialèctica a la lectura «hegeliana» anterior del mateix Marx, i per això és la seua negació i la seua superació (que, per tant, ja no és equivalent a la dels joves hegelians, sinó una figura diferent). Les edicions habituals dels manuscrits parisencs de 1844, en la mesura que organitzen temàticament el tercer manuscrit, dificulten apreciar el fet que la «crítica de la dialèctica de Hegel» s'alterna en la seua composició amb el text sobre «necessitats, producció i divisió del treball», un tema que no és aliè a la *Filosofia del dret*, ja que en aquesta obra i en l'*Enciclopèdia* Hegel relaciona el «sistema de les necessitats» i la «societat civil». En aquests apunts incomplets, Marx no només critica la *Filosofia del dret* amb la *Fenomenologia* (el que faria qualsevol hegelianisme d'esquerres), sinó que també critica aquesta obra amb aquella, i aquest és precisament el moment antihegelianisme, l'autocrítica que no és una qüestió «aparentment formal», sinó «en realitat essencial».⁴⁴ Altrament dit: si es refereix la dialèctica de la negativitat (és a dir, el desplaçament continu de cada configuració que, descobrint-se en la seua falsedat, genera el desplaçament a un altre-de-si, i per això al seu contrari) de la *Fenomenologia* a la *Filosofia del dret*, el caràcter presumptament concret de les seues determinacions (legitimadores de l'Estat prussià) es revela com el seu contrari, és a dir, com un joc de nocions abstractes que quedaria subsumit al moviment de la *Lògica* –fins aquí la crítica hegeliana. Ara bé, atès que el punt de vista de Hegel és el dels «moderns economistes»,⁴⁵ que han presentat l'alienació general de la societat, la subsumició lògica mostra la seua veritat precisament en no ser més que la representació del que succeeix, és a dir, l'alienació del subjecte social, i aquest és el moment antihegelianisme, pel qual la *Filosofia del dret* «té raó» enfront de la *Fenomenologia*. Dit de la manera paradoxal que tant agradava a Hegel (i simplificant les obres esmentades): la *Fenomenologia* és la veritat de la falsedat de la *Filosofia del dret*, però aquesta, al seu torn, és la veritat de la falsedat de la primera. Però totes dues, en tant que configuracions que exposen moments del desplegament de l'esperit, no són més que la veritat que

Marx fa de Hegel té a veure fonamentalment amb les lliçons.

⁴⁴ Cf. p. XI del ms. 3, en *Marx Engels Werke*, EB I, op. cit., p. 569.

⁴⁵ *Ibid.*, ms. 3, p. XXIII; MEW, EB I, p. 574.

troben en la seua negació. Es formule com es formule, queda clar que l'articulació que planteja Marx en el manuscrit, entesa d'aquesta manera, queda lluny de la simple inversió materialista de Hegel, reclamada pels joves hegelians o pel materialisme històric tradicional.

Tenim ací plantejada la problemàtica de la cinquena lectura.

2. Context: Marx a Londres (estiu de 1857)

2.1. Els factors de la formulació

L'estiu de 1857, Marx comença a redactar una sèrie de quaderns, publicats posteriorment com a *Línies fonamentals de la crítica de l'economia política* i citats habitualment pel terme alemany *Grundrisse*.⁴⁶ Com en els intents anteriors de redactar la seua obra, Marx se sent particularment esperonat⁴⁷ per tres factors:

- a) Una conjuntura de crisi, que faria urgent la seua aportació.⁴⁸
- b) L'agreujament de la situació familiar⁴⁹ i la mort d'un fill al juliol de 1857.⁵⁰
- c) L'enfrontament amb els «socialistes». El juliol de 1857 comença a extractar les *Harmonie Économiques* de Frederic Bastiat i l'obra de H. C. Carey *Principles of Political Economy. Part the first, of the Laws of the Production and Distribution of Wealth*. Aviat interromprà la recensió: «És impossible continuar amb aquestes absurditats.»⁵¹ Les «harmonies de Bastiat» li recorden, a Marx, les «contradiccions econòmiques» de Proudhon (el *Système des contradictions économiques ou Philosophie de la misère*, 1846, contra el qual ja havia redactat la seua *Misèria de la filosofia*), una argumentació econòmica que incorre en «robinsonades», en una mistificació de l'esdevenir històric. Però tampoc altres teories econòmiques, de signe contrari, com ara les tesis liberals vuitcentistes, estaven lliures de problemes, perquè, tot i acceptant el conflicte, mantenen les determinacions de la

⁴⁶ Cf. Roman Rosdolsky: *Génesis y estructura de «El capital» de Marx (estudios sobre los «Grundrisse»)*, Mèxic: Siglo XXI, 1978; J. Zeleny: *La estructura lógica de «El capital» de Marx*, Barcelona: Grijalbo, 1968.

⁴⁷ Treballant fins i tot a les nits «com un boig» en la «síntesi» dels seus estudis, com escriu en la carta a Engels de 8 de desembre de 1857.

⁴⁸ Vegeu, entre altres, les cartes de Marx a Engels de 8 i 12 de desembre de 1857 i a Lassalle de 21 de desembre de 1857 (*Marx Engels Werke*, XXIX, pp. 225, 232 i 548), i en general la correspondència de 1856-1857 (*MEW*, XXIX, pp. 85-86, 106, 123, 153, 161, 198, 207, 216-217, 208-213 i 219-221).

⁴⁹ Cf. Hans M. Enzensberger (ed.): *Gespräche mit Marx und Engels*, 2 vol., Frankfurt: Insel, 1973, vol. I, p. 263, i la correspondència, *MEW*, XXIX: 83, 97, 105 i 110.

⁵⁰ Enzensberger, *op. cit.*, I, 265 i 276-277.

⁵¹ *MEW*, LXII, p. 13.

producció al marge de la història, és a dir, naturalitzen les relacions de producció capitalistes. Des de quina posició teòrica criticar les dues orientacions i, alhora, organitzar el material que Marx està acumulant? Per «donar forma» al conjunt⁵² resultarà providencial la relectura de la *Lògica* de Hegel i una certa reconsideració de la dialèctica, rigorosament contemporànies a l'inici de la redacció definitiva de la seua obra. Del primer element, la relectura de la *Lògica*, dona compte la carta de Marx a Engels del 14 de gener de 1858:

D'altra banda, trobe alguns bonics desenvolupaments. Per exemple, m'he desempallegat de tota la doctrina del benefici tal com existia fins ara. En el mètode de l'elaboració, el fet que *by mere accident* tornara a fullejar la *Lògica* de Hegel, m'ha estat de gran utilitat (Freiligrath va trobar alguns volums de Hegel que van pertànyer a Bakunin i me'ls va enviar de regal). Si alguna vegada arribara a tenir temps per a un treball així, m'agradaria moltíssim fer accessible a la intel·ligència humana comuna, en dos o tres plecs d'impremta, allò que és el racional en el mètode que va descobrir H[egel], però que al mateix temps mistificà.⁵³

Marx no aclareix la data de l'enviament. En una carta precedent a Engels, de 6 de juliol de 1857, Marx comenta que Freiligrath li havia escrit «algunes ratlles»⁵⁴ (recordeu que aquest mateix mes mor un fill de Marx). Si els volums acompanyaven aquestes «ratlles», aleshores es produiria una sincronia entre la relectura de Hegel i l'elaboració de l'esborrany.

Hi ha una segona circumstància rellevant en aquest moment: una reconsideració de la dialèctica. L'advocat Ferdinand Lassalle, un socialista que manté una certa relació amb Marx i que més endavant serà considerat un dels pioners del moviment socialista, publica llavors *La filosofia d'Heràclit d'Efes el Fosc*. El llibre va ser editat en dos volums, el primer dels quals té data de 1858. Potser s'edità a començament d'any, veié la llum abans de la data d'edició o Marx tingué accés a l'esborrany, perquè de fet aquest remet a Engels una demolidora crítica del text de Lassalle en una carta d'1 de febrer:

Heràclit el Fosc, per Lassalle el clar, és *au fond* una compilació molt pueril. Cadascuna de les moltes imatges amb les quals en Heràcl[it] es posa de relleu la unitat de l'afirmació i de la negació, ofereixen *in steps* a Lassalle l'oportunitat de pronunciar i de obsequiar, sempre extensament, algun extracte de la *Lògica* de Hegel, procediment *hardly* beneficiós. Ho fa com un escolar que ha de demostrar en el seu exercici que ha estudiat a fons l'«ésser», el «fenomen» i el «procés dialèctic». Si un escolar es proposa especular sobre això, es pot estar segur que, després de tot, amb prou feines serà capaç de conduir el pensament d'acord amb la recepta prescrita i segons les formes sacramentals [*sic*]. Aquest és exactament el cas del nostre Lass[alle]. El tipus sembla haver tractat d'explicar-se a si mateix la *Lògica* de Hegel per mitjà d'Heràclit, sense cansar-se mai de recomençar perpètuament aquest procés. [...] [Malgrat] la fatuïtat d'aquest tipus de pretendre que Heràclit ha estat fins ara un llibre inaccessible, no ha afegit absolutament res de nou pel que fa al punt principal a allò que ha dit Hegel en la seua *Hist[òria] de la fil[osofia]*. Només ho presenta en detall, el que naturalment es podria haver fet amb molta amplitud en 2 plecs d'impremta. [...] Hi ha una sentència d'Heràclit el Fosc que, per tal d'explicar la

⁵² Cf. carta de Marx a Lassalle de 12 de novembre de 1858, *MEW*, XXIX: 566.

⁵³ *MEW*, XXIX, p. 260.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

transformació de totes les coses en els seus oposats, diu: «Així, l'or es transforma en totes les coses i totes les coses es transformen en or.» L'or, diu Lassalle, és ací els diners (el que és just) i els diners són valor. Per tant, l'ideal és l'universal, l'un (valor), i les coses, la realitat, el particular, la multiplicitat. Utilitza aquesta notable mostra de penetració per donar-nos en una llarga nota una exposició dels seus descobriments en la ciència de l'economia política. Cada paraula és un disbarat, però presentada amb notable pretensió. En això veig un indicatiu que l'home es proposa presentar en la seua segona gran obra l'economia política a la manera hegeliana. Aprendre d'aquesta manera que portar una ciència mitjançant la crítica al punt en què puga ser exposada dialècticament és una cosa completament diferent d'aplicar un sistema lògic abstracte, de confecció, a vagues nocions d'aquest mateix sistema.⁵⁵

Els fragments esmentats presenten alguns elements que cal subratllar. En primer lloc, Lassalle descriu una trajectòria molt semblant a la que va seguir el mateix Marx: parteixen d'una formació jurídica i d'un interès per la dialèctica, tots dos redacten una primera obra que es defineix per referència a algun text hegelian, ja siguen les *Lliçons d'història de la filosofia*, en el cas de Marx, o aquestes i la *Lògica*, en el cas de Lassalle. En ambdós casos es tracta de reconsiderar filosofies gregues. Ara bé, la qüestió de fons no és, pròpiament, historicofilosòfica, sinó que té a veure amb la dialèctica, un assumpte que Marx sintetitzaria, diu ell, en 2 plecs d'impres, és a dir, en unes 32 pàgines. Per fer-ne una idea, aquesta és precisament l'extensió de la primera edició del *Manifest comunista*. A més d'això, la carta deixa clar que, per a Marx, portar una ciència a exposició dialèctica no és el mateix que «aplicar un sistema lògic abstracte» a algunes nocions. I aquesta tesi compromet la mateixa elaboració que Marx està realitzant precisament en aquest moment, a la tardor-hivern de 1857, és a dir, suscita la qüestió de com dur a exposició dialèctica la seua crítica de l'economia política. O dit d'una altra manera: Marx sembla que està destacant en l'obra de Lassalle allò en què *no vol* incórrer ell mateix. Però la qüestió inversa, és a dir, *com procedir*, queda oberta. El lloc on aquesta qüestió es planteja teòricament és un quadern de 1857 en què Marx inclou el que seria publicat dècades després com a «Introducció a la crítica de l'economia política», un text que serà glossat a continuació i que exposa la cinquena «lectura» que realitza de Hegel.

2.2. El Quadern «M»

La cinquena lectura que realitza Marx de Hegel aporta un element més a les quatre glossades anteriorment. Si, com hem proposat per als manuscrits parisiens, atenem el seu procediment de redacció, el que apareix en el primer dels quaderns de les *Grundrisse* de 1857-1858 no és una «Introducció a la crítica de l'economia política», sinó el seu «esbós» (com afirma explícitament en el pròleg de la *Contribució*). El text presenta tres «començaments» diferents. En el primer, al fil dels seus extractes anteriors sobre Bastiat i Carey, s'enfronta a la determinació habitual del marc teòric

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 274-275.

de l'economia titlant-la de «robinsonades» pròpies del segle XVIII, i elabora un primer índex del treball. A continuació redacta un altre començament, en el qual pren «com a exemple», de manera gens innocent, l'obra de John Stuart Mill, i glossa la relació de la producció amb els altres conceptes bàsics en les obres d'economia (distribució, canvi i consum). A partir de la pàgina 21 del manuscrit, Marx redacta un tercer començament, que generalitza els dos anteriors, i s'enfronta a la qüestió central que deixava oberta la seua quarta etapa de lectura de Hegel.

Per a Hegel, la sèrie de figures de l'experiència de la consciència que havia representat en la seua *Fenomenologia* es corresponia necessàriament amb el moviment de la història, i tots dos, amb el desplaçament de les categories lògiques i amb la «galeria» (d'imatges, de quadres, que és la imatge que utilitza en les seues lliçons) de la història de la filosofia. A més, aquests plans (històric, lògic i filosòfic), que es corresponen «com en contorn d'ombres», ofereixen la pauta de la formació (*Bildung*: «formació», però també «cultura»!) de l'individu. Per això, com s'indica en la *Filosofia del dret*, allò real és racional i allò racional és real. És possible escindir aquest nus gordià de l'idealisme? En els termes dels començaments anteriors del manuscrit de 1857, la qüestió és: podem prendre com a tema «una època històrica determinada» sense haver de «seguir el desenvolupament històric en les seues diferents fases»? Hegel, d'una banda, i Engels i l'anomenat *materialisme històric*, de l'altra (basant-se, indubtablement, en textos del mateix Marx, com ara la primera part del *Manifest comunista*) haurien contestat amb un no rotund. Però cal parar esment a la resposta que ofereix Marx en la reformulació del tercer començament: «Però aquestes categories simples, no tenen també una existència històrica o natural anterior a la de les categories més concretes? *Ça dépend*».⁵⁶ I a continuació segueix un passatge on argumenta en els dos sentits, en una mena de antinòmia de la raó històrica, utilitzant fins i tot un exemple de la *Filosofia del dret* (!), per concloure: «Així, tot i que la categoria més simple pot haver existit històricament abans que la més concreta, en el seu ple desenvolupament intensiu i extensiu, però pot pertànyer precisament a una forma de societat més complexa, mentre que la categoria més concreta estava ja plenament desenvolupada en una forma de societat menys desenvolupada.»

Fins a quin punt Marx disposa d'una visió del conjunt quan escriu aquestes declaracions sobre quin ha de ser el mètode de la seua obra i l'ordre de les categories? A aquesta altura del manuscrit ja ha enunciat el llindar de l'obra definitiva (la «riquesa») i les dues categories que, en la seua interacció, la desenvoluparan: «capital» i «treball». Podria ser que Marx no disposara encara de l'analítica del valor que desplegarà en el volum publicat d'*El capital*. De fet aquesta s'anirà trenant en els manuscrits següents⁵⁷. Però hi ha ja un, diguem-ne, compromís metodològic que justifica que

⁵⁶ Manuscrit, p. 22, *Marx Engels Werke*, XLII, p. 36.

⁵⁷ Cf. T. Negri: *Marx oltre Marx*, Milà: Feltrinelli, 1979. També les obres de Rosdolsky i Zeleny cit. *supra*.

marcara com a «M», probablement de «Methode», el primer dels quaderns de 1857-1858, de les *Grundrisse*. Més concretament:

Seria, per tant, impracticable i erroni presentar la successió de les categories econòmiques en l'ordre en què van ser històricament determinants. El seu ordre de successió està més aviat determinat per la relació que tenen entre elles en la moderna societat burgesa, i que és exactament l'invers d'aquell que es presenta com a natural o que correspon al desenvolupament històric. No es tracta de la disposició que adopten històricament les relacions econòmiques en la successió de les diferents formes de societat. Encara menys de la seua successió «en la idea» (*Proudhon*) (una representació nebulosa del moviment històric). Sinó de la seua articulació dins la societat burgesa.⁵⁸

Així doncs, ni materialisme (a la manera hegeliana), ni històric (a la manera marxista). Als passatges esmentats segueix una nova enumeració de les rúbriques a estudiar (la que comença «La divisió de la matèria ha de ser efectuada evidentment de manera que s'estudie...»,⁵⁹ cosa que, com en els dos casos que apareixen anteriorment en el manuscrit, anuncia una discontinuïtat en el text. El que segueix es pot considerar una segona part del tercer començament, que recull, com el mateix Marx explicita:

Nota bene en relació amb els punts que han de ser esmentats aquí i que no han de ser oblidats:⁶⁰

A continuació anota vuit punts abans d'iniciar una tercera part del tercer començament, i que en els índexs posteriors titularà «L'art grec i la societat moderna». Es tracta, lògicament, d'un desenvolupament del punt 6 de la llista de la segona part d'aquest començament («Sobre la relació desigual del desenvolupament de la producció material, per exemple amb l'artística»⁶¹), en el qual Marx desenvolupa el que ha dit anteriorment: les pretensions de *desarticular lògica i història* sense recaure en el positivisme ni en la mitologització, sense renunciar a la dialèctica d'allò concret. Aquestes notes incompletes s'obrin amb una tesi que es podria entendre com una crítica *avant la lettre* del materialisme històric:

⁵⁸ Manuscrit, p. 28, *Marx Engels Werke*, XLII, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, ms. pp. 28-29, *MEW*, XLII, p. 42.

⁶⁰ *Ibid.*, ms. p. 29, *MEW*, XLII, p. 43.

⁶¹ «6. *Das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion, z.B. zur künstlerischen*. Überhaupt der Begriff des Fortschritts nicht in der gewöhnlichen Abstraktion zu fassen. Moderne Kunst etc. Diese Disproportion noch nicht so wichtig und schwierig zu fassen als innerhalb praktisch-sozialer Verhältnisse selbst. Z.B. der Bildung. Verhältnis der United States zu Europa. Der eigentlich schwierige Punkt, hier zu erörtern, ist aber der, wie die Produktionsverhältnisse als Rechtsverhältnisse in ungleiche Entwicklung treten. Also z.B. das Verhältnis des römischen Privatrechts (im Kriminalrecht und öffentlichen das weniger der Fall) zur modernen Produktion.» «6. *La relació desigual del desenvolupament de la producció material, per exemple, amb el desenvolupament artístic*. En general, el concepte del progrés no ha de ser copsat en l'abstracció ordinària. Amb l'art, etc., aquesta desproporció no és encara tan important i difícil de copsar com dins de les mateixes relacions practicosocials. Per exemple, de l'educació. Relació dels *United States* amb Europa. El punt pròpiament difícil que cal discutir ací és, tanmateix, el de com les relacions de producció en tant que relacions jurídiques entre un desenvolupament desigual. Per tant, per exemple, la relació del dret privat romà (en el dret penal i públic és menor el cas) amb la producció moderna.»

Pel que fa a l'art, ja se sap que certes èpoques de floriment artístic no estan de cap manera en relació amb el desenvolupament general de la societat, ni, per tant, amb la base material, amb l'esquelet, per dir-ho així, de la seua organització.⁶²

I conclou enunciant el problema⁶³ (no la solució):

La dificultat, però, no rau a comprendre que l'art i l'èpica grecs estan lligats a certes formes de desenvolupament social. La dificultat rau en el fet que encara ens proporcionen gaudi artístic i que, en un cert aspecte, tenen vigència com a norma i com a model inabastable.⁶⁴

No deixa de resultar interessant que al final de la «Introducció», quan Marx està forjant l'organització definitiva de la seua obra, retorne a la qüestió de l'art grec i la plantege en el marc de la relació entre lògica i història i, podríem afegir, amb una pretensió de recuperar l'«ètica», perquè això ens retorna al centre mateix de la *Fenomenologia de l'esperit* i a les primeres etapes de la lectura de Hegel per part de Marx. Aquest discurs sembla haver descrit també un cercle hegèlic...

3. Text: Marx, «Per què ens agrada l'art grec?», en Quadern «M» [*Introducció a la crítica de l'economia política*] (setembre de 1857)

1. És conegut, en l'art, que determinades èpoques del seu floriment de cap manera estan en relació amb el desenvolupament general de la societat; per tant, tampoc amb el fonament material, en certa manera, amb l'esquelet de la seua organització. Per exemple, els grecs comparats amb els moderns, o també Shakespeare. De certes formes d'art, per exemple, l'epopeia, és reconegut que fins i tot en la seua forma clàssica, aquella que fa època, no podrien ser produïdes mai més, tan bon punt com apareix la producció de l'art com a tal; per tant, dins del mateix terreny de l'art, certes configuracions significatives seues només són possibles en una etapa no desplegada del desenvolupament de l'art. Si aquest és el cas en la relació dels diferents gèneres d'art, dins del domini del mateix art, és menys sorprenent que siga el cas de la relació del domini sencer de l'art amb el desenvolupament general de la societat. La dificultat només consisteix en la captació general d'aquestes contradiccions. Tan bon punt són especificades, ja s'han aclarit. Prenguem, per exemple, la relació de l'art grec i després Shakespeare amb l'actualitat. És conegut que la mitologia grega és no només l'arsenal de l'art grec, sinó el seu sòl. És possible la visió de la natura i de les relacions socials que serví de base a la fantasia grega i, per això, a l'art grec amb *selfactor*⁶⁵ i ferrocarrils i locomotores i telègrafs elèctrics? On quedaria Vulcà davant de Roberts et Co., Júpiter davant del parallamps i Hermes davant del Crèdit Mobilier? Tota mitologia venç i domina i configura les forces naturals en la imaginació i per mitjà de la imaginació; ha desaparegut el domini real sobre ella. En què es converteix Fama vora Printinghouse Square? L'art grec presuposa la mitologia grega, és a dir, la natura i les mateixes formes socials ja en un mode inconscientment artístic elaborades per la fantasia del poble. Aquest és el seu material. No qualsevol mitologia, és a dir, no qualsevol elaboració inconscient, artística de la natura (inclòs ací tot l'objectiu i, per tant, la societat). La mitologia egípcia no podia ser el terreny o el si matern de l'art grec, però en tot cas era necessària una mitologia. En cap cas, per tant, un desenvolupament de la societat, que exclou tota relació mitològica amb la natura, tota relació mitològitzadora

⁶² Ms. p. 30.

⁶³ Amb aquesta tercera parte del tercer començament, segons l'ordenació proposada ací, formulava Lukács en alguns textos biogràfics el problema al qual havia dedicat la seua vida.

⁶⁴ Ms. p. 31; MEW, XLII, p. 42.

⁶⁵ *Selfactor*: teler automàtic inventat per Richard Roberts en 1825.

amb ella; per tant, exigeix de l'artista una fantasia independent de la mitologia.⁶⁶

D'altra banda: és possible Aquil·les amb pólvora i bales? O, en general, la *Illiada* amb la premsa o, fins i tot, la màquina d'imprimir? No termina⁶⁷ necessàriament el cantar i els cants i les muses amb el tipògraf i, per tant, no desapareixen necessàriament les condicions de la poesia èpica?

La dificultat, però, no rau a comprendre que l'art i l'èpica grecs estan lligats a certes formes de desenvolupament social. La dificultat està en el fet que encara ens atorguen gaudiment artístic i, en un cert aspecte, estan vigents com a norma i model inassolible.

Un home no pot convertir-se de nou en nen, o esdevenir infantil. Però, que potser no li satisfà la ingenuïtat del nen i no ha d'aspirar a reproduir de nou la seua veritat en una etapa superior? No renaix en la natura infantil el caràcter propi de cada època en la seua veritat natural? Per què la infància històrica de la humanitat, on s'ha desplegat més bellament, no hauria d'exercir un atractiu etern com una etapa que mai no retornarà? Hi ha nens maleducats i nens precoços. Molts dels pobles antics pertanyen a aquesta categoria. Nens normals eren els grecs. L'atractiu del seu art per a nosaltres no està en contradicció amb l'etapa de la societat no desenvolupada sobre la qual cresqué. És més aviat el seu resultat i més aviat està unit inseparablement al fet que les condicions socials immadures, sota les quals es generà i únicament podia ser generat, mai no poden regressar.

⁶⁶ Vegeu *Hegel Sämt. Werke*, XI: 308-313.

⁶⁷ En el manuscrit: «Hört ... aus», en compte de «Hört ... auf», petit lapsus de Marx.

Capítol 4. Hegemonia cultural

1. Pròleg: el jove Gramsci, sobre «Socialisme i cultura»

Antonio Gramsci (Ales, Sardenya, 1891-1937) pertany a la generació de pensadors que van produir, en expressió de Perry Anderson, l'«adveniment del “marxisme occidental”»⁶⁸ i, fins i tot, n'és considerat un dels més originals.⁶⁹ Procedia d'una família de classe mitjana empobrida. Gràcies a una beca, que guanya a l'octubre de 1911, pot estudiar Filologia Moderna a la Facultat de Lletres de la Universitat de Torí. En 1911 i 1912 es produeixen vagues a la indústria automobilística de Torí. Amic de Palmiro Togliatti, s'incorpora, cap a la fi de 1913, al Partit Socialista Italià (PSI). A la primavera de 1915, Gramsci finalitza els seus estudis. És un període d'intensa activitat sindical i política, amb una vaga general contra l'entrada d'Itàlia en la Guerra Mundial. A la fi d'aquell any ja comença una intensa col·laboració a *Il Grido del Popolo* (amb el pseudònim *Alfa Gamma*, les seues inicials en grec), redactarà també l'únic número de *La Città Futura* (de la Federació Juvenil Socialista). Aquells anys va escriure també per a *Avanti*, i va fundar amb Togliatti i Tasca *L'Ordine Nuovo*.⁷⁰



⁶⁸ Perry Anderson: *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid: Siglo XXI, 1979. Anderson distingeix una primera generació de marxistes gairebé totalment de l'Europa central i oriental (Marx, Engels, Labriola, Mehring, Kautsky, Plekhànov, Lenin, Luxemburg, Hilferding, Trotski, Bauer, Preobrajenski i Bukharin) d'una altra generació posterior, més *occidental* (Lukács, Korsch, Gramsci, Benjamin, Horkheimer, Della Volpe, Marcuse, Lefebvre, Adorno, Sartre, Goldmann, Althusser i Colletti).

⁶⁹ David McLellan: *Marx: su legado*, Barcelona: Ediciones Quarto, 1984, p. 162.

⁷⁰ Cf. Antonio Gramsci: *Antología*, selecció, traducció i notes de Manuel Sacristán, 15a ed., Mèxic: Siglo XXI, 2005. Antonio Gramsci: *Cuadernos de la cárcel*, edició crítica de l'Instituto Gramsci a càrrec de Valentino Gerratana, Mèxic: ERA Ed., tom 1, 1981.

En *Il Grido del Popolo* del 29 de gener de 1916, un jove Gramsci, només de 25 anys i una setmana, publica aquest article sobre «Socialisme i cultura», de ressò rousseaunià, les tesis del qual es poden comparar amb els seus escrits posteriors, redactats a la presó.⁷¹

Ens va caure a la vista fa algun temps un article en el qual Enrico Leone, d'aquesta forma embolicada i nebulosa que amb massa freqüència li és pròpia, repetia alguns tòpics sobre la cultura i la intel·lectualitat en relació amb el proletariat oposant-los la *pràctica*, el *fet històric*, amb els quals la classe està preparant-se l'esdevenir amb les seues pròpies mans. No ens sembla inútil tornar sobre aquest tema, tractat en altres ocasions en *Il Grido* i que ja es va beneficiar d'un estudi més rigorosament doctrinal, especialment en l'*Avanguardia* dels joves, en la polèmica entre [l'Amadeu] Bordiga de Nàpols i el nostre⁷² [Angelo] Tasca.

Recordem dos textos: un d'un romàntic alemany, Novalis (que va viure de 1772 fins a 1801), el qual va dir: «El problema suprem de la cultura és apropiar-se del propi jo transcendental, d'ésser al mateix temps el jo del propi jo. Per això sorprèn poc la manca de percepció i intel·lecció completa dels altres. Sense una comprensió perfecta de nosaltres, no podem certament conèixer els altres.»

L'altre, que resumirem, és de G. B. Vico. Vico (en *I° Corollario intorno al parlare per caratteri poetici delle prime nazioni*, en la *Scienza nuova*) ofereix una interpretació política de la famosa dita de Soló, que després Sòcrates va fer seua pel que fa a la filosofia: «Coneix-te a tu mateix», i sosté que Soló volia amb aquesta dita fer una exhortació als plebeus —que es creien ells mateixos d'*origen animal* i pensaven que els nobles eren d'*origen diví*— perquè reflexionaren sobre ells mateixos i es reconegueren d'*una natura humana igual a la dels nobles* i, com a conseqüència, que pretengueren ser *igualats amb ells en el dret civil*. I en aquesta consciència de la igualtat humana entre els plebeus i els nobles posa després la base i la raó històrica del sorgiment de les repúbliques democràtiques en l'antiguitat.

No hem reunit aquests dos textos sense ordre ni concert. Ens sembla que s'hi indiquen, encara que no expressats o definits de manera ambigua, els límits i principis sobre els quals ha de construir-se una comprensió adequada del concepte de cultura, també en relació amb els socialistes.

Cal deshabituar-nos i deixar de concebre la cultura com un saber enciclopèdic, en el qual l'home no s'imagina més que sota la forma d'un recipient per omplir i apuntalar amb les dades empíriques, amb fets bruts i desconnectats, que haurà d'encaixar al seu cervell com en les columnes d'un diccionari per poder després, en qualsevol ocasió, respondre als diversos estímuls del món exterior. Aquesta forma de cultura és realment perjudicial, especialment per al proletariat. Només serveix per crear gent desorientada, gent que es creu superior a la resta de la humanitat perquè han emmagatzemat a la memòria una certa quantitat de dades i dates que fan servir en cada ocasió per aixecar quasi una barrera entre ells i els altres. Només serveix per crear aquest intel·lectualisme fluix i incolor, tan ben fustigat a sang per Romain Rolland,⁷³ i que ha parit un eixam de gent presumptuosa i inútil, més perjudicial per a la vida social que ho són els microbis de la tuberculosi o la sífilis per a la bellesa i la salut física del cos. L'estudiantet que sap una mica de llatí i d'història, l'advocat de pa sucat amb oli que ha reeixit a aconseguir un bocí de títol per l'apatia i el deixar passar dels professors, creuen ser diferents i superiors que el millor obrer especialitzat que aconsegueix en la vida una tasca ben precisa i indispensable i que en la seua activitat val cent vegades més que altres en la seua. Però això no és cultura, és pedanteria; no és intel·ligència, sinó intel·lecte, i contra aquesta cal, amb raó, reaccionar.

La cultura és cosa molt diferent. És organització, disciplina del propi jo interior, apoderament de la personalitat pròpia, és conquesta de consciència superior per la qual s'arriba a comprendre el propi valor històric, la pròpia funció en la vida, els seus drets i els seus deures. Però tot això no pot passar per evolució espontània, per accions i reaccions independents de la voluntat de cadascú, com passa en la natura vegetal o animal, a la qual cada individu se selecciona i especifica els seus propis òrgans inconscientment, per la llei fatal de les coses. L'home és sobretot esperit, és a dir, creació històrica i no natura. D'altra manera no s'explicaria per què, havent hagut sempre explotats i explotadors, creadors de riquesa i egoistes que en consumeixen, no s'ha realitzat encara el socialisme. La raó és que només de mica en mica, estrat per estrat, ha aconseguit la humanitat consciència del seu valor i s'ha conquerit el dret a viure amb independència dels esquemes i dels drets de

⁷¹ Gramsci: *Le opere. La prima antologia di tutti gli scritti*, a cura d'Antonio A. Santucci, Roma: Riuniti, 1997, pp. 12-16.

⁷² També nascut al Piemont.

⁷³ Premi Nobel. En 1934 va escriure un text de suport sobre la figura de Gramsci, que havia passat anys empresonat pel règim feixista i amb una salut molt feble.

minories que es van refirmar abans històricament. I aquesta consciència no s'ha format sota el brutal estímul de les necessitats fisiològiques, sinó per la reflexió intel·ligent d'alguns, primerament, i després, de tota una classe sobre les raons de certs fets i sobre els mitjans millors per convertir-los, d'ocasió que eren de vassallatge, a signe de revolta i de reconstrucció social. Això vol dir que tota revolució ha estat precedida per un intens treball de crítica, de penetració cultural, de permeabilitat d'idees a través d'agregats humans al principi refractaris i només atents a resoldre dia a dia, hora per hora, i per a ells mateixos el seu problema econòmic i polític, sense vincles de solidaritat amb els altres que es trobaven en les mateixes condicions. L'últim exemple, el més pròxim a nosaltres i per això el menys diferent del nostre, és el de la Revolució Francesa. El període cultural anterior, anomenat *de la Il·lustració* i tan difamat pels fàcils crítics de la raó teòrica, no va ser —o no ho va ser completament— el d'aquest voleteig de superficials intel·ligències enciclopèdiques que discorrien de tot i de tots amb uniforme impertorbabilitat, que creien ser homes del seu temps només un cop llegida la *Gran enciclopèdia* de D'Alembert i Diderot, no va ser, en definitiva, només un fenomen d'intel·lectualisme pedant i àrid, com el que avui tenim al davant, i que troba el seu desplegament més gran a les universitats populars d'ínfima categoria. Va ser una revolució magnífica per la qual, com agudament observa De Sanctis a la *Storia della Letteratura italiana*, es va formar per tot Europa com una consciència unitària, una internacional espiritual burgesa sensible en cadascuna de les seues parts als dolors i les desgràcies comuns, i que era la millor preparació de la revolta sagnant després ocorreguda a França.

A Itàlia, a França, a Alemanya es discutien les mateixes coses, les mateixes institucions, els mateixos principis. Cada nova comèdia de Voltaire, cada *pamphlet* nou, era com l'espurna que passava pels fils, ja línies, entre Estat i Estat, entre regió i regió, i es trobaven els mateixos consensos i les mateixes oposicions a tot arreu i simultàniament. Les baionetes de l'exèrcit de Napoleó van trobar el camí ja aplanat per un exèrcit invisible de llibres, d'opuscles, vessats des de París a partir de la primera meitat del segle XVIII i que havien preparat els homes i les institucions per a la necessària renovació. Més tard, un cop que els fets de França havien consolidat de nou la consciència, n'hi havia prou amb un moviment popular a París per provocar-ne uns altres d'anàlegs a Milà, a Viena i als centres més petits. Tot això sembla natural, espontani, als fàcils, però en realitat seria incompreensible si no es conegueren els factors de cultura que van contribuir a crear aquells estats d'ànim disposats a esclatar per una causa que es considerava comú.

El mateix fenomen es repeteix avui per al socialisme. La consciència unitària del proletariat s'ha format o s'està formant a través de la crítica de la civilització capitalista, i crítica vol dir cultura, i no ja evolució espontània i naturalista. Crítica vol dir precisament aquesta consciència del jo que Novalis posava com a finalitat de la cultura. Ja que s'oposa als altres, que es diferencia i, després de crear-se una meta, jutja els fets i els esdeveniments, no sols en ells i per ells mateixos sinó també com a valors de propulsió o de repulsió. Conèixer-se a un mateix vol dir ser allò que s'és, vol dir ser amo d'un mateix, distingir-se, eixir fora del caos, ser-ne element d'ordre, però de l'ordre propi i de la mateixa disciplina a un ideal. I això no es pot obtenir si no es coneixen també els altres, la seua història, el decurs dels esforços que han fet els altres per ser el que són, per crear la civilització que han creat i que volem substituir per la nostra. Vol dir tenir noció de què és la natura, i de les seues lleis, per conèixer les lleis que regeixen l'esperit. I aprendre-ho tot sense perdre de vista la finalitat última, que és conèixer-se millor a uns mateixos a través dels altres, i als altres a través d'uns mateixos.

Si és veritat que la història universal és una cadena dels esforços que ha fet l'home per alliberar-se dels privilegis, dels prejudicis i de les idolatries, no es comprèn per què el proletariat, que vol afegir una altra baula a aquesta cadena, no ha de saber com i per què i per qui ha estat precedit i quin profit pot aconseguir d'aquest saber.

2. Context: Gramsci, empresonat



Durant el Biennio Rosso (1919-1920), Gramsci va ser l'inspirador capital de la revolta al Piemont, que va comportar l'ocupació de fàbriques a Torí. Entre 1921 i 1926 va ser un dels principals dirigents del llavors recentment constituït Partit Comunista Italià (PCI), on arribaria a ocupar el càrrec de secretari general. De retorn d'una estada a Rússia i Àustria va ser detingut per ordre de Mussolini al novembre de 1926 i condemnat dos anys després, al juny de 1928, a vint anys de presó per tribunals especials i amb la legislació feixista. El fiscal havia adduït: «Durant vint anys hem d'impedir que funcione aquest cervell». A la presó va escriure la seua obra més important, els vint *Quaderni del carcere* (una obra *für ewig*, «per sempre», segons la seua expressió) i una sèrie de epístoles, les *Lettere dal carcere*, que van ser considerades per Benedetto Croce una nova peça clàssica de la literatura italiana.

A causa de l'empresonament, Gramsci es va mantenir allunyat de l'estalinització del PCI⁷⁴ i defensà posicions teòriques semblants a les de G. Lukács el 1928 o, fins i tot, les de K. Korsch, tot destacant la importància de les exigències democràtiques enfront de les tendències dictatorials soviètiques. També en oposició a la subvaloració de la superestructura ideològica i al predomini de la infraestructura econòmica, pròpia de les orientacions leninistes, Gramsci proposa un marxisme que ell anomena «filosofia de la pràctica» (o «de la praxi»), que concebia els problemes teòrics com problemes de cultura i de vida global de la humanitat. Així, destaca la necessitat de crear una mena de cultura socialista que trencara el poder ideològic de la burgesia. A la conquesta de l'hegemonia⁷⁵ per part del proletariat, el partit hauria de tenir un paper gairebé «educatiu», tornar un modern «príncep», en el sentit de Maquiavel: «Tota relació d'«hegemonia» és necessàriament una relació pedagògica», escriu a *Il materialismo storico e la filosofia* de B. Croce.

3. Text: Gramsci i els «intel·lectuals»

Quaderni del Carcere, 12 (XXIX), § 1 (1932)⁷⁶

Són els intel·lectuals un grup social autònom i independent, o té cada grup social la seua categoria pròpia

⁷⁴ Sobre l'enfrontament de Gramsci i Togliatti, vegeu Michele Pistillo: *Gramsci-Togliatti. Polemiche e dissensi nel 1926*, Manduria: Lacaita, 1996.

⁷⁵ El concepte, elaborat per Gramsci, ja va ser expressament utilitzat per Plekhànov. Sobre aquest concepte, vegeu, per exemple Luciano Gruppi: «El concepto de hegemonía en Gramsci», en *Revolución y democracia en Gramsci*, Barcelona: Fontamara, 1976, pp. 39-59. També, les obres *Marxisme i literatura* i *Keywords*, de Raymond Williams.

⁷⁶ Gramsci: *Le opere. La prima antologia di tutti gli scritti*, pp. 343-353.

especialitzada d'intel·lectuals? El problema és complex per les diverses formes que ha pres fins ara el procés històric real de formació de les diverses categories intel·lectuals. Les més importants d'aquestes formes són dues:

1) Tot grup social, quan naix en el terreny originari d'una funció essencial en el món de la producció econòmica, es crea al mateix temps, orgànicament, una o més capes de intel·lectuals que li donen homogeneïtat i consciència de la seua pròpia funció, no només en el camp econòmic, sinó també en el social i polític: l'empresari capitalista crea amb ell mateix el tècnic industrial, el científic de l'economia política, l'organitzador d'una nova cultura, d'un nou dret, etc. Cal observar el fet que l'empresari representa una elaboració social superior, ja caracteritzada per una certa capacitat dirigent i tècnica (és a dir, intel·lectual): ha de tenir, a més, una certa capacitat tècnica més enllà de l'esfera limitada de la seua activitat i de la seua iniciativa, és a dir, també en altres esferes: en aquelles, si més no, més properes a la producció econòmica (ha de ser un organitzador de masses d'homes, ha de ser un organitzador de la «confiança» dels subjectes que estalvien a la seua empresa, dels compradors de la seua mercaderia, etc.). Una elit, almenys, dels empresaris, si no tots, ha de tenir una capacitat d'organització de la societat en general, en tot el seu complex organisme de serveis, fins a arribar a l'organisme estatal, per la necessitat de crear les condicions més favorables a l'expansió de la seua pròpia classe; o ha de posseir com a mínim la capacitat d'escollir els «administradors» (empleats especialitzats) als quals confiar aquesta activitat organitzativa de les relacions generals exteriors a l'empresa. Es pot observar que els intel·lectuals «orgànics», produïts per cada nova classe en constituir-se ella mateixa en el seu progressiu desenvolupament, són en la major part «especialitzacions» d'aspectes parcials de l'activitat primitiva del tipus social nou tret a la llum per la nova classe.

(També els senyors feudals tenien una particular capacitat tècnica, que era la militar, i precisament la crisi del feudalisme comença en el moment en què l'aristocràcia perd el monopoli de la capacitat tecnomilitar. Però la formació dels intel·lectuals en el món feudal i en l'anterior món clàssic és una qüestió que cal estudiar a banda: aquesta formació i elaboració procedeix per vies i maneres que cal estudiar concretament. Així, cal observar que la massa dels camperols, encara que tinga una funció essencial en el món de la producció, no elabora intel·lectuals «orgànics» propis seus ni «assimila» mai una capa d'intel·lectuals «tradicionals», encara que aquests grups socials prenen molts dels seus intel·lectuals de la massa dels camperols, i gran part dels intel·lectuals tradicionals són d'origen camperol.)

2) Però tot grup social «essencial», en emergir en la història a partir de l'estructura anterior i com a expressió d'un desenvolupament d'aquesta (d'aquesta estructura), ha trobat, almenys en la història fins al moment en què va tenir lloc, categories intel·lectuals preexistents i que fins i tot semblaven representar una continuïtat històrica ininterrompuda, tot i els canvis més complicats i radicals de les formes socials i polítiques. La més típica d'aquestes categories intel·lectuals és la dels eclesiàstics, monopolitzadors durant molt de temps (durant tota una fase històrica que es caracteritza fins i tot, en part, per aquest monopoli) d'alguns serveis importants: la ideologia religiosa, és a dir, la filosofia i la ciència de l'època, amb l'escola, la instrucció, la moral, la justícia, la beneficència, l'assistència, etc. La categoria dels eclesiàstics pot considerar-se com la categoria intel·lectual orgànicament vinculada a l'aristocràcia de la terra: estava jurídicament equiparada a l'aristocràcia, amb la qual es repartia l'exercici de la propietat feudal de la terra i l'ús dels privilegis estatals que dimanaven de la propietat. Però el monopoli de les superestructures per part dels eclesiàstics (d'ací ha nascut en moltes llengües d'origen neollatí o influïdes profundament per les llengües neollatines a través del llatí eclesiàstic l'accepció general d'«intel·lectual» o «especialista», que té la paraula *clergie*, amb el seu correlatiu *laic* [llec], en el sentit de profà, no especialista) no s'ha exercit mai sense lluites i limitacions, i així s'ha produït el naixement —en diverses formes que cal investigar i estudiar concretament— d'altres categories, afavorides i ampliades pel reforçament del poder central del monarca fins a l'absolutisme. Així es va formant l'aristocràcia de la toga, amb els seus privilegis propis, i una capa d'administradors, etc., científics, teòrics, filòsofs no eclesiàstics, etc.

Atès que aquestes diverses categories de intel·lectuals tradicionals senten amb «esperit de cos» la seua ininterrompuda continuïtat històrica i la seua «qualificació», es presenten ells mateixos com a autònoms i independents del grup social dominant; aquesta autoafirmació no queda sense conseqüències en el terreny ideològic i polític, conseqüències d'un gran abast (tota la filosofia idealista pot relacionar-se fàcilment amb aquesta posició adoptada pel complex social dels intel·lectuals, i es pot entendre com l'expressió de la utopia social per la qual els intel·lectuals es creuen «independents», autònoms, revestits dels seus caràcters propis, etc. Cal observar que si el papa i l'alta jerarquia de l'Església es creuen més vinculats a Crist i als apòstols que als senadors Agnelli i Benni,⁷⁷ no es pot dir el mateix de Gentile i Croce,⁷⁸ per exemple: Croce sobretot se sent intensament vinculat amb Aristòtil i Plató, però mai amaguen, sinó al contrari, que estan vinculats als senadors Agnelli i Benni, i precisament en això cal veure el caràcter més destacat de la filosofia de Croce).

⁷⁷ Giovanni Agnelli i Antonio Stefano Benni, a més de senadors, eren propietaris de grans empreses, com ara la FIAT.

⁷⁸ Giovanni Gentile i Benedetto Croce, filòsofs neoidealistes.

(Aquesta recerca sobre la història de caràcter intel·lectual no és «sociològica», però donarà lloc a una sèrie d'assaigs de la «història cultural» [*Kulturgeschichte*] i la història de la ciència política. No obstant això, serà difícil evitar algunes formes esquemàtiques i abstractes que s'assemblen als de la «sociologia»: caldrà, doncs, trobar la forma literària més adequada, ja que l'exposició és «no sociològica». La primera part del mètode de recerca podria ser una crítica de les obres existents sobre els intel·lectuals, que són gairebé totes sociològiques. És essencial un recull de la bibliografia sobre aquest tema.)

Quins són els límits «màxims» de l'accepció d'«intel·lectual»? Pot trobar-se un criteri unitari per caracteritzar per igual totes les diferents i diverses activitats intel·lectuals i per distingir això al mateix temps i d'una manera essencial de les activitats dels altres grups socials? L'error metòdic més freqüent em sembla que consisteix a buscar aquest criteri de distinció en el nucli intrínsec de les activitats intel·lectuals, en comptes de veure'l en el conjunt del sistema de relacions en el qual aquestes activitats (i, per tant, els grups que les personifiquen) es troben en el complex general de les relacions socials. Ja que l'obrer o el proletari, per exemple, no es caracteritza específicament pel treball manual o instrumental, sinó per aquest treball en determinades condicions i en determinades relacions socials (a banda del fet que no existeix cap treball purament físic, i que la mateixa expressió de Taylor, «goril·la *ensinistrat*», és una mera metàfora per indicar un límit en certa direcció: en qualsevol treball, físic, fins i tot en el més mecànic i degradat, hi ha un mínim de qualificació tècnica, és a dir, un mínim d'activitat intel·lectual creadora). I ja s'ha observat que l'empresari, per la seua mateixa funció, ha de tenir en certa mesura algunes qualificacions de caràcter intel·lectual, encara que la seua figura social no està determinada per aquestes, sinó per les relacions socials generals que caracteritzen, precisament, la posició de l'empresari en la indústria.

Per això es podria dir que tots els homes són intel·lectuals, però no tots els homes tenen en la societat la funció d'intel·lectuals. (De la mateixa manera, no es dirà que tots els homes són cuiners i sastres pel fet que cadascú pot fregir-se en algun moment un parell d'ous, o cosir un esquinç de la jaqueta.) Així es formen històricament categories especialitzades per a l'exercici de la funció intel·lectual, es formen en connexió amb tots els grups socials, però especialment amb els grups socials més importants, i experimenten elaboracions més àmplies i complicades en relació amb el grup social dominant. Una de les característiques més rellevants de tot grup que es desenvolupa cap al domini és la seua lluita per l'assimilació i la conquesta «ideològica» dels intel·lectuals tradicionals, assimilació i conquesta que és tant més ràpida i eficaç com més s'elabora al mateix temps el grup atesos els seus propis intel·lectuals orgànics. L'enorme desenvolupament que han pres l'activitat i l'organització de l'escola (en sentit ampli) a les societats sorgides del món medieval indica la importància que han arribat a adquirir en el món modern les categories i les funcions intel·lectuals; igual que s'ha intentat aprofundir i dilatar la «intel·lectualitat» de cada individu, així també s'han intentat multiplicar les especialitzacions i refinar-les. Això s'aprecia pels diversos graus de les institucions d'ensenyament, fins a arribar als organismes que promouen l'anomenada «cultura superior» en tots els camps de la ciència i de la tècnica. (L'escola és l'instrument per a l'elaboració dels intel·lectuals dels diversos graus. La complexitat de la funció intel·lectual en els diversos estats es pot mesurar objectivament per la quantitat d'escoles especialitzades i per la seua jerarquització: com més extensa és l'«àrea» escolar i com més nombrosos són els «graus» «verticals» de l'ensenyament, tant més complex és el món cultural, la civilització d'un Estat determinat. En l'esfera de la tècnica industrial es pot obtenir un terme de comparació: la industrialització d'un país es mesura pel seu equip per a la construcció de màquines i pel seu equip per fabricar instruments cada vegada més precisos destinats a la construcció de màquines i d'instruments per construir màquines, etc. El país que millor equip té per construir instruments per als gabinets especialitzats dels científics i per construir instruments destinats a la verificació d'aquests instruments esmentats pot considerar-se com el més complex en el terreny tecnicoindustrial, com el país més civilitzat, etc. Així passa també pel que fa a la preparació dels intel·lectuals i a les escoles dedicades a aquesta preparació: les escoles i les institucions d'alta cultura són assimilables.) (Tampoc en aquest camp pot separar-se la qualitat de la quantitat. A l'especialització tecnicocultural més refinada no pot no correspondre la major extensió possible de la difusió de la instrucció primària i la major sol·licitud d'afavorir els graus intermedis en el major nombre possible. Com és natural, aquesta necessitat de crear la més àmplia base possible per a la selecció i l'elaboració de les qualificacions intel·lectuals més altes – és a dir, de donar a la cultura i a la tècnica superiors una estructura democràtica – no deixa de tenir inconvenients: així es crea la possibilitat de grans crisis d'atur dels estrats mitjans intel·lectuals, com efectivament passa en totes les societats modernes.)

Cal observar que l'elaboració de les capes intel·lectuals en la realitat concreta no es produeix en un terreny democràtic abstracte, sinó segons processos històrics tradicionals molt concrets. S'han format capes que tradicionalment «produeixen» intel·lectuals, i aquestes són les mateixes capes que tradicionalment s'han especialitzat en l'«estalvi», és a dir, la burgesia rural petita i mitjana i alguns estrats de la burgesia urbana petita i mitjana. La variada distribució dels diversos tipus d'escola (clàssiques i professionals) en el territori «econòmic» i les diverses aspiracions de les diverses categories d'aquestes capes determinen la producció de les diverses branques d'especialització intel·lectual o hi donen forma. Així, per exemple, a Itàlia la burgesia

rural produeix especialment funcionaris estatals i membres de les professions liberals, mentre que la burgesia urbana produeix tècnics per a la indústria, i per això la Itàlia del nord produeix especialment tècnics i la Itàlia del sud produeix especialment funcionaris i membres de les professions liberals.

La relació entre els intel·lectuals i el món de la producció no és immediata, com passa amb els grups socials fonamentals, sinó que està «mediada», en graus diversos, per tot el teixit social, pel complex de les superestructures, els «funcionaris» són precisament els intel·lectuals. Podria mesurar l'«organicitat» dels diversos estrats intel·lectuals, la seua connexió més o menys íntima amb un grup social fonamental, establint una gradació de les funcions i de les superestructures de baix a dalt (des de la base estructural cap amunt). Per ara és possible fixar dos grans «plans» superestructurals, el que pot anomenar-se «de la societat civil», és a dir, del conjunt dels organismes vulgarment anomenats *privats*, i el «de la societat política o Estat», els quals corresponen, respectivament, a la funció d'«hegemonia» que el grup dominant exerceix en tota la societat i a la de «domini directe» o de comandament, que s'expressa a l'Estat i en el govern «jurídic». Aquestes funcions són molt precisament organitzatives i connectives. Els intel·lectuals són els «gestors» del grup dominant per l'exercici de les funcions subalternes de l'hegemonia social i del govern polític, és a dir: 1) del consentiment «espontani» donat per les grans masses de la població a l'orientació impresa a la vida social pel grup dominant fonamental, consentiment que naix «històricament» del prestigi (i, per tant, de la confiança) que el grup dominant obté de la seua posició i de la seua funció en el món de la producció; 2) de l'aparell de coerció estatal, que assegura «legalment» la disciplina dels grups que no donen el seu «consentiment» ni activament ni passivament, però l'aparell es construeix tenint en compte tota la societat, en previsió dels moments de crisi de comandament i de crisi de la direcció, en els quals es dissipa el consentiment espontani. Aquest plantejament del problema dóna com a resultat una extensió molt gran del concepte d'intel·lectual, però només així és possible arribar a una aproximació concreta a la realitat. Aquesta manera de plantejar la qüestió xoca amb els prejudicis de casta: és veritat que la mateixa funció organitzativa de l'hegemonia social i del domini estatal produeix una certa divisió del treball –i, per tant, tota una gradació de qualificacions–, en algunes de les quals no apareix ja cap atribució directiva ni organitzativa: disponible en l'aparell de direcció social i estatal hi ha tot un seguit de llocs de treball de caràcter manual i instrumental (d'ordre i no de concepte, d'agent i no d'oficial o funcionari, etc.), però cal introduir-hi evidentment aquesta distinció, com caldrà admetre'n algunes més. De fet, l'activitat intel·lectual ha de dividir-se i distingir-se per graus també des del punt de vista intern, graus que en els moments d'oposició extrema donen una diferència qualitativa pròpiament dita: al grau més alt cal col·locar els creadors de les diverses ciències: de la filosofia, l'art, etc.; en la més baixa, els més humils «administradors» i divulgadors de la riquesa intel·lectual ja existent, tradicional, acumulada. L'organització militar ofereix, també en aquest cas, un model d'aquestes complexes gradacions: oficials, caps, oficials generals, estat major, i no cal oblidar les classes de tropa, la importància real de les quals és superior al que se sol creure. És interessant notar que totes aquestes parts se senten solidàries, i que els estrats inferiors manifesten fins i tot un esperit de cos més evident i n'obtenen un «orgull» que sovint els exposa a acudits i sobrenoms.

En el món modern s'ha ampliat d'una manera inaudita la categoria dels intel·lectuals així entesa. El sistema social democràticoburgès ha elaborat masses imponents, no totes justificades per les necessitats socials de la producció, encara que ho estan per les necessitats polítiques del grup dominant fonamental. Per això la concepció lorianana⁷⁹ del «treballador» improductiu (però improductiu respecte de qui, i respecte de quina manera de producció?), que podria justificar parcialment si es té en compte que aquestes masses exploten la seua posició per aconseguir delmes ingents de la renda nacional. La formació de massa ha estandarditzat els individus pel que fa a la seua qualificació individual i a la seua psicologia i ha determinat els mateixos fenòmens que en totes les masses estandarditzades: competició que planteja la necessitat de l'organització professional de defensa, atur, superproducció de les escoles, emigració, etc.

⁷⁹ Referida a Achille Loria.

Capítol 5. Cultura i utopia



Fotografia: Walter Benjamin a París, 1937. Autor desconegut. Procedència: Deutsches Historisches Museum, Berlín.

El *Llibre dels passatges* realitza determinacions metodològiques enigmàtiques, que es refereixen a allò oníric i a la infància. El capítol s'aproxima al significat d'aquestes determinacions mitjançant la interpretació d'un diari del viatge per Itàlia de Benjamin i les seues reflexions sobre les il·lustracions dels llibres infantils. La interpretació conjunta dels dos grups de textos permet explicar l'afirmació que fa Benjamin del color com el mitjà de la fantasia. La «sostracció a la finalitat» d'aquestes referències és la que explica el seu caràcter metodològic i, en última instància, la justificació d'un ordre moral. Es fonamenta així una dialèctica peculiar, més enllà de la crítica a la pèrdua de l'aura de l'obra d'art en l'època de la seua reproductibilitat tècnica.

1. Context: Benjamin pels passatges de la història a París (anys 30)

La correspondència entre Gretel Karplus, de casada Gretel Adorno, i Walter Benjamin, establerta per Christoph Godden i Henri Lonicer,⁸⁰ es compon de 180 cartes, encara que s'hi fa esment d'algunes desenes d'epístoles més que s'han perdut. La primera carta de l'antologia és de Walter Benjamin a Gretel Karplus del 25 de juliol de 1930 i la segona, també redactada per l'assagista, de mitjan maig de 1932. No obstant això, a partir de la tercera carta conservada, de març de 1933,

⁸⁰ Gretel Adorno - Walter Benjamin: *Briefwechsel 1930-1940*, Frankfurt: Suhrkamp, 2005; trad. franc. París: Gallimard, 2007.

l'epistolari mostra una relació singular entre els dos corresponents, que es presenten amb pseudònim, com *Detlef Holz*, o simplement *Detlef*, i *Felizitas*, i que expressen mitjançant la seua correspondència una relació privada que s'ubicaria, com escriu en una carta Gretel Karplus, en el terreny entre l'amistat i l'amor. Durant gairebé una dècada, fins a 1940, pocs dies abans del seu suïcidi, Walter Benjamin dona compte dels seus escrits a Felizitas, de les seues dificultats i els seus viatges. Gretel Karplus presta un suport continuat a Detlef i li transmet les seues pròpies preocupacions (com la fallida de la seua empresa), les seues inquietuds i esperances. Felizitas organitza la biblioteca que Benjamin deixa a Alemanya, li fa enviaments de quaderns per notes i cartes, li mecanografia els manuscrits i intercedeix per ell davant Adorno i Horkheimer. La complicitat entre tots dos es fonamenta probablement en un origen comú (els dos eren berlinesos) i en una certa propensió malenconiosa. Els dos se sinceren sobre el valor d'aquesta relació secreta enmig de les seues dificultats i enjudicien sense embuts les persones amb què tracten. Per això, la correspondència revela també la situació als anys trenta del nodrit grup d'intel·lectuals amb els quals Benjamin i Karplus es relacionaven: Brecht, Scholem, Tillich, Kracauer, Eisler, Bloch, Lazarsfeld, etc., així com, naturalment, els membres de l'Institut d'Investigació Social de Frankfurt: Adorno (*Teddie*), Horkheimer, Lowenthal, etc. La correspondència aporta informació sobre el trasllat de l'Institut als Estats Units i l'edició de la seva revista, la *Zeitschrift*, com també sobre el paper de la *Frankfurter Zeitung* i d'altres revistes literàries. El lector que coneixia ja la correspondència entre Walter Benjamin i Theodor W. Adorno⁸¹ troba en la relació epistolar entre Benjamin i Gretel Karplus un document, si és possible, més interessant encara. En primer lloc, pel to íntim de la relació, que proporciona més veracitat a les confessions dels seus protagonistes. Gretel Karplus no deixa de subratllar la singularitat de la seua relació amb Walter Benjamin, que deixa generalment al marge de Theodor W. Adorno, amb qui va mantenir un no menys singular festeig durant aquest període. Només després del seu matrimoni, a final de la dècada dels trenta, i de la marxa als Estats Units, la correspondència esdevé *à trois*.⁸² Benjamin presenta Felizitas com el «concertino» de l'orquestra de les seues relacions personals. És una constant de la correspondència la pretensió d'ambdós (més accentuada en les cartes d'ella) de concertar trobades, per breus que siguen, cosa que aconsegueixen només en alguna ocasió. Però, a més, algunes altres qüestions habituals en la bibliografia, com la «censura» de la *Zeitschrift* als textos de Benjamin o els projectes d'aquest per emigrar, tenen d'aquest text de cartes una font d'informació privilegiada. Sense comptar amb la crònica detallada de l'estada de Benjamin a Eivissa. No menys important és

⁸¹ Publicada en castellà per Alianza Editorial i, parcialment, en l'edició d'*Escrits sobre Benjamin* d'Adorno editada per Càtedra.

⁸² Unes poques epístoles, ja incloses en l'edició de la correspondència Benjamin-Adorno, en les edicions esmentades.

l'explicació de la manera en què Benjamin va escometre els seus últims estudis, els *Passatges*, l'estudi sobre Baudelaire i les tesis sobre la història, la relació recíproca explica detalladament Gretel Karplus. I fins i tot es recullen dades precises sobre l'ordre i el sentit dels escrits d'Adorno anteriors a la *Dialèctica de la Il·lustració*, i la seua relació amb la crítica a Heidegger, les estades a Oxford o la investigació del Radio Project als Estats Units. La correspondència permet també conjecturar en quins moments Adorno (o Horkheimer) escriuen a Benjamin per la mà de Gretel Karplus o quan aquest vol mobilitzar Felizitas per aconseguir el reconeixement d'Adorno o el suport de l'Institut. La correspondència està redactada en alemany, encara que Detlef Holz dirigeix alguna carta en francès a Felizitas i aquesta li'n remet alguna més en anglès, per animar-lo en l'estudi d'aquesta llengua i afavorir el seu trasllat a Nova York. A la llum dels esdeveniments posteriors, resulta particularment dramàtica la carta d'agost de 1939, en la qual Gretel Karplus mostra la seua joia perquè en el termini d'un mes i mig Walter Benjamin estarà amb ells.

- Carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus. París, 4 de gener de 1934:

«He tornat, veges tu, més a prop del meu treball sobre els *Passatges*, les notes del qual, després d'una pausa de molts anys, estan novament damunt la taula. Com que la Biblioteca Nacional no presta més llibres,estic la major part del temps durant tota la jornada en la cambra de treball.»

- Carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus. París, 10-11 de febrer de 1934:

«A propòsit de la meua cambra, per ara he de renunciar a una cosa més important: dóna al pati i això em priva l'avantatge poc comú que posseeix l'hotel, pel fet d'estar situat al cor dels esdeveniments. Aquest cantó del boulevard Saint Germain (on acaba ensopegant el carrer de Four) s'ha revelat particularment important des d'un punt de vista estratègic.»

- Carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus. París, segona meitat de febrer de 1934:

«Què em passarà? No sóc l'únic a plantejar-me aquesta qüestió. [...] Mentrestant, ací les coses van de mal en pitjor. [...] Per ara, el treball sobre els *Passatges* és el *tertius gaudens*⁸³ entre el destí i jo.»

- Carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus. París, 9 de març de 1934:

«Gràcies a tu i a Teddie [Theodor W. Adorno], desenvolupe un nou projecte en una doble direcció. D'una banda, el treball sobre els *Passatges* m'ha ocupat de nou molt —en diria més que l'altra vegada. D'altra banda, es vol posar a la meua disposició una sala —molt petita—, perquè hi faça algunes conferències.»

- Carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus. París, 18 de març de 1934:

«El treball sobre els *Passatges* no havia anat tan lluny fins ara. És trist que la biblioteca tanque a les sis i em passe a continuació llargues vetlades. No veig a la gent més que excepcionalment.»

- Carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus. Sanremo, 10 de febrer de 1935:

«Passe les hores i els dies amb un humor negre, com no crec haver conegut des de fa anys.»

⁸³ Vol dir, allò que es beneficia de la seua situació dolenta.

- Carta de Gretel Karplus a Walter Benjamin. Berlín, 28 de maig de 1935:

«Passem a allò que em preocupa més: el treball sobre els *Passatges*. Pense en la conversa que tinguérem al setembre a Dinamarca i estic molt afectada de no tenir cap idea dels projectes que posaràs ara en marxa. El que em sorprèn és que Fritz [Pollock] defense les teues notes. Penses fer un treball per a la *Zeitschrift*?»

- Carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus. Sanremo, 16 de agost de 1935:

«Una cosa és segura: el moment constructiu és en aquest llibre allò que la pedra filosofal és a l'alquímia. Només es pot dir una cosa, per ara: cal que aquest llibre resumisca d'una manera nova, lapidària i molt simple la posició antitètica que ell ocupa per relació a la recerca històrica tradicional i practicada fins ara. Com? Això encara ho he de trobar. [...] Aquest llibre no ha de pretendre, ni en cap part ni de cap manera, prendre formes com les que propose en *Infància berlinesa*. Una de les funcions més importants del segon projecte [del llibre dels *Passatges*] és fonamentar en mi mateix aquesta consciència. La prehistòria del segle XIX que es reflecteix en la mirada d'un nen jugant al llindar té un rostre totalment distint del dels signes que la graven sobre el mapa de la història. [...] La imatge dialèctica no recopia el somni, mai no he volgut dir això, sinó que em sembla que conté bé les instàncies, els llocs d'irrupció del desvetlament i tampoc produeix les seues pròpies figures més que a partir d'aquests llocs, així com una constel·lació celeste produeix ella mateixa a partir dels punts lluminosos. Ací, un nou arc demana ser tensat, i una dialèctica, ser elaborada: la dialèctica de la imatge i el desvetlament.»

2. Text: Benjamin, fragments metodològics del *Llibre dels passatges* (K)

En l'apartat K del *Llibre dels passatges* de Walter Benjamin,⁸⁴ titulat en la traducció castellana «Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung»,⁸⁵ hi ha quatre paràgrafs explícitament consignats com a «mètode» (*Methode*) (K 1a, 2 i K 1a, 3) i «mode» (*Mode*, que llegisc com el substantiu masculí francès *manera* –en el sentit de mètode– i no el femení *moda* –com es tradueix al castellà– (K 2, 2 i K 2, 3). Copiaré els paràgrafs més breus en cada cas, a títol d'exemple:

El fet que fòrem nens en aquesta època forma part de la seua imatge objectiva. Havia de ser com va ser per tirar endavant aquesta generació. La qual cosa vol dir que en el context oníric busquem un moment teleològic. Aquest moment és l'espera. Els somnis esperen secretament el desvetlament, el dorment es lliura a la mort només si és revocable, espera l'instant en què amb la seua astúcia escaparà de les seues urpes. I el mateix el col·lectiu oníric, per a qui els seus fills es converteixen en la feliç ocasió del seu propi desvetlament. ■
Mètode ■ [K 1 a, 2]

Tasca de la infància: introduir el nou món en l'espai simbòlic. Ja que el nen pot fer allò de què l'adult és completament incapaç: reconèixer el nou. Per a nosaltres, les locomotores tenen ja un caràcter simbòlic, perquè les trobem en la infància. Per als nostres nens el tenen, però, els automòbils, en què nosaltres només hem copsat el costat nou, elegant, modern, desenfadat. No hi ha antítesi més estèril i inútil que la que pensadors reaccionaris com Klages s'esforcen a establir entre l'espai simbòlic de la natura i el de la tècnica. A tota configuració veritablement nova de la natura –i en el fons la tècnica n'és també una– li corresponen noves «imatges». Tota infància descobreix aquestes noves imatges per incorporar al patrimoni d'imatges de la

⁸⁴ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, 1982, vol. v.1, pp. 490 i ss.

⁸⁵ Walter Benjamin: *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, pp. 393 i ss.

humanitat. ■ Mètode ■ [K 1 a, 3]⁸⁶

[...]

Allò que troba el nen (i l'home en un vague record) en els vells plecs del vestit en què es ficava quan s'aferrava a la falda de la mare: això és el que han de contenir aquestes pàgines. ■ Mode ■ [K 2, 2]

Es diu que el que es proposa el mètode dialèctic és ser just amb la corresponent situació històrica concreta del seu objecte. Però això no és suficient. Perquè busca igualment ser just amb la situació històrica concreta de l'*interès* pel seu objecte. I aquesta última situació es troba sempre compresa en el fet que aquest interès se sent a si mateix preformat en aquell objecte, però, sobretot, en el fet que sent aquest objecte concretat en ell mateix, sent que l'han ascendit del seu ésser d'abans a la superior concreció de l'ésser-actual (de l'ésser-despert!). Com és que aquest ésser-actual (que no és en absolut l'ésser-actual del «temps-actual», sinó un a sacsejades, intermitent) significa ja en si una concreció superior? El mètode dialèctic no pot sens dubte comprendre aquesta pregunta des de dins de la ideologia del progrés, sinó només des d'una concepció de la història que supere aquella en tots els seus punts. Caldria parlar-hi de la creixent condensació (integració) de la realitat, en la qual tot el passat (en el seu temps) pot rebre un grau d'actualitat superior al que va tenir en el moment de la seua existència. El mode en què, com a actualitat superior, s'expressa, és el que produeix la imatge per la qual i en la qual se l'entén. La penetració dialèctica en contextos passats i la capacitat dialèctica per fer-los presents és la prova de la veritat de tota acció contemporània. La qual cosa significa: ella detona el material explosiu que jau en el que ha estat (i la figura pròpia de la qual és el *mode*). Acostar-se així al que ha estat no vol dir, com fins ara, tractar-lo de manera històrica, sinó de mode polític, amb categories polítiques. ■ Mode ■ [K 2, 3]⁸⁷

La qüestió que plantegen aquests paràgrafs –tant els dos consignats com a «mètode» com els altres dos referits com a «mode»– és la següent: quin significat metòdic tenen aquestes enigmàtiques definicions? És a dir, com cal interpretar metodològicament aquestes referències a allò oníric i a la infància? Per tal d'aportar llum a aquesta qüestió comentarem, com a contrapunt, dues sèries de textos, uns textos juvenils de Benjamin: d'una banda, un quadern del seu viatge a Itàlia de 1912 i diversos escrits sobre els llibres infantils dels anys 20, tot mostrant com seria la intersecció de ambdues línies de reflexió al voltant del tema de l'«esplendor policroma», que acaba eclosionant en els paràgrafs esmentats del *Llibre dels passatges*, i plantejant no només un mètode o manera dialèctica de procedir, sinó un «ordre artístic» (o cultural) que resulta principi normatiu, allò que podríem enunciar com l'embadaliment dels colors dels somnis del futur.

3. Pròleg (I): diari del viatge a Itàlia (Pentecosta, 1912)

En concloure l'*Abitur* i abans d'ingressar a la universitat, Benjamin, que tenia aleshores dinou anys, va viatjar pel nord d'Itàlia (Locarno, Bellinzona, Lugano, Milà, Verona, Vicenza, Venècia, Pàdua i

⁸⁶ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, vol. v.1, p. 492; trad. cast.: *Libro de los pasajes*, p. 395.

⁸⁷ *Ibid.*, trad. cast., p. 397.

tornada cap a Freiburg), amb els seus companys de classe Erich Katz i Franz Simon. Durant aquest periple va redactar un quadern titulat precisament «El meu viatge a Itàlia la Pentecosta de 1912».⁸⁸ Alguns fragments del diari d'aquest «viatge formatiu» mereixen un comentari detallat perquè avancen el que més tard formularà Benjamin sobre *la pèrdua de l'aura de l'obra d'art en l'època de la reproductibilitat tècnica*. Comentarem tres passatges.



Fotografia: Llac de Como, 1940. Autor: Carl Mydans. Arxiu Life.

a) Quan Benjamin visita Cadenabbia, la divisió del municipi de Griante al costat del llac de Como, s'afanya a conèixer la luxosa Villa Carlotta, on hi havia dipositada una rica col·lecció d'escultures, fonamentalment d'Antonio Canova. Escriu Benjamin en el seu diari:⁸⁹

A primera hora del matí estàvem a Cadenabbia, i aviat a la Villa Carlotta. Té una bonica escala clàssica... Darrere de la poderosa portalada arquejada d'entrada, de ferro fós, una pica redona on naden nenúfars, i després terrasses que cauen simètricament i per les quals s'enfilen roses. Des del mateix pany només s'arriba a veure l'entrada, on hi ha escultures. Fonamentalment Canova. I és interessant veure com més tímids i bonics apareixen Amor i Psique en aquesta seua primera abraçada que en totes les infinitament molt més posteriors, que certament no arriben a trobar cap nova expressió del seu antic, antiquíssim amor –que ja existia fins i tot abans de Canova. A més, hi vaig veure fins a quin punt també el *Triomf d'Alexandre* de Thorvaldsen, amb la força que té si més no en diversos punts, refuta aquest aire classicista-melós de moltes reproduccions seues.

⁸⁸ Walter Benjamin: «Meine Reise in Italien Pfingsten», *Gesammelte Schriften*, vol. VI, pp. 252-292, trad. cast.: *Escritos autobiogràfics*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 93-132; cf. Manfred Schneider: «Aufzeichnungen», en Burkhardt Lindner (ed.): *Benjamin Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*, Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006, pp. 663-679, especialment les pp. 665-666.

⁸⁹ Walter Benjamin: *Escritos autobiogràfics*, pp. 104-105.

Benjamin i els seus companys utilitzen una de les famoses guies de viatge de Karl Baedeker, com anota en un parell de passatges del seu quadern.⁹⁰ El *baedeker* usat seria probablement el primer dels volums dedicats a Itàlia, titulat *Italien: Handbuch für Reisende*, és a dir, *Itàlia: Manual per a viatgers*, que recull informacions sobre la part septentrional de la península i els accessos des de França, Suïssa i Àustria. Efectivament, en la descripció de la riba occidental del llac, la guia recomana, amb el procediment de marcar amb un asterisc, la visita a la Villa Carlotta, el baix relleu de l'escultor danès Thorvaldsen i les escultures d'*Amor i Psique* de Canova.⁹¹

En realitat, el baix relleu de Thorvaldsen de Villa Carlotta era una reproducció en marbre, realitzada pel mateix escultor, de l'original, que adornava la Sala delle Donne del palau del Quirinal a Roma. El 1811 va començar la restauració del palau, per albergar el triomfant Napoleó. L'ornamentació va ser encarregada, entre altres, a l'escultor danès. Aquest va aportar una al·legoria de les campanyes orientals de l'emperador. Un temps després, a partir d'un buidatge del baix relleu del Quirinal, Thorvaldsen va realitzar algunes còpies en marbre, que es van dipositar a París, a Copenhaguen i a Villa Carlotta. Ferdinando Mori (1782-1852) va realitzar gravats de les parts del baix relleu entre 1813 i 1819.⁹² També *Amor i Psique* era una còpia de Adamo Tadolini.⁹³ Però Benjamin no es refereix en el text esmentat al fet que aquestes escultures foren còpies, sinó a la contraposició entre aquestes peces i altres «reproduccions». Haurem d'entendre que es refereix a gravats o fotografies de les peces, no a còpies de les còpies o altres còpies, perquè llavors no tindria sentit la seua objecció.

b) Algunes jornades després, Benjamin es troba a Milà. El matí de la partida, abans de prendre el tren cap a Verona a les 13.30, planeja, juntament amb els seus companys de viatge, contemplar la Piazza del Duomo, visitar la Pinacoteca de Brera –el Palazzo delle Scienze ed Arti– i arribar fins a Santa Maria delle Grazie per veure *El Sant Sopar* de Leonardo. Certament, una agenda molt atapeïda. El *baedeker* assignava un asterisc a la pinacoteca i l'església, i dos al quadre. De camí cap a Santa Maria delle Grazie, que dista quilòmetre i mig del Brera, i amb la pressa per la imminent partida del tren a Verona, Benjamin adverteix angoixat que ha oblidat el bastó a la pinacoteca. Torna

⁹⁰ Per exemple, Walter Benjamin: *Escritos autobiográficos*, pp. 113 i 130.

⁹¹ Cf. Karl Baedeker: *Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica*, Coblença: Baedeker, 1868, p. 142; citem la quarta edició, de 371 pàgines, tot i que se'n van fer moltes ampliades, per exemple, la dissetena, de 1906, ja comptava 553 pàgines. No sabem quina va manejar Benjamin.

⁹² Bjarne Jørnæs: «Thorvaldsen's "Triumph of Alexander" in the Palazzo del Quirinale», en Patrick Kragelund, Bertel Thorvaldsen, Mogens Nykjær (ed.): *Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma: L'Erma di Breschneider, 1991, pp. 35-42.

⁹³ Walter Benjamin: *Escritos autobiográficos*, p. 280.

amb urgència, desproveït del mapa⁹⁴ i la guia de conversa, que porten els seus companys. El quadern de ruta descriu la recerca desesperada de Santa Maria delle Grazie –el jove escriptor recorre els carrers «vagant com un boig»⁹⁵– i l’ansietat i excitació amb què contempla finalment el quadre:

Darrere [del refectori del cenobi contigu a l’església] hi ha la gran sala i el quadre de Leonardo. La seua desolada decadència és fascinant. Les imatges semblen els productes d’alguna misteriosa descomposició que ix de les parets. Jo només veig l’obra de Leonardo. Un mur deté l’espectador a dos metres de distància. Joestic davant seu, em raja la suor, el pinçanàs em cau a terra, l’aixeque sobresaltat, no puc posar-me’l..., a la butxaca. Em pose les ulleres. No puc sentir més que l’habitació i la consciència d’estar veient davant meu, tan gran i tan pàl·lid, el que amb tanta freqüència havia admirat en reproduccions. Tot això només va durar un minut. Isc corrent i la gent vestida amb lliurea que està asseguda a l’avantsala es queda perplexa.⁹⁶

De nou hi trobem la mateixa contraposició entre l’obra i les reproduccions conegudes anteriorment. El mural de grans dimensions (4,6 x 8,8 m), realitzat al tremp i l’oli per Leonardo, té, segons el quadern de Benjamin, una fascinant desolada decadència; sembla el fruit d’una misteriosa descomposició de la paret; es contempla la pintura, gran i pàl·lida, alhora que se sent l’habitació...

c) Més tard, el grup recalca a Venècia. El relat de la primera visita a l’Accademia⁹⁷ aporta més elements al tema de la contraposició entre l’obra d’art i la seua còpia. Vegem el text:

Aquell mateix matí vam visitar les primeres sales de l’Accademia. A la segona sala, la dels retaules de Tintoretto *L’Assunta* i *El miracle de sant Marc*, vam poder escoltar les bones explicacions del director d’una escola alemanya d’art [...] Una disputa sobre la figura de sant Marc en el quadre de Tintoretto va traslladar els conflictes estètics entre Simon i jo de l’àmbit de la poesia al de la pintura, on les seues idees em van posar de vegades gairebé furiós. Com ell no compartia la manera de Katz i meua de contemplar molt minuciosament els quadres, sovint ens vam separar per fer les visites. Anomenar quadres d’aquestes sales no crec que tinga molt de sentit: de totes maneres esmentaré les dues pintures de l’Accademia que més profundament m’ha commogut recordar-les: la *Festa de l’home ric* de Pitati i la *Pietà* de Tiziano. Tots dos sobretot pels colors: el caràcter ardentment assolellat dels colors de Pitati, mentre que la pintura de Tiziano està poblada de les ombres de l’ocàs de manera que Semrau porta a la memòria Rembrandt.⁹⁸

Benjamin va quedar impressionat pels vius colors de Tintoretto. *El miracle de sant Marc* (o *Sant Marc allibera un esclau condemnat*, com es podia llegir en el *baedeker*) és una obra abarrotada de personatges, d’un vivíssim cromatisme. Però també, l’atmosfera densa i lúgubre de la *Pietà* de Tiziano, en què destaquen la figura lluminosa del crucificat i les estàtues de Moisès i la sibil·la de l’Hel·lespont, que són unes imatges gairebé fosforescents en una composició tenebrosa.

⁹⁴ Tal vegada, el plànol del centre de la ciutat del *baedeker*, cf. Karl Baedeker: *Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica*, pp. 126-127.

⁹⁵ Walter Benjamin: *Escritos autobiográficos*, pp. 111-112.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 112-113.

⁹⁷ Cf. Karl Baedeker: *Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica*, p. 211, amb dos asteriscos.

⁹⁸ Walter Benjamin: *Escritos autobiográficos*, p. 121.

En el cas de la *Festa de l'home ric* (així, *Gastmahl des reichen Mannes*, apareix en el *baedaker*)⁹⁹ de Bonifazio Veronese o Veneziano, conegut per *Pitati*, es representa el passatge de l'Evangeli de Lluc sobre la paràbola del ric i Llätzer (Lc 16,19-31), mitjançant una composició d'intens cromatisme i de gran profunditat.

Les pintures que contempla Benjamin a Itàlia devien contrastar fortament amb els gravats que podia veure en les històries de l'art o les guies, que és allò a què es refereix concretament quan cita el comentari de Semrau en l'últim passatge. Benjamin pot referir-se a no menys de dos llibres.

En primer lloc, Benjamin potser es refereix en el paràgraf esmentat a la guia *Venedig* («Venècia»), que va publicar Max Semrau el 1905,¹⁰⁰ una guia *baedeker* que incloïa 138 fotografies, plànols i il·lustracions en les seues 332 pàgines. L'aparat crític de l'edició dels *Escrits autobiogràfics* relaciona aquest llibre amb la descripció que ofereix Benjamin de Santa Maria Maggiore.¹⁰¹

En segon lloc, la referència a Semrau pot entendre's com una al·lusió al llibre *Grundriss der Kunstgeschichte*, és a dir, *Esbós fonamental de la història de l'art*, una obra originalment redactada per Wilhelm Lübke i publicada el 1860. Al començament dels anys 90, després d'una desena d'edicions i poc abans de la mort de Lübke, va ser ampliada per Friedrich Haack i Max Semrau, que es va encarregar de la nova edició (l'onzena, de 1892). De fet, també a «El meu viatge a Itàlia...» apareix una referència a Lübke, a propòsit del pòrtic de la Basilica dei Frari de Venècia: «Quan ja la teníem [la façana de l'església, a la vista], seguim amb atenció els petits ensenyaments que Lübke dóna sobre el pòrtic...»¹⁰² Les edicions del llibre de Lübke i Semrau incloïen molts gravats de les obres d'art. En la primera edició del llibre de Lübke esmentat s'incloïen 349 xilografies, una xifra que va augmentar a 368 ja en la segona,¹⁰³ i a 403 en l'edició de 1868.

Podem entendre, doncs, que en les citacions anteriors del quadern de viatge Benjamin s'estava referint a la contraposició entre les obres d'art que contempla i els gravats que pot veure en els llibres sobre art o la guia que consulta.

El fris de Thorvaldsen de Villa Carlotta és comentat en l'obra de Lübke, Haack i Semrau esmentada,¹⁰⁴ encara que sembla que no disposa de reproduccions. Hi ha unes fotografies en el volum 13 de les *John Stoddard's Lectures*, una obra en anglès dedicada al llac de Como.¹⁰⁵ No s'ha de descartar que Benjamin fullejara aquest llibre al seu hotel.

⁹⁹ Cf. Karl Baedeker: *Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica*, p. 212, amb un asterisc.

¹⁰⁰ Berlín; Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, col·l. Moderner Cicerone, 5.

¹⁰¹ Walter Benjamin: *Escritos autobiográficos*, p. 116.

¹⁰² *Ibid.*, p. 121.

¹⁰³ Que és la consultada ací, cf. Wilhelm Lübke: *Grundriss der Kunstgeschichte*, 2a ed., ampl. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1864, p. IX.

¹⁰⁴ Pàg. 111 de l'edició 11a.

¹⁰⁵ John L. Stoddard: *Lake Como*, Norwood: Norwood Press, 1901, part 15.

En el cas d'*El Sant Sopar* de Leonardo, que va visitar precipitadament a Milà, l'obra de Lübke només reproduïx un gravat insignificant¹⁰⁶ que presenta tres figures, les que corresponen a Judes Iscariot, Simó o Pere i Joan. Però aquest gravat no permet apreciar ni la composició global ni, lògicament, la dimensió o el color de la pintura.

De les obres de Tintoretto, la *Història de l'art* esmentada només en recull un gravat,¹⁰⁷ que titula «figura al·legòrica» i que és un dibuix de la pintura *Bacus i Ariadna*, de 1578. I, sobre Tiziano, hi apareixen tres xilografies (que corresponen a *El martiri de sant Pere de Verona*, *Madonna i nen amb quatre sants* i *Venus i el llautista*),¹⁰⁸ reproduccions que òbviament no fan justícia al cromatisme o la profunditat dels quadres venecians.

Com és conegut, Benjamin va teoritzar sobre l'obra autèntica i la reproducció en el segon epígraf d'assaig sobre *L'obra d'art en l'època de la seua reproductibilitat tècnica*. El text sembla mantenir ressonàncies del viatge a Itàlia, de la visita de Benjamin a Villa Carlotta, al cenobi de Santa Maria delle Grazie o a les sales de l'Accademia veneciana:

Fins i tot en la reproducció millor acabada falta alguna cosa: l'ara i ací de l'obra d'art, la seua existència irrepetible al lloc en què es troba. En aquesta existència singular, i en cap altra cosa, es va realitzar la història a la qual ha estat sotmesa en el curs de la seua perduració. [...] L'ara i ací de l'original constitueix el concepte de la seua autenticitat. [...] L'àmbit sencer de l'autenticitat se sostrau a la reproductibilitat tècnica –i, per descomptat, no només a la tècnica– [...] El procés [de reproducció] afecta en l'objecte d'art una medul·la sensibillíssima que cap objecte natural té en un grau tan vulnerable. Es tracta de la seua autenticitat. L'autenticitat d'una cosa és la xifra de tot el que des de l'origen pot transmetre des de la seua durada material fins a la seua testificació històrica. Com que aquesta última es fonamenta en la primera, que al seu torn s'escapa a l'home en la reproducció, per això trontolla en aquesta la testificació històrica de la cosa. És clar que només ella, però el que trontolla de tal manera és la seua pròpia autoritat. Resumint totes aquestes deficiències en el concepte d'aura, podem dir: en l'època de la reproducció tècnica de l'obra d'art el que s'atrofia és l'aura d'aquesta.

Però la crítica de Benjamin no es queda en el que podríem anomenar, citant Adorno, l'«argot de l'autenticitat». No es tracta d'una mera contraposició entre la cosa i la seua reproducció, ni de la descripció fenomenològica de la vivència. L'argument de Benjamin es refereix en definitiva a un ordre artístic de repercussions ètiques. Aquesta pretensió queda patent quan relacionem els textos anteriors amb els escrits dels anys vint sobre els llibres infantils. Un pont entre les dues línies de reflexió potser es troba en un dels seus primers assaigs literaris, la crítica de *L'idiota* de Dostoievski de 1917, on va deixar escrit: «Aquest és el gran lament de Dostoievski en aquest llibre: el naufragi del moviment de la joventut [...] Ja que falten la naturalesa i la infància, la naturalesa humana

¹⁰⁶ El número 301; cf. Wilhelm Lübke: *Grundriss der Kunstgeschichte*, p. 549.

¹⁰⁷ Wilhelm Lübke: *Grundriss der Kunstgeschichte*, p. 609.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 601, 603 i 605.

només aconsegueix una autonegació catastròfica.»¹⁰⁹ Vegem com es relaciona el tema del color amb el de la infància necessària per a una humanitat reeixida.

4. Pròleg (II): *Fragments sobre els llibres infantils (1924 i 1926)*

Podem relacionar la decepció davant les representacions de les obres d'art que contempla Benjamin en el seu periple per la Itàlia septentrional amb el seu judici posterior sobre les xilografies en blanc i negre i les il·lustracions, que apareix en la seua consideració dels llibres infantils. El 1924 (un any crucial en la vida de Benjamin, en el qual torna a Itàlia, coneix Asja Lācis a Capri i viatja per Nàpols, Roma i Florència, cosa que sens dubte li va haver de fer rememorar el periple que havia seguit 12 anys abans), escriu en una recensió del llibre de Karl Hobrecker *Alte vergessenen Kinderbücher* (Berlín, 1924), és a dir, «Vells llibres infantils oblidats» (encara que traduït al castellà com «Viejos libros infantiles olvidados»):

El període que més interessava a Hobrecker és el de les dècades que van del quaranta al seixanta, a Berlín, on el dibuixant Theodor Hosemann dedicava el seu amable talent, sobretot, a la il·lustració de llibres per a la joventut. Fins i tot en les làmines menys elaborades, l'agradable frescor del color i la simpàtica sobrietat en l'expressió de les figures deixen una empremta que ha de causar plaer a tot berlinès natiu. Al costat de Hosemann treballaven Ramberg, Richter, Speckter, Pocci, sense esmentar els menors. Les seues xilografies en blanc i negre obrin un món *sui generis* en la visió del nen. Al regne de les estampes no il·luminades el nen es desperta, al de les acolorides prolonga els seus somnis.¹¹⁰

Dos anys després torna sobre el mateix tema en el començament del seu article «Aussicht ins Kinderbuch» (traduït al castellà com «Panorama del libro infantil», encara que es podria traduir també com «Contemplación en el libro infantil», seguint el sentit del que s'exposarà a continuació), i on al·ludeix al conte de Hans Christian Andersen «Els cignes salvatges»:

En un conte d'Andersen s'esmenta un llibre d'estampes el preu de compra del qual havia estat «la meitat del regne». En el conte tot estava viu. «Els ocells cantaven, les persones eixien del llibre i parlaven.» Però quan la princesa girava el full «tornaven a entrar d'un salt perquè no hi haguera desordre». Delicat i imprecís, com tantes coses que escriví Andersen, també aquesta petita fantasia erra exactament en el quid de la qüestió. No és que les coses emergeixen de les pàgines en ser contemplades pel nen, sinó que aquest mateix hi entra, com

¹⁰⁹ Walter Benjamin: *Briefe*, edició de Theodor W. Adorno i Gershom Scholem, Frankfurt: Suhrkamp, 1966, p. 157, cit. Bernd Witte: *Walter Benjamin*, 8a ed., Hamburg: Rowohlt, 2004, p. 25.

¹¹⁰ Walter Benjamin: *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1974, p. 52; cf. la carta de Benjamin a G. Scholem de 16 de setembre de 1924, en Benjamin *et al.*: *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 250-251.

celatge que es nodreix de l'esplendor policroma d'aquest món pictòric. Davant el seu llibre il·luminat, practica l'art dels taoistes consumats; venç l'engany del pla i, entre teixits de color i bastidors bigarrats, ix a un escenari on viu el conte de fades. *Hoa*, paraula xinesa que significa «color», equival a *kua*, «penjar»: cinc colors pengen de les coses. En aquest món permeable, adornat de colors, on tot canvia de lloc a cada pas, el nen és rebut com a actor. Amb el vestit de tots els colors que recull en llegir i mirar, s'interna en una mascarada. Hi participa en llegir –perquè també les paraules intervenen en aquesta mascarada, i hi voletegen com sons flocs de neu.¹¹¹

L'«esplendor policroma d'aquest món pictòric», el dels llibres infantils, havia aparegut, doncs, en el viatge a Itàlia, quan Benjamin comparava les obres d'art que contempla amb les reproduccions que coneixia. Com en les estampes no il·luminades dels llibres, les xilografies en blanc i negre de les històries de l'art obrin un món *sui generis* que interromp el son. Així, el període de formació es presenta com un ingrát desvetlament. Però la força dels relleus neoclàssics, la pal·lidesa i grandiositat del mural de Leonardo, els quadres venecians, de colors ardentment assolellats o fosforescentment esmoreïts, permeten novament l'exercici taoista de contemplació *en* el llibre, en aquest cas, *en* l'art.

Però no es tracta només de fenomenologia de la vivència, sinó de l'emergència d'un ordre «eticosensorial», com diu citant Goethe. Aquest caràcter és subratllat en la conclusió de l'article «Panorama del llibre infantil». L'embadaliment no irradia de la il·lustració del llibre, sinó de la vivesa cromàtica, que es relaciona amb l'univers infantil, amb els seus jocs, amb la seua compenetració en el món, amb una nostàlgia per la unitat o l'harmonia perduda, en definitiva, amb l'assoliment de la humanitat que faltava en el personatge de Dostoievski. Així conclou l'article:

En resum: el color pur és el mitjà de la fantasia, el núvol en què es troba a gust el nen, no el rigorós cànon de l'artista constructor. L'efecte «eticosensorial» dels colors que Goethe capta de manera tan conforme a l'esperit del Romanticisme està vinculat amb això. «Els colors transparents són il·limitats, tant en la llum com en la foscor, així com el foc i l'aigua poden considerar-se la seua culminació i el seu abisme [...] La relació de la llum amb el color transparent és infinitament encantadora, si ens hi compenetrem, i l'encesa dels colors, la confusió dels uns amb els altres, la resurrecció i la desaparició, s'assemblen a una respiració amb grans intervals, d'eternitat en eternitat, des de la llum més alta fins a la solitària i eterna quietud dels tons més profunds. Els colors opacs, en canvi, són com flors que no s'atreveixen a enfrontar-se amb el cel; no obstant això, es vinculen, d'una banda, el blanc amb la debilitat, i de l'altra, el negre amb la maldat. Però precisament són capaços [...] de produir variacions tan amenes i efectes tan naturals que [...] els transparents, al final, hi juguen damunt com esperits i només serveixen per fer-los ressaltar.» Amb aquestes paraules al «suplement» a la *Teoria dels colors* fa justícia al sentiment d'aquests bons coloristes i, per tant, també a l'esperit d'aquests jocs infantils. Recordem que molts d'aquests es dirigeixen a la fantasia pura: les bombolles de sabó, la humida policromia de la llanterna màgica, l'aquarel·la, les calcomanies. En tots plana, alat, per sobre de les coses, el color. Perquè el seu embadaliment no irradia de la cosa acolorida, ni del color mort en si, sinó del reflex, de la brillantor, del raig de color. Cap al final del panorama del llibre infantil, la vista cau sobre una roca coberta de flors, a l'estil *biedermeier*. Recolzat contra una deessa de color blau cel, es deixa caure allà el poeta de les mans melodioses. Un nen alat que es troba al seu costat anota el que la musa li inspira. Dispersos jauen al voltant l'arpa i el llaüt. Els gnoms toquen la flauta i el violí en el si de la muntanya. I en el cel es pon el sol. Així va pintar Lyser una vegada el paisatge el foc multicolor del qual es reflecteix en la mirada i les galtes dels

¹¹¹ Walter Benjamin: *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, pp. 53-54.

Cal assenyalar que, encara que ací es tracta dels llibres i les seues il·lustracions, la relació de la infància amb els colors és més àmplia, com indica el capítol «Els colors» d'*Infància a Berlín*: «Em perdia en els colors per la part alta del cel, el mateix que en una joia, en un llibre, perquè a tot arreu els nens són la seua presa.»¹¹³

Per a Benjamin, doncs, com assenyala Brüggemann, la visió dels colors és un “fenomen originari” de la intuïció de la fantasia,¹¹⁴ i això es relaciona, en definitiva, amb una crítica a l’escissió del món. «El cromatisme de les il·lustracions infantils [...] apareix com un “ordre artístic”, que per això resulta “paradisíac”, perquè el món s’hi descobreix “cromàticament en l’estat de la identitat, de la innocència, de l’harmonia”,¹¹⁵ i per tant no en el de la dissociació, del coneixement i de la desintegració.»¹¹⁶

Es podrien interpretar, per tant, aquests escrits, i potser altres de la mateixa època, com una mena de «tractat filosòficoreligiós».¹¹⁷ Es tracta, seguint la síntesi de Honneth inspirada en Margarete Kohlenbach, d’identificar «formacions culturals que en la seua autoreferencialitat reflexiva s’assemblen a Déu per la sostracció sobirana a tota finalitat». La sostracció a la finalitat, és a dir, a la raó instrumental, és el que en els fragments metodològics del *Llibre dels passatges* citats al principi es refereix com «el progrés». I aquí rau l’índole metodològica que assenyalàvem al principi.

La reflexió anterior és proposta metòdica, ja que «la penetració dialèctica en contextos passats i la capacitat dialèctica per fer-los presents és la prova de la veritat de tota acció contemporània».¹¹⁸ Per això, avançant-se a les «tesis de filosofia de la història»,¹¹⁹ escriu: «El mètode dialèctic no pot, sens dubte, comprendre aquesta pregunta [com és que aquest ésser-actual [...] significa ja per si una concreció superior?] des de dins de la ideologia del progrés, sinó només des d’una concepció de la

¹¹² Walter Benjamin: *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, pp. 59-60.

¹¹³ Walter Benjamin: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, pp. 96-98, cit. p. 96.

¹¹⁴ Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, p. 210.

¹¹⁵ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, vol. VI, pp. 111 i s.

¹¹⁶ Heinz Brüggemann: «Fragmente zur Ästhetik, Phantasie und Farbe», en Burkhardt Lindner (ed.): *Benjamin Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*, pp. 126. Cf. també Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*.

¹¹⁷ Axel Honneth: «Eine geschichtsphilosophische Rettung der Sakralen. Zu Benjamin “Kritik der Gewalt”», en *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 2007, pp. 112-156, cit. p. 113.

¹¹⁸ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, vol. V.1, p. 495; *Id.: Libro de los pasajes*, p. 397.

¹¹⁹ Per exemple, Walter Benjamin: *Discursos interrumpidos*, Barcelona: Planeta, 1994, p. 183.

història que supere aquella en tots els seus punts.»¹²⁰

Enfront de la fenomenologia i el materialisme històric, Benjamin recupera alguns textos metòdics de Marx (les referències sobre l'art grec de la *Introducció* de 1857) i integra la literatura (Proust) i la psicoanàlisi (Jung) esbossant un mètode que pretén una dialèctica del concret no positivista (la fantasia salva d'això). «Allò que troba el nen (i l'home en un vague record) en els vells plecs del vestit en què es ficava quan s'aferrava a la falda de la mare: això és el que han de contenir aquestes pàgines», no és res diferent del que l'il·luminava en penetrar *en* la il·lustració del llibre infantil o el que l'impactava davant les obres d'art italianes, i que no podia descobrir en les reproduccions en blanc i negre: l'embadaliment dels colors dels somnis del futur.

5. Epíleg: Benjamin, a Portbou (26 o 27 de setembre de 1940)

Les últimes cartes que intercanvien Felizitas, ja en el seu exili als Estats Units, i Benjamin, que dirigeix les seues cartes des de París, el camp de treball de Nevers i Lorda, reflecteixen bé el drama que viuen. Per exemple, el 31 de maig de 1939 Gretel parla de l'exposició a Nova York del *Guernica* de Picasso; el 7 de juliol li explica que Max Horkheimer, també a l'exili, ha conclòs un assaig sobre el feixisme; el 15 del mateix mes escriu: «Dos mesos i mig i ens tornarem a veure». El pronòstic falla. L'1 de setembre les tropes alemanyes envaeixen Polònia. El 9 d'aquest mes Felizitas li escriu, a propòsit de la guerra que ha començat: «Ningú sap realment què està passant». Benjamin ha de posposar el seu viatge. Es concentra en les seues obres, el *Llibre dels passatges* i l'estudi sobre Baudelaire, així com l'opuscle amb les tesis de filosofia de la història, i en nous projectes que no va arribar a desenvolupar, com una comparació entre Rousseau i Gide. El 8 de juliol de 1940 rep l'última carta de Felizitas, que, escriu, «l'ompli d'una alegria que no havia sentit des de feia temps». El 19 de juliol, Benjamin remet l'última carta que hem conservat d'aquest intercanvi epistolar des de Lorda. Pretén travessar Espanya per embarcar des de Portugal als Estats Units. No ho aconseguirà. Després de creuar clandestinament els Pirineus, la policia espanyola li tanca el pas a Portbou. En un petit hotel se suïcida la nit del 26 al 27 de setembre. Immediatament és enterrat. En l'última carta a Felizitas, i per donar-li una idea de la seua situació, li descriu el que porta a la maleta: només una màscara de gas i els efectes de neteja. Únicament du un llibre: les *Memòries* del cardenal de Retz. Comenta: «Així, sol a la meua habitació, apel·laré al Gran Segle». No és fàcil determinar quina edició del llibre va escollir per al seu últim viatge. Cap a 1675, Jean-François Paul

¹²⁰ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, vol. V.1, p. 495; *Id.: Libro de los pasajes*, p. 397.

de Gondi, cardenal de Retz (1614-1679), va començar a redactar unes memòries que van ocupar milers de pàgines. A causa d'això, totes les edicions, des de la de 1717, es van disposar en diversos volums, de dos a sis segons els casos. Per això, és probable que el llibre que acompanyava Benjamin en el seu pas pels Pirineus fóra la selecció de fragments publicada el 1913 i reeditada el 1928 com *Mémoires. Meilleurs pages*. Per què Benjamin, un especialista de la literatura francesa dels segles XIX i XX, va triar per a la seua soledat aquell llibre d'un eclesiàstic intrigant del XVII? Gondi, actiu en les revoltes de la Fronde, també va patir l'animadversió del dèspota (Lluís XIV), l'empresonament, la fugida i l'exili. De fet, es va escapar de la presó a Belle-Île (Bretanya) al setembre de 1654 i arribà al seu refugi a Roma vuitanta dies després, travessant la península Ibèrica (per cert, el 14 d'octubre va embarcar a Vinaròs rumb a Palma, no sense abans rebre, entre altres obsequis, «six grans Caisses plein de tout sorte de confitures de Valence»). Inspiraria a Benjamin l'infortuni de l'exiliat Gondi, que també va estar empresonat a Vincennes, com dècades després Diderot, que fou reelaborat àmpliament en les seues *Mémoires*? No en sabem res. Ni tan sols, com glossa el documental de David Mauas *Who killed Walter Benjamin?*, el destí de la seua precària maleta.

A la cambra d'un hotelet de Portbou, potser vora el llibre del cardenal, va deixar escrita la darrera nota, adreçada al seu company de viatge Henny Gurland:

En una situació sense eixida, no tinc cap altra elecció que la d'acabar. És en un petit poble situat als Pirineus, on ningú em coneix, on la meua vida s'acabarà. Li pregue que transmeta els meus pensaments al meu amic Adorno i que li explique la situació a la qual m'he vist abocat. No tinc prou temps per escriure totes les cartes que hauria desitjat escriure.¹²¹

Bibliografia i filmografia complementària

Gershom Scholem: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona: Península, 1987.

David Mauas: *Who killed Walter Benjamin?*, 2005, 73 min. Espanya, Alemanya, Països Baixos.

<<http://www.whokilledwalterbenjamin.com>>

¹²¹ Segons Bruno Tackels: *Walter Benjamin. Una vie dans les textes*, Arles: Actes Sud, 2009, p. 642.

Capítol 6. Indústria cultural

*Tuve que absorber alguna teoría crítica para darme cuenta
de que no sabía nada y que lo que sabía era una subnada.*

Manuel Vázquez Montalbán: *Marcos: el señor de los espejos*, 1999.



Fotografia: Max Horkheimer (esquerra) i Theodor W. Adorno (dreta) a l'abril de 1964. Autor: Jeremy J. Shapiro.

1. Pròleg: a la recerca d'un fil conductor i com cal llegir Adorno

*Se tiene a Adorno por un filósofo –pero hermético–; por un sociólogo –pero especulativo–;
por un moralista –pero de cosas mínimas–; por un dialéctico –pero negativo–; por un esteta
–pero teórico–; alguien parece haber oído que era también un analista y crítico musical.*

Andrés Sánchez Pascual¹²²

Una presentació succinta de l'obra d'Adorno no és una tasca fàcil.¹²³ La pluralitat de camps on va

¹²² Nota preliminar de Th. W. Adorno: *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Barcelona: Laia, 1985.

¹²³ Aquesta dificultat explica, per exemple, l'original forma del llibre de Detlev Claussen, *Adorno: ein letztes Genie*, Frankfurt: Fischer Verlag; trad. cast.: *Adorno*, València: PUV, 2006, que disposa la seua explicació no linealment, sinó, per dir-ho així, radialment. Cf. també M. Jay: *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de*

desplegar la seua recerca (filosofia, musicologia, sociologia, psicologia, etc.) el converteixen en pràcticament inabastable per a qualsevol comentarista. Per això, cal recórrer a una hipòtesi de fil conductor que resolga l'aparent heterogeneïtat dels seus treballs.¹²⁴ Resulta fèrtil la comprensió del seu esforç polièdric com la indagació, tremendament rigorosa i autoexigent, de la tensió entre allò reflexiu i allò concret, que recorreria la seua obra. Ho reconeix explícitament en el pròleg del seu llibre més important, *Dialèctica negativa*, publicat el 1966. Per presentar l'obra al lector es refereix al comentari que Walter Benjamin va realitzar el 1937 a una part (l'últim capítol) de la seua *Crítica de la teoria del coneixement*. Abans de recollir la citació indirecta d'Adorno del judici de Benjamin, cal explicar que la *Crítica* en qüestió va ser publicada el 1956, amb el títol *Sobre la metacrítica de la teoria del coneixement. Estudis sobre Husserl i les antinòmies fenomenològiques*, encara que cap a l'any 1935 ja havia anunciat al seu amic Siegfried Kracauer que estava escrivint un llibre sobre les antinòmies fenomenològiques, amb la pretensió que fóra la seua dissertació en el Merton College d'Oxford, i que titulava provisionalment «Les antinòmies fenomenològiques: prolegòmens per a una lògica dialèctica».¹²⁵ Una dècada abans d'aquest projecte, la seua tesi doctoral, «La transcendència d'allò còsic i d'allò noemàtic en la fenomenologia de Husserl», llegida el 1924, ja havia tractat de la fenomenologia i aviat va advertir Adorno les dificultats que la crítica psicoanalítica al sistema de la consciència [*Bewusstseinszusammenhang*] plantejava a aquell corrent filosòfic, així com la necessitat d'orientar el pensament dialècticament.¹²⁶ En les seues lliçons de 1962, Adorno resumia així el projecte de la *Metacrítica de la teoria del coneixement*: «Hi reflexione críticament de manera fonamental sobre l'intent global de la teoria gnoseològica quant a la regressió al subjecte, en lloc d'intentar fer coincidir qualsevol de les idees realistes o materialistes amb els

Frankfurt, Madrid: Taurus, 1989, ed. orig., 1973; R. Wiggershaus: *The Frankfurt School. Its History, Theories and Political Significance*, Cambridge: Polity Press, 1986. Altres obres introductòries són Adela Cortina: *Crítica y utopía: la Escuela de Fráncfort*, Madrid: Cincel, 1985, un resum que depèn de la síntesi habermasiana; G. E. Rusconi: *Teoría crítica de la sociedad*, que amplia el camp d'anàlisi incloent-hi autors no frankfurtians com ara Lukács o Mannheim; Göran Therbon: *La Escuela de Fráncfort*, Barcelona: Anagrama, 1972, en el marc de la New Left; A. Wellmer: *Teoría crítica de la sociedad y positivismo*, Barcelona: Ariel, 1979, centrat en les polèmiques epistemològiques; i Pierre V. Zima: *La Escuela de Frankfurt. Dialéctica de la particularidad*, Barcelona: Galba, 1976, que remarca el paper de l'individu. També poden consultar-se P. Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, Manchester: Manchester University Press, 1984; G. Rose: *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, Londres: McMillan, 1978; P. Slater: *Origin and Significance of the Frankfurt School*, Londres: Routledge, 1977, i A. Wellmer: «Truth, semblance and reconciliation: Adorno's aesthetic redemption of modernity», *Telos* (62), pp. 89-116. En català es pot veure també Mateu Cabot: *El penós camí de la raó. Theodor W. Adorno i la crítica de la modernitat*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1977.

¹²⁴ Blanca Muñoz proposa com a fil conductor la crítica de la cultura de masses. Vegeu el seu estudi *Teoría crítica y cultura de masas*, Madrid: Fundamentos, 2000; també, el seu interessant article: «Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg», REIS.

¹²⁵ Carta d'Adorno a Kracauer, 5-7-1935, cit. per Rolf Wiggershaus: *The Frankfurt School. Its History, Theories and Political Significance*, p. 158. També, sobre aquest tema, la correspondència entre Walter Benjamin i Gretel Karplus, citada en el capítol anterior, proporciona una perspectiva notable.

¹²⁶ Cf., per exemple, Th. W. Adorno: «Die Aktualität der Philosophie» [«L'actualitat de la filosofia»] (manuscrit datat el 7-5-1931), *Gesammelte Schriften*, I, pp. 325-344; trad. cast.: *Actualidad de la filosofía*, Barcelona: Paidós, 1992. També *Justificación de la filosofía*, Madrid: Taurus, 1964.

mètodes apropiats de la crítica del coneixement».¹²⁷ És a dir, el judici de Benjamin, esmentat per Adorno tres dècades després en el pròleg de la *Dialèctica negativa*, no es refereix a un escrit perifèric, sinó a una peça nuclear en la seua evolució filosòfica. Adorno recorda que Benjamin va puntualitzar: «Cal travessar la gelada immensitat de l'abstracció abans d'arribar convincentment a la plenitud d'una filosofia concreta». I hi afegeix Adorno: «Concreció significa en la filosofia contemporània quasi sempre un simulacre».¹²⁸ La realitat concreta que s'invoca resulta sovint una aparença, un simulacre, i això no només per una limitació de la recerca que habitualment pretén acotacions de l'objecte —que, paradoxalment, com més estrictes semblen més ineficaces—, sinó per la dialèctica real. Aquest és potser el fil conductor del pensament d'Adorno. Parlem ara de com cal llegir-lo.

Adorno sabia bé que el contingut en una obra podria implicar una certa configuració que suscitara problemes hermenèutics, amb els quals calia enfrontar-se per coherència teòrica.¹²⁹ Així ho mostra el seu estudi de Hegel o la seua relació amb Benjamin. Al primer va dedicar un llarg article, «*Skoteinos* o com hauria de llegir-se», titulat amb una paraula grega que significa «fosc, tenebrós, inintel·ligible», en què es tractava precisament d'aquesta qüestió.¹³⁰ Walter Benjamin, que va exercir sobre Adorno una profunda influència, comparava en una ocasió el tractat, que és d'origen àrab, amb l'arquitectura de l'islam: l'estructura s'obri des de l'interior. Amb aquest codi podrien desxifrar-se molts articles d'Adorno, i en el cas dels passatges sobre la indústria cultural, el contingut «es revela contra la forma sistemàtica».¹³¹

2. Context: Adorno i Horkheimer a la Costa Oest dels EUA (1944)

En 1944 va aparèixer la primera edició, mimeografiada, de la *Dialèctica de la Il·lustració* amb el títol *Philosophische Fragmente*. El volum fou editat per l'Institute of Social Research, que era el nom que havia pres l'Institut für Sozialforschung al seu exili als EUA. El volum era semblant al que

¹²⁷ Th. W. Adorno: *Terminología filosófica*, vol. II, Madrid: Taurus, 1977, p. 102.

¹²⁸ Th. W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973², p. 9; trad. cast.: *Dialèctica negativa*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 7-8.

¹²⁹ Vegeu *Minima moralia*, § 51.

¹³⁰ Th. W. Adorno: *Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt: Suhrkamp, 1963 (*Gesammelte Schriften* V); cit. segons la trad. cast.: *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid: Taurus, 1969, 1991⁴ (Ensayistas; 61), pp. 119-190.

¹³¹ «[En l'arquitectura de l'islam] la superfície de les seues deliberacions no està vivificada pictòricament, sinó recoberta amb les xarxes d'una ornamentació que s'estén i nua sense solució de continuïtat. En la densitat ornamental d'aquesta exposició desapareix la diferència entre desenvolupament temàtic i excursos.» (J. Habermas, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid: Taurus, 1984, p. 145).

s'havia editat dos anys abans en memòria de Walter Benjamin: *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, que havia estat concebut com una continuació de la revista de l'Institut, la *Zeitschrift für Sozialforschung*. La *Dialèctica de la Il·lustració* fou reeditada, amb canvis lleugers, el 1947, a l'editorial Querido d'Amsterdam. En 1969 el llibre fou editat a Alemanya per S. Fischer Verlag, una edició en què va col·laborar Adorno, que va morir aquell mateix any.

El llibre es compon de pròleg, un capítol amb el títol «Concepte d'Il·lustració», dos *excursus*, sobre «Odisseu, o mite i Il·lustració» i «Juliette, o Il·lustració i moral», el capítol «La indústria cultural. Il·lustració com a engany de masses», el capítol «Elements de l'antisemitisme. Límits de la Il·lustració» i una sèrie d'«Apunts i esbossos». Per tant, el capítol sobre la indústria cultural es podria considerar el segon o el quart, si comptem els excursus.

En l'edició de 1944, el text del capítol sobre indústria cultural finalitza així: «Continuarà. El capítol sobre la indústria cultural és, més encara que la resta de capítols, un text fragmentari. N'hi ha parts extenses, fa temps finalitzades, que només necessiten la darrera revisió.» L'edició de 1947 finalitzava només amb «Continuarà», que es va suprimir en l'edició de 1969.¹³²

En 1941, Horkheimer, cap de l'Institut i també exiliat als EUA, abandona Nova York i marxa a Califòrnia. Allà redacta dos textos que palesen un cert gir en el seu pensament, «Estat autoritari» i «Raó i autoconservació», els quals reflexionen sobre la fallida de la civilització en general, i no només de la revolució, com fins aleshores.¹³³ Els dos textos s'inclouen en la publicació en memòria de Benjamin esmentada.

Adorno preparà un esborrany del capítol sobre la indústria cultural, que no hem conservat. Ell mateix revisà aquest primer text i en va redactar un segon esbós, amb el títol «L'esquema de la cultura de masses»,¹³⁴ que fou sotmès a una intensa lectura i una minuciosa correcció per part dels dos autors del llibre.¹³⁵ Això explica els comentaris de les edicions de 1944 i 1947. Per tant, el que podem llegir al capítol segon (o quart) del llibre és, tot ell, *una part d'un text fragmentari*. L'edició de 1969 arreplega 27 llargs paràgrafs, amb divisions més marcades entre els paràgrafs 4 i 5, 9 i 10, 18 i 19, 20 i 21, 22 i 23, i 25 i 26. Això és, un text subdividit en sis o set agrupacions de paràgrafs, i que ja presenta la forma de llargs aforismes que Adorno farà servir en la posterior *Minima moralia*. En llegirem els primers quatre paràgrafs, fins a la primera separació.

¹³² Nota de l'editor alemany, R. Tiedemann, a l'edició de les *Obres completes* d'Adorno.

¹³³ R. Wiggershaus: *Die Frankfurter Schule*, Munic: DTV, 1986, p. 347; Juan José Sánchez: «Introducción», en Horkheimer; Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1994, p. 21.

¹³⁴ Publicat com a annex en l'edició de la *Dialéctica de la Il·lustració* en les *Obres completes* de l'editorial Akal.

¹³⁵ Juan José Sánchez: «Introducción», p. 40.

3. Text: Adorno i Horkheimer, «Indústria cultural», en *Dialèctica de la Il·lustració* (1944)

L'opinió sociològica segons la qual la pèrdua de suport en la religió objectiva, la dissolució dels últims residus precapitalistes, la diferenciació tècnica i social i l'extremada especialització han donat lloc al caos cultural, es veu diàriament desmentida. La cultura imprimeix avui en tot una natura semblant. Cinema, ràdio i revistes constitueixen un sistema. Cada sector està harmonitzat en ell mateix i tots entre ells. Les manifestacions estètiques, fins i tot de les posicions polítiques oposades, proclamen de la mateixa manera l'elogi del ritme d'acer. Les instal·lacions decoratives de les administracions i les exposicions industrials amb prou feines es diferencien en els països autoritaris i en els altres. Els tersos i colossals edificis monumentals que s'alcen pertot arreu representen la significativa adequació al pla dels grans monopolis d'abast internacional a què ja tendia la desencadenada iniciativa privada, els monuments de la qual són els ombrívols edificis d'habitatges i de negocis de les ciutats desolades. Les cases més antigues al voltant dels centres de formigó apareixen ja com a suburbis, i els nous *bungalows* als afores de la ciutat proclamen, com les fràgils construccions de les fires internacionals, la lloança al progrés tècnic, convidant a liquidar-les, després d'un breu ús, com llandes de conserva. Però els projectes urbanístics, que haurien de perpetuar en petits habitatges higiènics l'individu com a ésser independent, el sotmeten encara més radicalment al seu contrari, en poder total del capital. Així com els habitants són obligats a afuir als centres per al treball i la diversió, és a dir, com a productors i consumidors, les cèl·lules-habitatge cristal·litzen en complexos ben organitzats. La unitat visible de macrocosmos i microcosmos mostra als homes el model de la seua cultura: la falsa identitat d'universal i particular. Tota cultura de masses sota el monopoli és idèntica, i el seu esquelet, la carcassa conceptual fabricada per aquesta, comença a dibuixar-se. Els dirigents ja no estan interessats en absolut a amagar aquesta carcassa; el seu poder es reforça com més brutalment es declara. Els films i la ràdio ja no necessiten donar-se com a art. La veritat del fet que no són sinó negoci els serveix d'ideologia que ha de legitimar la porqueria que produeixen deliberadament. S'autodefineixen com a indústries, i les xifres publicades dels ingressos dels seus directors generals eliminen tot dubte respecte a la necessitat social dels seus productes.

Als interessats en la indústria cultural els agrada explicar-la en termes tecnològics. La participació en aquesta de milions de persones imposaria l'ús de tècniques de reproducció que, al seu torn, farien inevitable que, en innombrables llocs, les mateixes necessitats siguen satisfetes amb béns estàndards. El contrast tècnic entre pocs centres de producció per a una recepció dispersa condicionaria l'organització i la planificació per part d'aquells que la realitzen. Els estàndards haurien sorgit en un començament de les necessitats dels consumidors: per això serien acceptats sense oposició. I, en realitat, és en el cercle de manipulació i de necessitat que la reforça on la unitat del sistema es referma cada vegada de manera més atapeïda. Però en tot això se silencia que el terreny sobre el qual la tècnica adquireix poder sobre la societat és el poder dels econòmicament més forts sobre la societat. La racionalitat tècnica és avui la racionalitat del domini mateix. És el caràcter coactiu de la societat alienada d'ella mateixa. Els automòbils, les bombes i el cinema mantenen unit el tot social, fins que el seu element anivellador mostra la seua força en la injustícia mateixa a la qual servia. De moment, la tècnica de la indústria cultural ha comportat només l'estandardització i la producció en sèrie i ha sacrificat allò per què la lògica de l'obra es diferenciava de la lògica del sistema social. Però això no s'ha d'atribuir a una llei del moviment de la tècnica com a tal, sinó a la seua funció en l'economia actual. La necessitat que podria potser escapar al control central és reprimida ja pel control de la consciència individual. El pas del telèfon a la ràdio ha separat clarament els papers. Liberal, el telèfon deixava encara jugar al participant el paper de subjecte. Democràtica, la ràdio converteix a tots de la mateixa manera en oients per lliurar-los autoritàriament als programes, entre si iguals, de les diverses emissores. No s'ha desenvolupat cap sistema de rèplica, i les emissions privades estan condemnades a la clandestinitat. Es limiten a l'àmbit apòcrif dels *amateurs*, que d'altra banda són organitzats des de dalt. Qualsevol empremta d'espontaneïtat del públic en el marc de la ràdio oficial és dirigit i absorbit, en una selecció d'especialistes, per caçadors de talent, competicions davant el micròfon i manifestacions domesticades de tot tipus. Els talents pertanyen a l'empresa, fins i tot abans que aquesta els pressenti: d'altra manera no s'adaptarien tan ferventment. La constitució del públic, que en teoria i de fet afavoreix el sistema de la indústria cultural, és una part del sistema, no la seua disculpa. Quan una branca artística procedeix segons la mateixa recepta que una altra, molt diversa d'ella pel que fa a la matèria i al mitjà expressius, quan el nus dramàtic de les «òperes de sabó» radiofòniques [fulletons] es converteix en exemple pedagògic per a resoldre dificultats tècniques, que són dominades com a «improvisació» [*jam*] de la mateixa manera que en els punts culminants de la vida del *jazz*, o quan l'«adaptació» experimental d'una composició de Beethoven es fa segons el mateix esquema amb el que es porta una novel·la de Tolstoi al cinema, el recurs als desitjos espontanis del públic es converteix en fútil pretext. Més propera a la realitat és l'explicació mitjançant

el mateix pes de l'aparell tècnic i personal, que, per cert, s'ha d'entendre en cadascuna de les seues particularitats com a part del mecanisme econòmic de selecció. A això s'afegeix l'acord, o almenys la determinació comuna dels poderosos executius, de no produir o permetre res que no s'assemble a les seues gràfiques, al seu concepte de consumidors i, sobretot, a ells mateixos.

Si la tendència social objectiva de l'època s'encarna en les fosques intencions subjectives dels directors generals, aquests són, sobretot, els dels poderosos sectors de la indústria: acer, petroli, electricitat i química. Els monopolis culturals són, comparats amb ells, febles i dependents. Han d'afanyar-se a satisfer els veritables poderosos perquè la seua esfera en la societat de masses, el tipus específic de mercaderia de la qual tenen encara, amb tot, molt a veure amb el liberalisme cordial i els intel·lectuals jueus, no siga sotmesa a una sèrie d'accions depuradores. La dependència de la més poderosa companyia radiofònica de la indústria elèctrica, o la del cinema respecte dels bancs, caracteritza tot el sector, les branques particulars del qual estan al seu torn econòmicament coimplicades entre elles. Tot està tan estretament pròxim que la concentració de l'esperit arriba a un volum que li permet traspasar la línia divisòria de les diverses empreses i dels sectors tècnics. La desconsiderada unitat de la indústria cultural dóna testimoni d'allò que plana sobre la vida política. Diferenciacions emfàtiques, com aquelles entre pel·lícules de tipus *A* i *B* o entre històries de setmanaris de diferents preus, a més de procedir de l'assumpte, serveixen per a la classificació, l'organització i la manipulació dels consumidors. Per a tots hi ha alguna cosa prevista, per tal que cap d'aquestes puga escapar, a les diferències que són encunyades i propagades artificialment. La provisió del públic amb una jerarquia de qualitats en sèrie serveix només a una quantificació encara més compacta. Cadascú ha de comportar-se, per dir-ho així, espontàniament d'acord amb el seu «nivell», que li ha estat assignat prèviament sobre la base d'índexs estadístics, i recórrer a la categoria de productes de masses que ha estat fabricada per al seu tipus. Reduïts a material estadístic, els consumidors es distribueixen sobre el mapa geogràfic de les oficines d'investigació de mercat, que ja no es diferencien pràcticament de les de propaganda, en grups segons ingressos, repartits en camps vermells, verds i blaus.

L'esquematisme del procediment es mostra en el fet que, finalment, els productes mecànicament diferenciats es revelen com allò que és el mateix. Que les diferències entre la sèrie Chrysler i la General Motors són en el fons il·lusòries, és una cosa que saben fins i tot els nens que s'entusiasmen per les diferències. El que els coneixedors discuteixen com a mèrits o desavantatges serveix només per mantenir l'aparença de competència i de possibilitat d'elecció. El mateix passa amb les presentacions de la Warner Brothers i de la Metro Goldwin Mayer. Però fins i tot entre els tipus més cars i els més barats de la col·lecció de models de la mateixa firma, les diferències tendeixen a reduir-se cada vegada més: en els automòbils, a diferències de cilindrada, de volum i de dates de les patents dels *gadgets*, en el cinema, a diferències de nombre d'estrelles, de riquesa en el desplegament de mitjans tècnics, de mà d'obra i decoració, a diferències en l'ús de noves fórmules psicològiques. La mesura unitària del valor consisteix en la dosificació de «producció conspícua», d'inversió feta per a l'exhibició. Les diferències de valor pressupostades per la indústria cultural no tenen res a veure amb diferències objectives, amb el significat dels productes. També els mitjans tècnics són impulsats a una creixent uniformitat recíproca. La televisió tendeix a una síntesi de ràdio i cinema, que es va frenant fins que les parts interessades s'hagen posat completament d'acord, però les possibilitats il·limitades poden ser elevades fins a tal punt per l'empobriment dels materials estètics que la identitat avui amb prou feines velada de tots els productes de la indústria cultural podrà demà triomfar obertament, com a realització sarcàstica del somni wagnerià de l'«obra d'art total». La coincidència entre paraula, imatge i música s'aconsegueix de manera més perfecta que en Tristany, perquè els elements sensibles, que es limiten, sense oposició, a protocol·litzar la superfície de la realitat social, són ja produïts, en principi, en el mateix procés tècnic de treball i es limiten a expressar la unitat d'aquest com el seu veritable contingut. Aquest procés de treball integra tots els elements de la producció, des de la trama de la novel·la pensada ja amb vista al cinema fins a l'últim efecte sonor. És el triomf del capital invertit. Imprimir amb lletres de foc la seua omnipotència, com a omnipotència dels seus amos, al cor de tots els desposseïts a la recerca d'ocupació, en això constitueix el sentit de totes les pel·lícules, independentment de la trama que la direcció de producció trie en cada cas.

4. Epíleg (I): Adorno. Auschwitz és l'última etapa de la dialèctica entre cultura i barbàrie

La crítica de la cultura s'enfronta a l'última etapa de la dialèctica de la cultura i la barbàrie:
després d'Auschwitz, escriure un poema és bàrbar, i això corroeix també el coneixement
que expressa perquè ha esdevingut impossible d'escriure avui un poema.

(«Kulturkritik und Gesellschaft» [«Crítica cultural i societat»] (1951),
en Th. W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlín; Frankfurt: Suhrkamp, 1955,
i en *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt: Suhrkamp, 1980, pp. 11-30)¹³⁶

Segons Kant, tots els interessos de la raó (tant els especulatiu com els pràctics) es resumeixen en les tres qüestions següents: 1) Què puc [*kann*] saber?; 2) Què he de fer?; 3) Què puc [*darf*] esperar?¹³⁷ Com se sap, la filosofia transcendental kantiana va fonamentar una resposta a les qüestions anteriors: la *Crítica de la raó pura*, teòrica i pràctica, hauria de donar una resposta satisfactòria a la primera qüestió; elaborada aquesta propedèutica seria possible una metafísica, de la natura i dels costums, que servira al segon interès de la raó, i en l'elaboració de la metafísica com a ciència quedaria establerta la història de la raó pura, absent en la primera *Crítica* (la *KrV*), que permetria donar una resposta a la tercera qüestió. L'idealisme postkantian va voler donar satisfacció als interessos de la raó en l'ordre invers al proposat pel filòsof de Königsberg. Era una mena de filosofia de la història, presentada per Hegel com a «fenomenologia de l'esperit», la que, en definitiva, permetria satisfer l'interès pràctic i l'interès teòric de la raó. És a dir, partir de l'afirmació de la racionalitat de la història (simplificant: l'esperit absolut) és el que permet plantejar la qüestió moral (l'eticitat) i, en definitiva, reconstruir el saber que ja ha esdevingut (l'*Enciclopèdia*). Adorno s'enfronta a la resposta idealista, sense que això supose un retrocés a les afirmacions kantianes (la mateixa qüestió que ha estat explicada anteriorment a propòsit de la lectura de Marx de Hegel i el paper de l'*Einleitung* de 1857). En primer lloc, «Adorno ha fet, d'Auschwitz, concepte de contingència, concepte d'irracionalitat de la història» (Hans Jürgen Krahel).¹³⁸ El *Lager* és alguna cosa, per dir-ho així, intel·ligible, tant amb explicacions de tall individual o psicològic, com amb altres de tipus social o material. En el primer cas, «Auschwitz opera amb una lògica que és immanent a l'esperit, la seua regressió»,¹³⁹ però, no obstant això, «la psicologia no arriba a l'horror».¹⁴⁰ En el segon cas, i com una crítica al marxisme tradicional, «el complex mecanisme del valor d'ús i valor [de canvi] que determina la societat burgesa, i que fonamenta també la possibilitat d'alliberament d'aquesta, deixa de ser efectiu, és abolit».¹⁴¹ La història perd el seu misteri salvífic, o, més exactament, aquest queda invertit. Auschwitz és una contrasalvació:

¹³⁶ Aquest text ha estat traduït de maneres molt diverses, no sempre fidels. El text original és: «Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben».

¹³⁷ *KrV* A 804-805, B 832-833, segons Immanuel Kant, *Theorie-Werkausgabe Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*, IV, p. 677. En les seues lliçons de *Lògica*, compilades per G. B. Jäsche, s'afegeix una altra qüestió: 4) Què és l'ésser humà? (*Logik*, A 25; *Theorie-Werkausgabe Immanuel Kant*, VI, p. 448).

¹³⁸ Cit. per D. Claussen: *La teoria crítica avui*, Alzira: Germania, 1994, p. 51.

¹³⁹ Th. W. Adorno: *Stichworte. Kritische Modelle 2*; trad. cast.: *Consignas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1969, 1972².

La identitat [d'Auschwitz] reposa en la no-identitat, en allò encara no esdevingut, que el que ha passat anuncia. Dir que sempre ha estat així és fals en la seua immediatesa, però veritable si això és considerat a través de la dinàmica de la totalitat. Qui se sostrau a l'evidència del creixement de l'espant no només cau en la freda contemplació, sinó que a més se li escapa, juntament amb la diferència específica del més recent respecte a l'esdevingut anteriorment, la veritable identitat del tot, del terror sense fi.¹⁴²

La pèrdua del misteri salvífic es reflecteix, segons Adorno, en els escrits de Kafka,¹⁴³ que intueixen un espai inextens entre la vida i la mort:

La història es fa infern a Kafka perquè es va perdre el salvador. La burgesia tardana ha obert ella mateixa l'infern. Als camps de concentració del feixisme es va esborrar la línia de demarcació entre la vida i la mort. Aquests camps van crear un estadi intermedi entre la vida i la mort, poblat per vius esquelets putrefactes, víctimes a les quals va fallar el suïcidi, i el riure de Satanàs sobre l'esperança de vèncer la mort. Com en els *epos* invertits de Kafka, en els camps de concentració del feixisme es va enfonsar allò que dóna mesura a l'esperança: la vida viscuda des de si mateixa fins al seu final.¹⁴⁴

Si al camp de concentració «es va esborrar la línia de demarcació entre la vida i la mort», es tanca una representació històrica, que operava efectes tranquil·litzadors.¹⁴⁵ Potser per això, la literatura ha imaginat tot tipus de visites de vius al país dels morts o d'aquests al regne dels vius. Des d'Homer fins a Joyce han proliferat les incursions literàries en el terreny aliè.¹⁴⁶ Hi ha una representació literària més terrible encara, que es la d'habitar el límit mateix entre la vida i la mort. En un passatge de *La divina comèdia*, cap a la fi del viatge a l'infern, Virgili condueix Dante Alighieri davant Llucifer i li adverteix que «ecco [és] il loco / ove convien che di fortezza t'armi». L'escriptor florentí es representa en la situació límit, literalment: «Io non morì, e non rimasi vivo».¹⁴⁷ La

¹⁴⁰ Th. W. Adorno: *Minima moralia*, § 103, Madrid: Taurus, 1998, p. 164; vegeu també §§ 103 i 149.

¹⁴¹ D. Claussen: *La teoria crítica avui*, p. 53.

¹⁴² *Minima moralia*, §149 (segons la trad. cast. cit., p. 237).

¹⁴³ Th. W. Adorno: «Aufzeichnungen zu Kafka», en *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, p. 326; trad. cast.: «Apuntes sobre Kafka», en *Crítica cultural y sociedad*, 1973³, p. 156; vegeu D. Claussen: *La teoria crítica avui*, pp. 16-17. Segons J. Habermas, «Adorno ha dedicado a Kafka y a Proust sus dos mejores ensayos» (*Perfiles filosófico-políticos*, p. 150).

¹⁴⁴ Th. W. Adorno: «Apuntes sobre Kafka», en *Crítica cultural y sociedad*; trad. cast. cit., p. 156.

¹⁴⁵ Epicur, en la seua *Carta a Meneceu*, argumenta: «Sens dubte, doncs, la mort, el més terrorífic dels mals, no ens afecta, per la senzilla raó que, mentre nosaltres som, la mort no és, i en canvi, quan la mort és, nosaltres ja no som.» Marc Aureli va adduir un argument semblant (VIII, 62; vegeu també el *Dictionnaire Philosophique* de Voltaire, s. v. «infern»).

¹⁴⁶ Pensem en Bernat Metge, copiant Boeci en el seu *Somni*, o en el poema XIII d'Ausiàs Marc: «...e vaja yo los sepulcres cerquant, / interrogant ànimes infernades, / e respondran, car no són companyades / d'altre que mi en son continuu plant.»

¹⁴⁷ Quando noi fummo fatti tanto avante,
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,
d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,
«Ecco Dite» dicendo, «ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t'armi».

humanitat, en el seu viatge cap al *heart of darkness*, va realitzar aquella representació de Dante a Auschwitz. Aquesta és una idea central dels supervivents.¹⁴⁸ En cert sentit, també per això Auschwitz, segons Adorno, clausura la literatura, com va escriure Adorno.¹⁴⁹

En segon lloc, pel que fa a l'interès pràctic, la discontinuïtat històrica referida per la noció d'Auschwitz, el camp de concentració estableix un nou imperatiu categòric (en el sentit que va encunyar Kant en la *Fonamentació de la metafísica dels costums* o la *Crítica de la raó pràctica*), a saber, un nou principi moral, universal i necessari: impedir la repetició d'Auschwitz.¹⁵⁰ Qualsevol

Com'io divenni allor gelato e fioco
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo
però ch'ogni parlar sarebbe poco.

Io non mori', e non rimasi vivo:

pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

(Dante Alighieri: *La divina commedia*, «Inferno», cant XXXIV, vv. 16-27, cursives nostres (Milà: Rizzoli, 1993⁷, vol. I, pp. 669-670).

¹⁴⁸ «Bessie K. Je tenais le bébé, et j'ai pris mon manteau, et j'ai emballé le bébé, je l'ai mis sur mon côté gauche car je voyais les Allemands dire "gauche" ou "droite", et je suis passée au travers avec le bébé. Mais le bébé manquait d'air et a commencé à s'étouffer et à pleurer. Alors l'Allemand m'a rappelée, il a dit: "Qu'est-ce que vous avez là?" Maintenant... (elle marque une pause) Je ne savais pas quoi faire parce que cela allait vite et tout était arrivé si soudainement. Je n'y était pas préparée [...] Il a tendu son bras pour que je lui tende le paquet; et je lui ai tendu le paquet. Et c'est la dernière fois que j'ai eu le paquet. Depuis ce moment-là, dit-elle, (malgré la présence à l'autre bout du canapé de son second mari, également rescapé des camps) "j'ai toujours été seule", incapable d'en parler et même de s'en souvenir. Avec le sentiment d'être morte.» (Annick Cojean: «Les voix de la indicible», en la sèrie de cinc articles «Les mémoires de la shoah», *Le Monde*, 25/29.04.1995. Aquests articles foren guardonats amb el Premi Albert-Londres 1996). Muñoz Molina, citant Primo Levi i Imre Kertész, comenta amb més precisió: «Las palabras no pueden contar aquel abismo, dice otro superviviente que además trabaja con ellas, el novelista Imre Kertész [...]. No hay palabras, y tampoco lecciones ejemplares nacidas de la supervivencia: se sobrevivía por azar, no por mérito ni por coraje, y entre la muerte y la supervivencia había esa zona gris de la que habló no mucho antes de morir Primo Levi, y en la que el verdugo injuria a su víctima forzándola a la indignidad moral. Y después de tantos relatos, de tantas memorias, monografías, documentales, novelas, queda una última imposibilidad de saber que el mismo Levi indicó: nadie sabe cómo eran los últimos círculos del infierno de Auschwitz, porque quien llegó a ellos no regresó para contarlos. Nadie sabe cómo eran las tinieblas en la cámara de gas cuando el veneno empezaba a filtrarse por los respiraderos, nadie ha contado cómo unos seres humanos se amontonaban sobre otros buscando una leve corriente de aire no envenenado y los aplastaban antes de que el gas los matara.» («Recuerdos y pesadilla», *El País Semanal*, núm. 1478, 23.01.05, p. 41).

¹⁴⁹ León Felipe (1884-1968) ho va expressar en el seu poema «Auschwitz»: «Estos poetas infernales, / Dante, Blake, Rimbaud, / que hablen más bajo... / que toquen más bajo... / ¡Que se callen! / Hoy / cualquier habitante de la tierra / sabe mucho más del infierno / que esos tres poetas juntos. / Ya sé que Dante toca muy bien el violín... / ¡Oh, el gran virtuoso! / Pero que no pretenda ahora / con sus tercetos maravillosos / asustar a ese niño judío / que está ahí, desgajado de sus padres... / Y solo. / ¡Solo! / aguardando su turno / en los hornos crematorios de Auschwitz. / Dante... tú bajaste a los infiernos / con Virgilio de la mano / (Virgilio, «gran cicerone») / y aquello vuestro de la *Divina Comedia* / fue una aventura divertida / de música y turismo. / Esto es otra cosa... otra cosa... / ¿Cómo te explicaré? / ¡Si no tienes imaginación! / Tú... no tienes imaginación, / Acuérdate que en tu «Infierno» / no hay un niño siquiera... / Y ese que ves ahí... / está solo / ¡Solo! Sin cicerone... / esperando que se abran las puertas de un infierno que tú, ¡pobre florentino!, / no pudiste siquiera imaginar. / Esto es otra cosa... ¿cómo te diré? / ¡Mira! Éste es un lugar donde no se puede tocar el violín. / Aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo. / ¿Me habéis entendido, poetas infernales? / Virgilio, Dante, Blake, Rimbaud... / ¡Hablad más bajo! / ¡Tocad más bajo! ¡Chist! / ¡¡Callaos!! / Yo también soy un gran violinista... / y he tocado en el infierno muchas veces... / Pero ahora, aquí... / rompo mi violín... y me callo...»

¹⁵⁰ «Hitler ha imposat als éssers humans un nou imperatiu categòric per al seu actual estat d'esclavitud: el d'orientar el seu pensament i la seua acció de manera que Auschwitz no es repetisca, que no torne a ocórrer res de semblant. Aquest imperatiu és tan refractari a tota fonamentació com ho va ser el caràcter fàctic de l'imperatiu kantian. Tractar-lo discursivament seria un crim: s'hi fa tangible el factor addicional que comporta allò ètic. Tangible, corpori,

possible *amor intellectualis* ja no pot ser més que odi inexorable contra allò dolent, allò fals i allò terrible del nostre món, invocat per la paraula *Auschwitz*.¹⁵¹

En tercer lloc, la irrupció de la barbàrie dels camps de concentració feixistes tanca el pas a l'interès teòric i a tota cultura. Amb la dialèctica de la Il·lustració s'ha esvaït la «presumpció audaç» de la raó sobre el *mundus intelligibilis* (segons la formulació de la tercera antinòmia de la raó pura kantiana). Com afirmava Max Horkheimer: «La ciència recorre a l'estadística; el coneixement en té prou amb un camp de concentració.»¹⁵² La metafísica només pot esdevenir materialisme.¹⁵³ El resultat de l'interès especulatiu de la raó queda reduït a immundícia. Es completa així la inversió, no segons la pauta de l'idealisme hegel·lià, de la filosofia transcendental kantiana: «l'autoreflexió crítica [que] fa al seu torn revolucions a la revolució copernicana».¹⁵⁴

5. Epíleg (II): Kertész, l'holocaust com a cultura

perquè representa l'abominació, fet pràctic, a l'inaguantable dolor físic al qual estan exposats els individus, malgrat que la individualitat, com a forma espiritual de reflexió, arriba a la fi. La moral no sobreviu més que en el materialisme sense embuts.» (Th. W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 358; trad. cast. cit., p. 365).

¹⁵¹ «Només cal pronunciar la paraula *Auschwitz* per fer recordar que a penes és pensable ja una altra figura de l'amor, l'*amor intellectualis* en el sentit de Spinoza, que no siga l'odi inexorable contra allò dolent, allò fals i allò terrible del nostre món. Constitueix una de les configuracions més terribles de la nostra època el fet que gairebé totes aquestes fórmules en què es proclama immediatament el bé, l'amor als homes, es tornen sota corda i contra la pròpia voluntat en una cosa dolenta, mentre que el que no desisteix d'aquesta inexorabilitat es atret per això el retret d'inhumà, escèptic i destructor. Aprendre a penetrar en aquesta estranya inversió, considere que és una de les primeres exigències que els demana la filosofia si la pensen seriosament i si, per dir-ho així, no volen utilitzar-la com un dels petits troncs que aquella velleta va aportar a la foguera de Jan Hus. Sóc conscient del que els exigeix, però no puc posar-hi remei.» (Th. W. Adorno: *Terminología filosófica* –l·liçó del 24 de juliol de 1962–; trad. cast. cit., vol. I, p. 153.) «El patiment, quan es converteix en concepte, queda mut i estèril: això es pot observar a Alemanya després de Hitler.» (Th. W. Adorno: *Teoría estética*, Barcelona: Orbis, 1983, p. 33.) Compareu aquesta concepció del «llenguatge del patiment», que emmudeix en Adorno, amb la de B. Brecht: «¡Quins temps són aquests, on / parlar dels arbres és gairebé delictiu / perquè això és callar molts horrors!» («Als que naixeran després»).

¹⁵² Carta de Max Horkheimer a Paul Tillich de 1942, cit. per Wiggerhaus (la distinció entre ciència i coneixement és pròpia de la tradició dialèctica i seria qüestionada pel positivisme de Comte o Schlick).

¹⁵³ «La marxa de la història no deixa una altra eixida que el materialisme al que tradicionalment va ser la seua immediata oposició, la metafísica. El que l'esperit es va gloriari en un altre temps de determinar o construir a la seua imatge i semblança, ha pres la direcció del que no s'assembla a l'esperit ni accepta la seua dominació, la qual amb tot s'hi manifesta com el mal absolut. L'estrat humà d'allò somàtic, llunyà al sentit, és l'escenari del sofriment que va obrir en els camps de concentració, sense cap consol, tot el que hi ha d'apaivagador en l'esperit i la seua objectivació, la cultura. El procés que va arrossegar sense descans a la metafísica en el sentit oposat al de la seua concepció originària ha arribat al seu terme. [...]

»Auschwitz va demostrar irrefutablement el fracàs de la cultura. El fet que Auschwitz haja pogut passar enmig de tota una tradició filosòfica, artística i científicofil·lustrada inclou més contingut que el fet que aquesta, l'esperit, no arribara a quallar en els éssers humans i canviar-los. En aquests santuaris de l'esperit, en la pretensió emfàtica de la seua autarquia és precisament on rau la mentida. Tota la cultura després d'Auschwitz, juntament amb la crítica contra aquesta, és fem.» (Th. W. Adorno: *Negative Dialektik*, p. 358-359; trad. cast. cit., pp. 365-367.)

¹⁵⁴ Th. W. Adorno: *Negative Dialektik*, p. 10; trad. cast. cit., p. 9.

En 2002 i 2004, Ulrich Beck va publicar una trilogia important en la reflexió sociològica i filosòficsocial actual, que es compon de *Poder i contrapoder en l'època global* (2002), *El punt de vista cosmopolita* i *Europa cosmopolita*, redactat amb E. Grande.¹⁵⁵ A la sèrie cal afegir la compilació d'articles, editada per Beck i Christoph Lau, *Desfronterització i decisió* (2004).¹⁵⁶ En el primer capítol del primer llibre, «Neue Kritische Theorie in kosmopolitischer Absicht» [«Nova teoria crítica en sentit cosmopolita»],¹⁵⁷ Beck ja deixa clar que pretén reformular el projecte de l'Escola de Frankfurt, i això implica superar les apories plantejades per Adorno (vegeu l'epíleg anterior, sobre l'exhauriment de la capacitat de la raó) per camins distints dels que han assajat Jürgen Habermas (segona generació de l'Escola de Frankfurt) o Axel Honneth (tercera generació).

Com correspon a la seua pretensió d'establir una nova teoria crítica, Ulrich Beck ha de prendre posició respecte a la noció d'Auschwitz. Recorda precisament que el qualificatiu *cosmopolita* implicava la sentència de mort en els camps d'extermini nazis i un final anàleg al gulag: «Els nazis deien *jueus* i pensaven *cosmopolites*, els estalinistes deien *cosmopolites* i pensaven *jueus*.»¹⁵⁸ I apel·la a Imre Kertész per «invertir» el *dictum* d'Adorno sobre que, després d'Auschwitz, no es pot escriure cap poema. «Jo el variaria, en un mateix sentit ampli, dient que després d'Auschwitz ja només podem escriure versos sobre Auschwitz.» L'horror de l'holocaust «s'amplia per convertir-se en l'àmbit d'una vivència universal».¹⁵⁹ És l'estació final de les grans aventures, a la qual s'ha arribat després de més de dos mil·lennis de cultura i dos segles d'aplicació de la «virtut» (recordeu el capítol primer sobre Rousseau!), l'efecte traumàtic domina dècades de l'art modern i anima la força creativa humana actual: «reflexionant sobre Auschwitz, potser de manera paradoxal, pense més aviat sobre el futur que sobre el passat».¹⁶⁰ Per això, parla el premi Nobel hongarès de l'holocaust com a «cultura». Citarem la seua argumentació referida a una jornada singular: la visita de població alemanya al camp de Buchenwald, alliberat pels exèrcits aliats, tal com és rememorat

¹⁵⁵ U. Beck: *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter. Neue weltpolitische Ökonomie*, Frankfurt: Suhrkamp, 2002; U. Beck: *Der kosmopolitische Blick, oder: Krieg ist Frieden*, Frankfurt: Suhrkamp, 2004, i U. Beck, E. Grande: *Kosmopolitische Europa*, Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

¹⁵⁶ U. Beck, Ch. Lau (ed.): *Entgrenzung und Entscheidung*, Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

¹⁵⁷ El títol remet tant a la noció de «teoria crítica» encunyada per Horkheimer i desenvolupada per l'Escola de Frankfurt com a un opuscle kantian, «Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht» [«Idea d'una història universal en sentit cosmopolita»] (1784) (*Kant Werkausgabe*, XI, 33 i ss., trad. cast.: *Filosofia de la historia*, ed. cit., 39 i ss.). En aquest article, el filòsof de Königsberg estableix alguns principis que tracten de descobrir en el «curs contradictori de les coses humanes alguna intenció de la natura», una declaració clarament dialèctica. Com afirma l'últim dels principis kantians, «un assaig filosòfic que tracte de construir la història universal d'acord amb un pla de la natura que tendeix a l'associació ciutadana completa de l'espècie humana no només l'hem de considerar com a possible, sinó que és necessari també que el pensem en el seu efecte propulsor.» (A 407, *Kant Werkausgabe* XI: 47).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁹ Imre Kertész: *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, pp. 66 i 69.

¹⁶⁰ Imre Kertész: *Die exilierte Sprache*, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 2, 51 i 255, cit. Beck: *Der kosmopolitische Blick*. Aquest llibre de Kertész, *El llenguatge exiliat*, és una antologia de textos, alguns dels quals també es troben en l'edició castellana: *Un instante de silencio en el paredón*, Barcelona: Herder, 2002.

per Kertész, per l'escriptor Jorge Semprún, també supervivent del camp, i el reportatge fotogràfic de Margaret Bourke-White, que es pot consultar en l'arxiu de Life, digitalitzat per Google.

Imre Kertész: «Weimar visible i invisible» (1994)

[...] El patiment cau sobre l'ésser humà com una ordre, i la solemne protesta contra ell: això és avui l'art, i no pot ser una altra cosa.

Així doncs, com que sóc artista, va ser potser la bona fortuna la que em va portar a Weimar o, per ser més exactes, a Buchenwald: al cap i a la fi, resulta més correcte aprendre dels patiments propis que dels aliens. Sí, però, segons sembla, també el dolor necessita certs accessoris per durar, com la passió, que sense un objecte viu s'atrofia. Jo vaig guardar aquests accessoris en forma d'imatges en el meu interior, el record adequadament intens encenia llavors el sentiment viu.

Però de quin sentiment es tractava de fet? Doncs aquest era el secret, el misteri, la pista del qual desitjava jo seguir. Una de les imatges és, per exemple, la següent: a principi de la primavera de 1945 estic assegut, embolicat en una manta, al vàter portàtil col·locat davant de la barraca hospital de Buchenwald, com si fóra el duc de Vendôme quan rebia el bisbe de Parma. Amb les mandíbules mole un xiclet nord-americà, la meua mirada recorre avorrida el paisatge dels barracons per a malalts de tifus que hi ha davant i de la fossa comuna encara oberta en què jauen com troncs els cadàvers coberts amb calç. De sobte em crida l'atenció un espectacle: pel vessant del turó s'acosten unes senyores i uns senyors. El vent agita unes faldilles, i hi apareixen unes lligadures festives femenines i uns vestits foscos de cavaller. Darrere del grup vénen uns uniformes nord-americans. Arriben a la fossa comuna, resten muts i l'envolten a poc a poc. Els barrets dels cavallers baixen l'un darrere l'altre dels caps. Alguna senyora s'emporta un mocador als ulls. La immobilitat muda dura un o dos minuts. Els rostres es tornen cap als oficials nord-americans, s'aixequen uns braços, s'estenen a l'altura de les espatlles, cauen de nou sobre les cuixes i tornen a aixecar-se. Els caps es mouen en senyal de negació. No calia que sabera que per ordre del comandant nord-americà, alguns ciutadans eminents de Weimar van ser conduïts al camp de concentració perquè veren què s'havia comès allà en nom seu: de seguida vaig comprendre la pantomima. No en sabien res. Ningú no en sabia res.

Ara bé, què fer amb aquesta imatge? És apropiada per a formar un judici moral, si això és el que desitge. Però no és aquesta la veritat de l'escena. La indignació és reflexió, és a dir, un sentiment artificial: només serveix per traure el gust original, molt més recremant, d'aquell moment. Aviat vaig aprendre que l'art no és per condemnar les persones, sinó per recrear el moment. I en aquest sentit, les imatges del dolor valen tant com les de la felicitat plena. Heus ací que unes setmanes més tard ens n'anem alguns a la «ciutat propera». El fet que la ciutat es diguera Weimar no significa molt per a mi, si no recorde malament. La llum era forta, feia un sol estiuenc. Portàvem la roba de ratlles dels presoners, i en la tarima instal·lada en una cruïlla del centre de la ciutat el policia militar nord-americà que portava un casc blanc va aturar el trànsit per deixar-nos pas i es va quadrar mentre desfilàvem per davant seu. Esmorzem en un elegant restaurant situat en un entresòl. Ens van donar un menú sense carn, encara recorde vivament el color verd de la salsa de ruibarbre. Paguem amb una mena de fitxa, i el cambrer en cap no es va mostrar molt entusiasmat.

Aquests instants guarden una vivència irrecuperable i innombrable. Si poguera tornar a viure'ls, diria que he vençut el temps, que he vençut la vida. No obstant això, l'ésser humà no va ser creat per això, sinó com a màxim per recordar. I perquè mentrestant vigile la fidelitat i inamobilitat del seu record.¹⁶¹

Jorge Semprún: fragment d'entrevista¹⁶² (2006)

JORGE SEMPRÚN. [...] Ese fenómeno del olvido voluntario, a la vez sincero y a la vez oportunista, es un fenómeno muy generalizado. En todos los países donde ha habido dictaduras se puede encontrar ese fenómeno.

ENTREVISTADOR. ¿Y no será porque, ante ese hecho dramático, las personas se encuentran delante de una disyuntiva casi

¹⁶¹ Publicat en la revista *Meridian* d'Hamburg (1994) i en *Magyar Lettre Internationale*, 1994/14, compilat en el llibre hongarès, traduït a l'alemany, publicat en castellà com *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, 2a ed., Barcelona: Herder, 2002, pp. 125-127.

¹⁶² Entrevista realitzada en castellà en la televisió holandesa RNW, amb motiu de la concessió a Semprún del Premi Annetje Fels-Kupferschmidt (2006).

imposible? Si la gente dice “yo sabía”, uno supone que si alguien sabía, podía haber hecho algo...

JS. Ese es exactamente el problema. Tengo sobre este tema concreto una anécdota, un episodio, que, si tenemos tiempo, para contarlos...

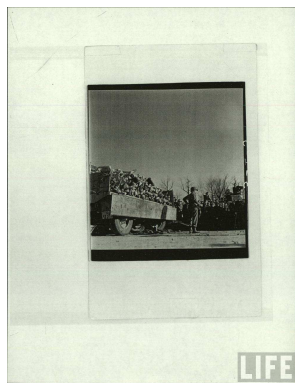
E. ¡Por favor!

JS. En el mes de abril del año 45, el 11 de abril, el ejército americano, el Tercer Ejército de Patton, libera el campo de Buchenwald. Unos días después –no sé cuántos días, tres o cuatro días después–, el mando militar norteamericano organiza una visita del campo de Buchenwald para la población civil de la ciudad de Weimar, que era la famosa ciudad de Goethe, de Nietzsche, la ciudad de la cultura, donde están todos los museos y los archivos de la historia cultural alemana. Una visita para la población civil. Me fijo en un grupo. El guía de ese grupo es un teniente del ejército americano que habla un alemán perfecto y va explicando. Lleva a ese centenar de paisanos de Weimar, que son mujeres en su mayoría o niños (porque los hombres en edad militar están todavía en la guerra, están movilizados porque la guerra no ha terminado todavía), hasta el patio del crematorio, donde están amontonados centenares de cadáveres como troncos. Empieza a explicar lo que pasaba allí, en el crematorio. Entonces, las mujeres alemanas comienzan a gritar y a llorar, y a decir: «No sabíamos, no nos hemos enterado...» Y el teniente americano les dice tranquilamente: «No sabíais, porque no queríais saber. ¿No habéis visto pasar desde hace años los trenes por Weimar? ¿No han visto, vuestros maridos o vuestros hermanos, trabajar a los deportados en tal o cual fábrica que compartían el trabajo con vosotros? No sois culpables, pero sois responsables.» Se me ha quedado grabado en la memoria ese episodio. Luego resultó (y no vamos a explicar el resto, porque sería otra novela) que ese teniente americano era un judío alemán, que se llamaba Rosenberg.¹⁶³ Lo he puesto en uno de mis libros con el nombre de Rosenfeld,¹⁶⁴ porque no sabía si vivía... para protegerle incluso de mis posibles errores de memoria. Pero una lectora del libro en inglés lo identificó y me dijo que era «Rosenberg». Un hombre que está vivo todavía. Tenemos una correspondencia. El teniente americano que explicaba era un judío alemán que se expatrió en los años 30, se hizo americano y se alistó en el ejército para hacer la guerra antifascista contra su propio país, como combatiente de la libertad. Y por eso hablaba un alemán tan perfecto.

E. ¿Y es cierto de esta anécdota que usted vio esto, le dio dolor de estómago, y fue al campo a descansar...?

JS. Sí, sí.¹⁶⁵

Fotografías de Margaret Bourke-White (1945)¹⁶⁶



¹⁶³ Albert G. Rosenberg.

¹⁶⁴ *L'écriture ou la vie* (1994), trad. cast.: *La escritura o la vida*.

¹⁶⁵ L'entrevista es pot veure a Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8>, i també a l'arxiu de vídeos de Google, <<http://video.google.com/videoplay?docid=9059014605533661549#>>.

¹⁶⁶ *Cf.* <<http://images.google.com/images?q=buchenwald&q=source%3Alife&biw=1280&bih=832>>.

Capítol 7. Capital i reproducció culturals

*Humanas actiones non ridere, non lugere,
neque detestari, sed intelligere.*
B. de Spinoza, *Tractatus politicus*, 1, 4, 1677.

1. Pròleg: Bourdieu i la batalla d'Alger (1958-1962)

1.1. Bourdieu

Pierre Bourdieu va nèixer a Denguin (Pirineus Atlàntics, França) el 1930. Fill d'un funcionari de correus, va estudiar al liceu de Pau, Louis-le-Grand, i a l'École Normale Supérieure (una institució educativa que es va establir per arreplegar els estudiants més brillants), on es formà en història de les ciències i epistemologia amb Martial Guérout, Jules Vuillemin, Gaston Bachelard, Georges Canguilhem i Henri Gouhier. Va obtenir plaça d'agregat de filosofia el 1954 i va ser nomenat professor al liceu de Moulins el 1955.

Realitzà el servei militar a Alger, on va desenvolupar estudis que l'orienten definitivament a l'antropologia i la sociologia. Publicà *Sociologie de l'Algérie* a la popular col·lecció «Que sais-je?» (1958), *Travail et Travailleurs en Algérie* (1963), sobre la formació del proletariat urbà, i *Le Déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (1964), obres que prepara mentre ensenya a la Facultat de Lletres d'Alger (1958-1960). La reflexió sobre la Cabília influirà en la seua teoria de l'acció posterior (desenvolupada en *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, 1972, i *Le Sens pratique*, 1980) o la seua aproximació a les relacions de gènere (*La Domination masculine*, 1998).

El 1960 es converteix en assistent de Raymond Aron a la Universitat de París i exerceix com a secretari del Centre de Sociologie Européenne, establert el 1959 amb l'ajuda de la Fundació Ford. Obté plaça a la Universitat de Lille (1960-1964) i, posteriorment a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) (1964-1981), en la qual comença col·laborant amb Jean-Claude Passeron en *Les Héritiers. L'Étudiants et la culture* (1964), obra que serà desenvolupada en *La Reproduction. Éléments pour une Théorie du Systeme d'enseignement* (1970). També publica *L'amour de l'art. Les Musées et leur public* (1966, reed. 1969) amb Alain Darbel i Dominique Schnapper, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la Photographie* (1965), amb Luc Boltanski, Robert Castel i Jean-Claude Chamboredon, i *Le métier de sociologue* (1968), amb

Passeron i Chamboredon. El 1979 publica un dels seus llibres més importants: *La Distinction: Critique sociale du jugement*.

El 1981 va ser nomenat titular de la càtedra de sociologia al Collège de France, tasca que va compaginar fins a l'any 2001 amb la direcció d'estudis de l'EHESS, el Centre de Sociologia Europea (1968) i la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, creada el 1975. En aquest període, a més d'una infinitat d'articles, publica obres que segueixen les línies de recerca ja apuntades, com l'educació, la cultura, l'art, el llenguatge: *Questions de sociologie* (1981), *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques* (1982), *Homo academicus* (1984), *Choses dites* (1987), *La Noblesse d'État. Grans écoles et esprit de corps* (1989), *Les Regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992) i *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (1992), amb Loïc Wacquant. Ja a la dècada dels noranta presenta una gran obra, *La misère du monde*, i prossegueix les investigacions amb assumptes mediàtics, econòmics, relacionats amb la perspectiva de gènere o la crítica al neoliberalisme: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994), *Sur la télévision, suivi de L'Emprise du journalisme* (1996), *Méditations pascaliennes* (1997), *La Domination masculine* (1998), *Les Structures sociales de l'économie* (2000) i *Science de la science et Réflexivité* (2001). Cal destacar també els dos volums d'articles publicats, com *Tallafoc*. Va morir el 23 de gener de 2002, víctima del càncer. Es van publicar pòstumament *Le Bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn* (2002) i *Esquisse pour une auto-analyse* (2004).

1.2. La batalla d'Alger

Bourdieu coneix Algèria enmig de la guerra per la seua independència (1954-1962). Aquest conflicte oferirà, en primer lloc, un model per a les guerres d'alliberament nacional (penseu, per exemple, en l'entrada de Castro a l'Havana el 1959 o les campanyes de Che Guevara al Congo i Bolívia, en 1965 i 1967). En segon lloc, i pel component de revolta urbana, és un pròleg al Maig del 68. Tot just ambdós esdeveniments delimiten la tornada de De Gaulle al poder (1959-1969). En tercer lloc, la guerra d'Algèria és un preàmbul de la guerra del Vietnam (1956-1975) i la victòria del Viet-cong (que vol dir «Front d'Alliberament Nacional», igual que el partit algerià victoriós). La desfeta de l'exèrcit nord-americà i la crisi del petroli suposen un punt d'inflexió en el desenvolupament del capitalisme postbèl·lic. En 1964, el nou govern algerià encarregà al director italià Gillo Pontecorvo la realització d'una pel·lícula sobre la guerra, *La batalla d'Alger*, que obtingué tres nominacions a l'Oscar i al Lleó d'Or al Festival de Venècia. En revisar-la, s'aprecia bé aquesta triplicitat de significats de la revolta algeriana.

1.3. La Cabília

La Cabília és una regió al nord d'Algèria, on viuen set milions de cabilencs, un grup berber. Bourdieu hi va realitzar estudis d'antropologia social. Heus ací un fragment dels estudis sobre la Cabília que avancen la teoria de Bourdieu sobre les pràctiques socials:

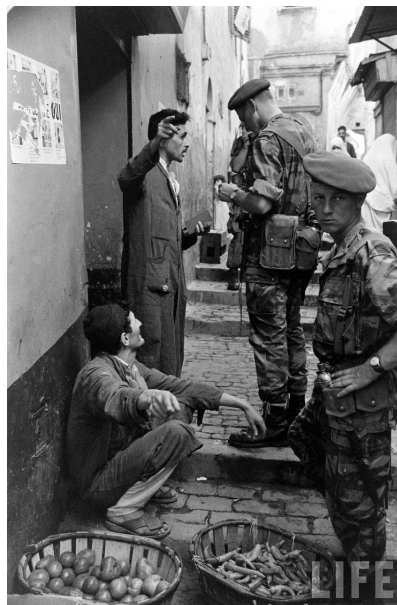
En la ritualització de la violència que comporten els jocs i els combats rituals (enfrentant grups fonamentats en bases merament onomàstiques i místiques, com ara les aliances –*suff*, plural de *suff*), es pot veure una de les manifestacions més típiques de la dialèctica de l'estratègia i del ritual: encara que els combats fossen pràcticament sempre motivats per un atemptat contra els interessos econòmics o simbòlics –un robatori d'un animal o una injúria a membres del grup; per exemple, els pastors– tenien els seus límits en el model ritualitzat que s'aplicava de manera més estricta encara en els jocs estacionals, dotats també d'una funció ritual, com els jocs de pilota anomenats *kura* o *qochra* (Aïn Aghbel): els jugadors distribuïts en dos camps, est o oest, amb l'ajuda de pals de fusta, havien d'introduir una pilota, la *kura*, en el camp contrari. Per la mateixa lògica, és a dir, com a manipulació simbòlica de la violència encaminada a resoldre les tensions suscitées pel contacte entre grups estrangers, de vegades tradicionalment hostils, es poden entendre tots els ritus, especialment estrictes, als quals dona lloc el matrimoni entre grups llunyans: la norma i el ritual són com més va més necessaris, a mesura que ja no es pot comptar amb l'orquestració automàtica de les pràctiques que assegura l'homogeneïtat dels costums i dels interessos (així s'explica, en termes generals, que la ritualització de les interaccions augmenta amb la distància entre els individus o els grups i, per tant, amb la dimensió dels grups).

Disposar del capital d'autoritat necessari per a imposar la resolució de la situació, en especial en els moments de crisi en què el judici col·lectiu trontolla, significa tenir la capacitat de mobilitzar el grup col·lectivitzant un incident privat mitjançant la solemnitat i l'oficialització (per exemple, presentant la injúria adreçada a una dona en concret com un atemptat fet a la *hurma* de tot el grup) i també la capacitat per desmobilitzar-lo, condemnant l'individu o el grup directament implicat, el qual, per no saber adaptar-se a la norma, es troba reduït a l'estatus de simple particular, condemnat a aparèixer com a privat de raó perquè vol imposar la seua raó privada, *idiotes* en grec i *amahbul* en llenguatge de la Cabília. De fet, els grups demanen infinitament menys del que permet imaginar el legalisme, però molt més del que els «boicotejadors» volen concedir-los. Entre el *responsable*, que està predestinat a ocupar la plaça de portaveu designat col·lectivament per l'excel·lència d'una pràctica totalment conforme a la regla oficial en tant que produïda per un *habitus* regulat, i l'*irresponsable*, que, no content de transgredir les regles del joc, en qüestiona públicament la legitimitat i pretén imposar les seues pròpies regles, basteixen un lloc per al *transgressor de bona voluntat* que, en sotmetre's a la norma i acceptar les aparences o l'objectiu de l'obediència, és a dir, el *reconeixement* de la regla que no pot ni respectar ni refusar, contribueix a l'existència, totalment oficial, de la norma. Resulta lògic que la política atorgue a la dialèctica entre el que és oficial i el que és útil el seu camp d'elecció: en l'esforç per a atraure sobre ells la representació del grup i per a arrabassar-la als seus contrincants, els agents en competència pel poder polític només poden oposar estratègies rituals i ritus estratègics, produïts per la col·lectivització simbòlica dels interessos privats i de l'apropiació simbòlica dels interessos oficials.

Però la lluita pel monopoli de l'exercici legítim de la violència (en una societat caracteritzada per l'absència d'acumulació econòmica, per l'acumulació del capital simbòlic, *crédit* reconegut i per la col·lectivitat) que s'organitza al voltant de l'oposició entre la raó col·lectiva i la raó privada, entre el responsable designat col·lectivament, envoltat pel respecte col·lectiu, i l'irresponsable desacreditat, no ha de fer oblidar l'oposició, necessàriament encoberta, entre l'oficial i l'oficiós. L'estructura del sistema de les categories de pensament col·lectives formula, a títol d'axioma, que la competència pel poder oficial només pot establir-se entre homes, mentre que les dones poden entrar en competència per un poder per definició destinat a mantenir-se *oficiós* o, fins i tot, clandestí i ocult. En efecte, en el terreny de la política trobem la mateixa divisió del treball que confia als homes la religió, pública, oficial, solemne, col·lectiva i a les dones la màgia, secreta, clandestina i privada.

Pierre Bourdieu: «El parentiu com a representació i voluntat», en *Tres estudis d'etnologia de la Cabília*.¹⁶⁷

¹⁶⁷ València: Publicacions de la Universitat de València, 2009, pp. 108-109.



Fotografia: Militars francesos controlen ciutadans d'Alger. Autor: Lomis Dean. Arxiu Life.

2. Context: Bourdieu a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París

2.1.

El llibre primer de *La reproducció* de P. Bourdieu i J. C. Passeron,¹⁶⁸ anomenat «Fonaments d'una teoria de la violència simbòlica», sorprèn per la seua disposició, a manera de sistema deductiu, que segueix en la forma l'*Ètica* de B. de Spinoza;¹⁶⁹ una disposició gens habitual en els llibres de sociologia en general i de sociologia de l'educació en particular. Ara bé, a diferència de l'*Ethica ordine geometrico demonstrata* del filòsof del segle XVII, a les proposicions de Bourdieu i Passeron no antecedeix un capítol de *definitiones*; només hi ha proposicions i escolis. D'aquesta absència es deriva una dificultat hermenèutica no menyspreable: el significat d'algunes nocions bàsiques, com veurem, no pot ser plenament definit ni des del seu ús ordinari, ni des del mateix sistema deductiu. No pot ser-ho des de l'ús ordinari perquè la pretensió d'establir els «fonaments d'una teoria» implica precisament un canvi paradigmàtic, que inclou un conjunt de redefinicions conceptuais, de desplaçaments semàntics; i no pot ser-ho des del mateix sistema deductiu perquè aleshores hi hauria el risc de circularitat. Més endavant es torna sobre com Bourdieu i Passeron resoldrien aquest problema hermenèutic.

¹⁶⁸ Pierre Bourdieu; Jean Claude Passeron: *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, París: Les Éditions de Minuit, 1970; trad. cast.: *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Madrid: Popular, 2001.

¹⁶⁹ Benedictus de Spinoza: *Ètica*, 6a ed., Buenos Aires: Aguilar, 1975. *Id.*: *Correspondencia*, Madrid: Alianza, 1988.

Enunciar aquesta dificultat aconsella adoptar una actitud cauta davant d'un concepte que ocupa una posició central en el principi de l'obra i, per tant, en l'inici de l'argumentació, com és la noció d'*arbitrarietat*. No podríem reduir-la al seu sentit ordinari, ni tampoc hauríem d'esperar una definició satisfactòria del bastiment argumentatiu que s'exposa. Hem de fer una interpretació fidel, que navegue entre l'Escilla del llenguatge ordinari i la Caribdis del sistema geomètric, i que supere així els problemes que es plantegen des del principi mateix de l'argumentació.

El primer paràgraf¹⁷⁰ té com a títol «Du double arbitraire de l'action pédagogique». La traducció que ofereix la versió castellana, «De la doble arbitrariedad de la acción pedagógica»,¹⁷¹ no és plenament satisfactòria. L'enunciat francès parla del doble «arbitraire», però aquesta paraula és al mateix temps substantiu i adjectiu. Al català distingim el substantiu *arbitrarietat* o *arbitri* i l'adjectiu *arbitrari* o *arbitrària*. El doble «arbitraire» es refereix al fet que la paraula apareix dues vegades tant en la proposició 1 com en les proposicions 1.1 i 1.2, així com, a manera de resum, en la proposició 2. Però en aquests casos hi ha un «arbitraire» que és substantiu i un altre que és adjectiu, per la qual cosa les traduccions en català o castellà, en parlar de la doble «arbitrarietat» (substantiu) són imprecises. En les proposicions esmentades hi ha un substantiu, «*arbitraire*» *culturel* («arbitrarietat cultural»), i un adjectiu, *pouvoir* «*arbitraire*» («poder arbitrari») –en 1 i 1.1– i *sélection* «*arbitraire*» –en 1.2. Per tant, el doble *arbitraire* del primer epígraf es refereix, ben traduït, a una cosa «arbitrària» i a una certa «arbitrarietat». En juntar-les i parlar de doble *arbitraire*, d'una banda, però distingir-les com a substantiu i adjectiu, Bourdieu i Passeron realitzen els desplaçaments semàntics que proporcionen caràcter fonamental al seu argument, com veurem. Analitzem aquests dos *arbitraires*.

a) La coneguda cosa arbitrària

La cosa «arbitrària» és «un» «poder» o la «selecció», en el sentit de la facultat de seleccionar i, en definitiva, el poder de fer-ho. L'expressió «un poder arbitrari» té diversos significats, segons s'interprete la partícula «un» com un article indeterminat (idèntic en francès, català i castellà) o com un numeral (un poder, dos poders...), i també d'acord amb la interpretació que es faci de la relació entre el substantiu i l'adjectiu, ja siga necessària (tot poder és arbitrari) o contingent (pot haver-hi poder arbitrari i poder no arbitrari).

Segons la nostra interpretació, caldria afirmar que les proposicions 1, 1.1 i 1.2 es refereixen a un

¹⁷⁰ Pierre Bourdieu; Jean Claude Passeron: *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, p. 19.

¹⁷¹ Pierre Bourdieu; Jean Claude Passeron: *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, p. 19.

(numeral) poder arbitrari i que Bourdieu i Passeron defensarien eventualment que tot poder és arbitrari (relació necessària). Però aquesta determinació no seria una noció nova, almenys per dues raons.

En primer lloc, aquesta noció ja està present al significat ordinari d'*arbitri* que donen els diccionaris. Així es pot veure a la definició del DRAE, més completa que la del DIEC.¹⁷² El fet que el mot *arbitri* tinga «poder» entre les seues accepcions indica tot just que, en la llengua ordinària, *poder* s'entén com una cosa «arbitrària», fruit d'un «arbitri».

En segon lloc, una noció semblant ja es troba en *Economia i societat*. En el primer capítol, sobre «els conceptes sociològics fonamentals», Weber defineix *poder* com «aquella probabilitat (*Chance*) d'imposar la pròpia voluntat (*Willen*) dintre d'una relació social, fins i tot contra tota resistència, i és igual en què es fonamente aquesta probabilitat».¹⁷³ I hi afegeix un comentari suggeridor: «El concepte de poder és sociològicament amorf.» Encara que fan servir paraules distintes, allò que Bourdieu i Passeron voldrien dir amb «arbitrari» no sembla allunyar-se molt d'allò que Weber voldria dir amb «amorf», com és el fet que «totes les qualitats imaginables d'un ésser humà i totes les constel·lacions imaginables poden posar una persona en la situació d'imposar la seua voluntat en una situació determinada».¹⁷⁴ Enfront d'allò que Weber anomena «dominació» —«que ha de ser més precisa» (*präziserer*), diu—, el poder és amorf, no està determinat per una forma, en el sentit, fins i tot, aristotèlic del terme: el poder és indeterminat, altrament dit, indefinit: sempre és «un poder arbitrari», el resultat d'un arbitri indeterminat.

Si és correcta l'anàlisi anterior, i l'expressió «un poder arbitrari» no aporta gran cosa a allò que ja podem trobar consolidat al llenguatge ordinari o a la sociologia clàssica, aleshores hauríem de

¹⁷² Cf. DRAE, 22a ed., s. v. *arbitrio* (<www.rae.es>):

1. m. Facultad que tiene el hombre de adoptar una resolución con preferencia a otra.
2. m. Autoridad, poder.
3. m. Voluntad no gobernada por la razón, sino por el apetito o capricho.
4. m. Medio extraordinario que se propone para el logro de algún fin.
5. m. Sentencia o laudo del árbitro.
6. m. pl. *Der*. Derechos o impuestos con que se arbitran fondos para gastos públicos, por lo general municipales.

DIEC, 2a ed., s. v. *arbitri* (<dlc.iec.cat>):

1 *1 m.* [lèxic comú] [filosofia] Albir.

1 *2 [filosofia]* **franc arbitri** [o **lliure arbitri**] Franc albir.

2 *1 m.* [lèxic comú] Judici, sentència d'àrbitre. Ho deixareu a l'àrbitri d'ella.

2 *2 [dret]* **arbitri judicial** Facultat dels jutges i dels tribunals per interpretar la llei dins uns límits més o menys amplis, especialment en casos omesos o no clarament expressats per aquesta.

3 *m.* [dret] Exacció, normalment municipal, que té per finalitat modificar la conducta del deutor per adequar-la als interessos generals. Arbitri sobre lloguers. Arbitris municipals.

¹⁷³ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, besorgt von Johannes Winckelmann, 5a ed., Tübingen: J. C. B. Mohr, 1980, p. 28; *Economía y sociedad*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 43.

¹⁷⁴ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, pp. 28-29; *Economía y sociedad*, p. 43.

pensar que el desplaçament conceptual que exigeix l'argumentació «fonamental» del principi de *La reproducció* es troba en el segon dels *arbitraires*, aquell que acomplia una funció de substantiu, o en la vinculació d'aquesta segona noció amb el primer *arbitraire*.

b) L'arbitrarietat cultural

Hi ha almenys dues raons per les quals la noció d'*arbitraire culturel* aporta a l'argumentació el caràcter fonamental que exigeix la pretensió crítica de Bourdieu i Passeron:

- 1) Perquè l'expressió *arbitraire culturel* introdueix un «quiasme» semblant, per exemple, al que efectua la noció crítica d'*indústria cultural* (vegeu l'epígraf 2.2).
- 2) Perquè Bourdieu i Passeron justifiquen la introducció d'aquesta noció amb un argument contundent (que trobem en la proposició 1.2.1), i que permet una reflexió sobre com la vinculació entre els dos *arbitraires* exerceix una funció crítica de l'educació (com veurem a l'epígraf 2.3).

2.2. Arbitrarietat cultural com a quiasme

Axel Honneth ha proporcionat una anàlisi dels mitjans retòrics que converteixen la *Dialèctica de la Il·lustració* de Horkheimer i Adorno en una obra que efectua una crítica que ell anomena amb un adjectiu difícilment traduïble al català, però no al castellà.¹⁷⁵ És tracta d'allò que podríem dir en castellà una «crítica alumbrante» (*einer erschließenden Kritik*) en el doble sentit de la paraula *alumbrar*: il·luminar i fer aflorar, donar llum i donar a llum, un significat freqüent a la tradició alemanya, i que trobem a Heidegger o Benjamin, però que no es pot traslladar a una única paraula catalana.

Segons Honneth, aquest tipus de crítica és fa possible, entre altres coses, per l'ús en l'obra de Horkheimer i Adorno del recurs retòric del *quiasme*, que és el que trobaríem en la noció d'*indústria cultural*. El quiasme, en aquest cas, és un encreuament de significats, un curtcircuit semàntic, l'estructura del qual, d'altra banda, no s'allunya molt d'aquells acudits que funcionaven per fusió de dues paraules contraposades, que ja va comentar Freud. La funció crítica rau en el fet que, com diu Honneth, cau per terra la familiaritat, altrament dit, es qüestiona el sentit habitual de les paraules condensades:

També per al segon medi retòric, que es troba una vegada i una altra més en la *Dialèctica de la Il·lustració*, es pot oferir una determinació anàloga de la seua funció: amb la figura del «quiasme», la posició encreuada de

¹⁷⁵ Axel Honneth: «Über die Möglichkeit einer erschließenden Kritik. Die “Dialektik der Aufklärung” im Horizont gegenwärtiger Debatten über Sozialkritik», *Das Andere der Gerechtigkeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, pp. 78 i ss.

dos membres de la proposició o paraules, ha de ser llançada de sobte una nova llum sobre el conjunt de significats posat en joc, per tal que se'ls vinga avall la seua familiaritat. Ací cal esmentar com a exemples, en una posició preeminent, expressions que reuneixen en una formulació única dues paraules fins aleshores contraposades en els seus significats: així, el cèlebre concepte de la «indústria cultural»¹⁷⁶ evoca una manera de veure en què l'espai ideal de les creacions culturals és portat tan sobtadament als voltants de les produccions industrials que el context de significació en joc es perd de sobte. No d'una manera diferent s'esdevé amb el concepte d'«història natural», que igualment reuneix dues paraules en una única formulació, que es presentaven fins aleshores contraposades des de la perspectiva de la història de la filosofia: mitjançant això, el procés de la història humana, que en el context de l'hermenèutica i l'historicisme es considerava com un document autèntic de les capacitats creatives dels éssers humans, experimenta de sobte un nou significat, mitjançant el qual es torna visible en els seus elements bruts, quasi naturals.¹⁷⁷

Allò que Honneth diu sobre la noció d'*indústria cultural*, encunyada per Horkheimer i Adorno, podem traslladar-ho fàcilment al concepte d'*arbitrarietat cultural* de Bourdieu i Passeron. Amb una paràfrasi del text citat, podem dir que l'«arbitrarietat cultural» també reuneix dues paraules que fins aleshores estaven contraposades, i que aquesta vinculació fa que prenga un nou significat el terme *cultura*, segons la qual és radicalment desplaçada del centre de l'escenari de les justificacions de l'educació, perd el sentit *virtuós* que s'hi atribueix des de Rousseau (com hem vist en el capítol primer). La cultura ocupa el lloc central de la justificació de l'educació moderna, tant pel paper que la Il·lustració assigna a «les ciències i les arts», en la dialèctica entre natura i societat (Rousseau), com per l'articulació idealista al voltant de la *Bildung* (*formació* o *cultura*), que interpreta la formació precisament com el camí històric d'assolir aquella cultura (Hegel: vegeu el capítol sobre Beethoven i Hegel). Amb la noció *arbitrarietat cultural*, en tant que quiasme, s'apunta una línia de crítica, que veurem desenvolupada a l'epígraf següent.

2.3. La necessitat de l'arbitrarietat (o l'arbitrarietat de la necessitat)

La vinculació d'*arbitraire* i *culturel* produeix un desplaçament semàntic, que Bourdieu i Passeron (1970: 22) expliciten en la proposició 1.2.1:

La selecció de significats que defineix objectivament la cultura d'un grup o d'una classe com a sistema simbòlic és *arbitraire* [«arbitrària», com tradueix la versió castellana, encara que també «és arbitrarietat»] en tant que l'estructura i les funcions d'aquesta cultura no poden ser deduïdes de cap principi universal, físic, biològic o espiritual, ni estan unides per cap mena de relació interna a la «natura de les coses» o a una «natura humana».

La propòsició 1.2.1 és simètrica a la propòsició següent, la 1.2.2, que comença exactament igual:

La selecció de significats que defineix objectivament la cultura d'un grup o d'una classe com a sistema simbòlic és sòcio-lògicament [amb guionet en l'original] *necessària* en tant que esta cultura deu la seua existència a les condicions socials, de les quals és el producte, i la seua intel·ligibilitat a la coherència i a les

¹⁷⁶ En alemany, la formulació esmentada s'arregla en una única paraula, *Kulturindustrie*. El mateix s'esdevé amb la *Naturgeschichte* citada a continuació.

¹⁷⁷ Axel Honneth: *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta (en premsa).

Així doncs, el que afirma 1.2.1 és que la selecció de significats culturals (el *poder* de selecció) és, al mateix temps, arbitrari i socio-lògicament necessari. Pot semblar una paradoxa, però no ho és, i en cert sentit recorda una afirmació del ja esmentat Spinoza: «Déu ens ha donat un enteniment determinat i una voluntat indeterminada».¹⁷⁹ Tenim una arbitrarietat cultural determinada (socio-lògicament) per un poder indeterminat (amorf, segons Weber). Podem fer una lectura etnològica d'aquesta afirmació, en el sentit de la crítica a «la» cultura i a les invariants culturals, però es comentaran només dues conseqüències relacionades amb l'educació.

La primera és que la noció d'arbitrarietat cultural determinat per un poder indeterminat s'enfronta a la *Bildung* idealista ja esmentada, que trobem exposada paradigmàticament a l'obra de Hegel. En cert sentit, trenca la circularitat d'aquesta noció de «formació», en la qual estan unides gènesi (el moviment de l'esperit pel qual el que és racional esdevé real) i essència (la tesi idealista segons la qual el que és real és racional). L'arbitrarietat cultural és intel·ligible en la seua gènesi però arbitrària en la seua essència, i per tant hi ha una disociació dels dos moments, la gènesi i l'essència.

Si la noció de Bourdieu i Passeron sembla oposar-se a la lectura més idealista de la *Bildung*, també ho fa a les interpretacions més materialistes, que s'emparen en la noció d'*ideologia*. Així doncs, en segon lloc, aquestes proposicions de Bourdieu i Passeron no afirmen que l'arbitrarietat cultural aconsegueix una funció ideològica, a la manera d'Althusser i els seus «aparells ideològics» o d'Appel en *Ideologia i currículum*, sinó més aviat el contrari: que el procés de selecció és deduïble de les condicions socials, però que allò seleccionat (el currículum) és arbitrari.

En definitiva, la línia de crítica de Bourdieu i Passeron a Althusser o Apple no seria més que una radicalització de la noció de poder arbitrari, enfront d'una ambigüitat que emergeix reiteradament en la tradició de crítica de la ideologia (i potser aquesta línia de crítica no ha estat ben entesa per la tradició etnogràfica, la descripció de resistències de la qual s'ha presentat contraposada a les teories de la reproducció de Bourdieu i Althusser). Tot seguint *La reproducció*, també podem argumentar *a contrariis*: el poder, en tant que *arbitri*, s'exerceix de manera *arbitrària*, i per tant selecciona una *arbitrarietat*, perquè *si no fóra així*, si allò que selecciona no fóra una *arbitrarietat*, sinó que estiguera (pre)determinat allò que ha de ser seleccionat, aleshores el poder no s'exerciria de manera *arbitrària*, no seria un *arbitri* i, en definitiva, no seria poder (o no seria poder *amorf*). I, per tant, un poder que s'exerceix al dictat d'una ideologia no és, en definitiva, poder. Per tant, és una consideració radical de l'*arbitrarietat cultural* la que, per dir-ho així, modifica el sentit del *poder*

¹⁷⁸ Pierre Bourdieu; Jean Claude Passeron: *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, pp. 22-23.

¹⁷⁹ Benedictus de Spinoza: *Correspondencia*, Madrid: Alianza, p. 197.

arbitrari, i és d'aquesta manera com podríem entendre que Bourdieu i Passeron superen la dificultat hermenèutica indicada al principi: fer servir nocions que, malgrat no haver estat definides, no tenen el sentit ordinari ni són definides circularment.

Capítol 8. Cultura contemporània¹⁸⁰

1. Pròleg: estrena de *Gesang der Jünglinge* (Munic, novembre de 1956)

Karlheinz Stockhausen¹⁸¹ (Kerpen-Modrath, prop de Colònia, 1928 - Kürten, 2007) és una referència bàsica de la música europea contemporània posterior a la II Guerra Mundial. Nascut al si d'una família rural amb activitat musical, estudià piano a Colònia. Impressionat per l'audició de *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), marxa a París per estudiar amb el seu autor, Olivier Messiaen. A la capital francesa coneix la generació de compositors que constituïran l'Escola de Darmstadt.¹⁸² La relació amb Pierre Schaeffer, el pare de la música concreta, li va permetre la realització de la sèrie dels *Estudis: Etude* (1952), *Studie I* (1953) i *Studie II* (1954), peces de música aleatòria.¹⁸³ En 1955 començà a treballar en *Gesang der Jünglinge* («Cançó dels joves»), una obra que incorporà un missatge explícitament extramusical: Pierre Boulez (*Le marteau sans maître*), Luigi Nono (*Il canto sospeso*) i ell mateix, amb l'obra comentada, serien com els joves de Daniel, 3:¹⁸⁴ supervivents del foc de la incomprensió del públic. Entre ells no hi hauria una sintonia intel·lectual, sinó més aviat una afinitat d'interessos. Tots tres s'enfronten al mateix problema, la relació de la veu i la música, i aporten en les obres esmentades solucions diferents. En el cas de Stockhausen, el propòsit general és desacoblar el llenguatge en els seus components bàsics, l'equivalent fonèmic de la ruptura sil·làbica d'un text.¹⁸⁵

Gesang der Jünglinge s'estrena el 9 de novembre de 1956 a la Herkules-Saal de Munic. Els mitjans de comunicació atacaren la peça. El musicòleg Friedrich Blume, anteriorment divulgador de teories musicals favorables al règim nazi i aleshores cap de la Gesellschaft für Musikforschung, va declarar que Stockhausen havia clavat una destrala a les arrels de la música i havia «matat» la veu humana.

¹⁸⁰ Carles Hernández és coautor d'aquest text.

¹⁸¹ Cf. <<http://www.stockhausen.org>>.

¹⁸² Cf. el relat del mateix compositor en BBC Knowledge Series: *Music Masters - Karlheinz Stockhausen* (DVD). Kürten: Stockhausen Verlag, 2000.

¹⁸³ Obres realitzades respectivament al Club d'Essai de la ràdio RTF de París i a la Technische Hausmittelungen de la Nordwestdeutschen Rundfunk d'Hamburg. Cf. K. Stockhausen: «Etude (1952)», «Studie I (1953)» i «Studie II (1954)», *Gesamtausgabe / Complete Edition*, 3 (CD), Kürten: Stockhausen Verlag, 2001.

¹⁸⁴ A Daniel, 3 es narra que el rei Nabucodonosor llança a la fornal els joves Xadrac, Meixac i Abed-Negó per no lloar l'estàtua d'or que s'havia erigit, i els tres són salvats per un àngel.

¹⁸⁵ Robin Maconie: *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, 2005, p. 166.

2. Context (I): Stockhausen a l'hotel Atlantic d'Hamburg (16 de setembre de 2001)¹⁸⁶

Dissabte, 16 de maig de 2001. A les 16.10, el vol on viatja Karlheinz Stockhausen arriba a l'aeroport d'Hamburg, al nord d'Alemanya. L'acompanyen Kathinka Pasveer i Suzanne Stefens, les dues dones del músic. Els espera Benedikt Stampa, director del Festival de Música d'Hamburg. El tema del Festival és *Outer Space / Welt-Raum* (espai exterior o espai mundial). Els quatre marxen en automòbil a l'hotel Atlantic, a la vora del llac Alster, que està al centre de la ciutat. La distància entre l'aeroport i l'hotel és relativament curta, 11 km, i el trajecte dura uns 20 minuts. De camí, el senyor Stampa explica que hi ha cartells electorals pels carrers perquè en uns dies se celebraran eleccions per al Senat i que el futur del Festival de Música d'Hamburg és un punt del programa de la senadora Christina Weiss, que es presenta a les eleccions.¹⁸⁷

A les 17.00 hores arriben a l'hotel i s'hi registren. Esperen a les habitacions la roda de premsa, que s'havia fixat a les 18.00, però que s'endarrereix fins a les 18.15 h. Malgrat que la Musikhalle està a poc més de cinc minuts de l'hotel, Suzanne Stefens no pot arregar el seu equip de gravació, dipositat allà, a fi d'enregistrar la roda de premsa. Ella s'encarrega d'enregistrar totes les intervencions públiques de Stockhausen i ja acumula més de 1.000 hores de gravació. Escriurà després que des de l'11 de setembre havia dormit molt poc i havia plorat molt, «com la resta del món, incloent-hi Stockhausen».

A les 18.15 hores hi ha unes vint persones a la sala de conferències de l'hotel. Si descomptem el compositor, les seues dones i el director del festival, podem calcular uns setze periodistes. Stockhausen i Stampa, el qual fa de moderador, seuen darrere una taula amb quatre micròfons. Comença la roda de premsa amb qüestions sobre les primeres obres de música electrònica de Stockhausen i els eventuais problemes acústics de la Musikhalle d'Hamburg. Després es tracta de l'obra *Licht* («Llum»)¹⁸⁸ i interroguen Stockhausen sobre les figures d'Eva, Miquel i Llucifer.¹⁸⁹ Les declaracions es refereixen als esdeveniments de l'11-S.

¹⁸⁶ Seguint el relat de Suzanne Stefens, una de les dones de Stockhausen. Cf. <<http://www.stockhausen.org/eyewitness.html>> (consulta: 28.05.2010).

¹⁸⁷ Atès el tema d'aquest escrit, cal afegir-hi dues notes més. Christina Weiss fou nomenada l'octubre de 2002 ministra per a la Cultura i els Mitjans de Comunicació al govern federal de Gerhard Schröder. Va redactar el pròleg de l'obra sobre Walter Benjamin de Helmut Heissenbüttel (Frankfurt: Suhrkamp, 2008).

¹⁸⁸ *Licht* és el nom d'una òpera de Stockhausen, elaborada entre 1977 i 2003, i que en total inclou unes 165 peces, organitzades en set actes, que corresponen als set dies de la setmana.

¹⁸⁹ Miquel i Llucifer (*Michael* i *Luzifer*) no corresponen, segons Stockhausen, als arcàngels bíblics. En les seues composicions, s'inspira en el *Llibre d'Uràntia*, en el qual aquests personatges, juntament amb Eva, representen potències cosmològiques, en les quals creia. Una anàlisi sobre Llucifer a Stockhausen es troba en el text «Anmerkungen zu Luzifer» de Thomas Ulrich, compilat en el llibre homenatge publicat a la mort del compositor: *Gedenkschrift für Stockhausen*, Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik, 2008, pp. 202-211.

3. Text: Stockhausen, «Huuuh!» (Declaracions a la premsa el 16 de setembre de 2001 a l'hotel Atlantic d'Hamburg)¹⁹⁰

QÜESTIÓ: Potser podria dir-nos breument perquè s'ha embarcat en el tema de Licht [«Llum»]?

STOCKHAUSEN: Hmm. Potser ja sap alguna cosa sobre això... No en sap res de res?

QÜESTIÓ: Bé...

STOCKHAUSEN: Doncs bé. Quan estava el setanta-set al Japó, tenia un contracte del Teatre Nacional a Tòquio, i vaig compondre *Jahreslauf* [«El curs dels anys»]. El tema és l'ésser humà que intenta córrer en el temps – quatre corredors: un corredor dels anys, un corredor de les dècades, un corredor dels segles i un corredor dels mil·lennis. I ells es mouen respectivament de manera ràpida o lenta davant del públic, i eren ballarins de *gagaku*, persones increïbles amb vestits de *gagaku*.¹⁹¹ I passa quatre vegades en aquesta obra que el curs dels anys és interromput per una temptació. Passava volant un mico amb un cotxe per l'escenari, i això era naturalment terrible al Japó, i he de dir que això em va fer perdre també totes les oportunitats. Des d'aleshores ja no han volgut veure l'obra. I la segona [temptació] era un cuiner –en això es tenia en compte el Japó– amb calderes bullint i això, i els quatre corredors eren naturalment temptats per la fragància de menjars increïbles, i s'aturaven i es col·locaven allà, i també estava un actor de nō,¹⁹² que era el meu mestre, el, per dir-ho així, mestre de cerimònies que explicava el curs dels anys, i estaven plantats davant d'ell [els corredors] i tenien una salsitxa de Frankfurt a la mà. I això és encara més greu en el Teatre Nacional de Tòquio, no és veritat? Llavors, la tercera temptació –ah, no, la primera era una mica diferent, la primera són els ramells de flors. I és que un director japonès ha posat als quatre un frac, i els ofereixen aleshores les flors, a cadascun dels corredors dels anys un ram de flors, i ells els rebutgen. I llavors llancen les flors a l'aire i les xafen a terra, aleshores no passa res i continua *Jahreslauf*. I llavors arriba –ja n'he descrit tres, crec– la darrera temptació. Això és una jove completament nua –i això al Japó–, que ix de sobte a l'escenari, i naturalment ells obrin uns ulls com unes taronges i naturalment aturen la marxa del seu curs dels anys fins que passa, llavors, una tempesta gegantina. Cada vegada ells tenen també, a dreta i esquerra, un Miquel i un Lluçifer, que són unes figures gegants, com de teatre de titelles: quan es va veure el Lluçifer a l'escenari, tot va esclatar. Bé, ells havien fet una escultura, i hi havia una jove nua, però era una escultura de plàstic, i darrere hi havia, tanmateix, el cap d'una japonesa, però una escultura de plàstic, i això era el principi d'allò que vaig caracteritzar com *Licht*, almenys em va dir el senyor Kido, el director: «Stockhausen, how do you want to call this piece» i això. Jo deia: «What goes fast like a thousand years in a moment, a thousand years in an hour?» Ell va dir: «Hikari». Jo vaig dir: «What is that?» Ell digué: «It's the fastest train in Japan. From Tokyo to Osaka.» I jo vaig dir: «Hikari, what does it mean?» Ell digué: «Light». «Sí», vaig dir, «okay, llavors la peça s'anomenarà *Licht* [“Llum”]». I des d'aleshores la gran obra s'anomena *Licht*, açò és *Hikari*... sssup! Per tant, amb altres paraules, el que passa en l'obra és tot un període de temps universal que en realitat ara, al remat, dura vint-i-vuit hores. Això no és res en comparació amb els temes que s'hi esdevenen. I tampoc no és res per als conceptes del temps que continuament se susciten en la consciència mitjançant la música i gràcies a l'aparició de Miquel: «I vulga Déu que siga així a Europa i a Alemanya.» I d'Eva, la mare de la vida, i de Lluçifer, el príncep de la llum, que crida a la gran revolució mundial o còsmica: «Torna l'Stockhausen!» Açò són naturalment dimensions que no encaixen ací.

QÜESTIÓ: Però si es contempla així, vostè se sentirà molt bé. (Alegria.)

STOCKHAUSEN: Sí, de segur, per què no?

QÜESTIÓ: Així doncs, per a vostè són figures d'una història cultural comuna...

STOCKHAUSEN: No, no!

QÜESTIÓ: ...o són més aviat una aparició material?

STOCKHAUSEN: No, no! Jo pregue cada dia a Miquel, però no a Lluçifer. Perquè m'ha fallat. Però està molt present, com en aquest temps a Nova York, sí.

QÜESTIÓ: Té vostè visions dels àngels?

STOCKHAUSEN: Sí, certament.

QÜESTIÓ: Quin aspecte tenen?

STOCKHAUSEN: No gaire distint a allò que tots vostès coneixen des de fa més de mil anys en la pintura i en les

¹⁹⁰ Cf. <<http://www.stockhausen.org/hamburg.pdf>> (consulta: 28.05.2010).

¹⁹¹ Música tradicional japonesa.

¹⁹² Drama líric japonès tradicional.

arts figuratives, i (*dubta*) de vegades, fins i tot, en un ésser humà.

(*Hi ha un moment de silenci [Suzanne Stefens].*)

QÜESTIÓ: Ara ha esmentat el nom de la ciutat, Nova York. En les Notes als Hymnen [*«Himnes»*] vostè escriu sobre una audibilitat musical d'una humanitat harmònica,¹⁹³ i vostè ha parlat precisament de la llengua universal, en la qual vostè compon i per a la qual vostè compon. Vostè parla precisament de Llucifer a Nova York, si no ho he entès malament, crec.

STOCKHAUSEN: No.

QÜESTIÓ: Els esdeveniments dels darrers dies, com li afecten personalment i, en concret, com veu vostè aleshores aquestes Notes sobre la humanitat harmònica dels Hymnen, que he esmentat?

(*Hi ha un altre moment de silenci. Stockhausen es mossega el llavi i això vol dir que està a punt de plorar [Suzanne Stefens].*)

STOCKHAUSEN: Hmm. Bé, allò que ha passat és naturalment –i ara tots vostès han de reorganitzar els seus cervells– la més gran obra d'art que ha existit mai. Que uns esperits hagen realitzat en un acte allò que en la música no podríem somiar mai, que la gent s'exercite durant deu anys com a bojos, de forma totalment fanàtica, per a un concert. I llavors moren. (*Dubta.*) I aquesta és la major obra d'art que hi ha arreu de tot el cosmos. Penseu que va passar allà. Hi ha una gent, que està tan concentrada en la seua actuació, i llavors cinc mil persones són llançades a la resurrecció. En un moment. Jo no podria. Tot el contrari, no som res de res com a compositors. Pense que podria ser que si jo dirigira *Freitag aus Licht* («Divendres de llum»), i que alguna gent estiguera a la sala, i els passara allò que em digué la setmana passada un home major després que vaig dirigir *Samstag* («Dissabte»): «Diga'm vostè: dues hores i mitja en què hi haguera aquests sons increïblement profunds, que suraven i es movien tot el temps com a núvols, i navegaven i cap a ells es llançaven trets ràpids d'altres sons, diga'm vostè, fa tot açò l'orquestra?» Jo vaig dir: «No, en absolut.»¹⁹⁴ Ell digué: «Què? Aleshores, com ho han fet? Vostè ha hagut de fer alguna cosa! Qui interpreta? Qui ha cantat i ha tocat?» Jo vaig dir: «Ningú.» «Sí? Com?» Jo vaig dir: «Amb generadors i sintetitzadors de so.» Ell digué: «Com? Ja no necessitem l'orquestra mai més!» Vaig dir: «No.» Després va marxar ràpidament com si, en el seu interior, haguera mort espiritualment. No sé què passarà ara amb això. I hi havia més dones que vingueren a mi i em digueren: «Diga'ns, què té vostè aci?» I jo vaig dir: «Això és una taula de mescles.» «I fa vostè que isca tot d'això?» «Sí.» «Sí, també té una partitura?» «Sí.» «Puc veure-la?» «Sí.» Eren dones d'entre setanta i vuitanta anys, que probablement serien abonades al Festival Bach. Estaven al meu voltant. Vaig dir: «Facen una ullada, saben les notes musicals?» «Sí, sí, sabem llegir notes musicals. Alguna persona entén açò?» «Sí, alguna persona entén açò. Només cal estudiar-ho.» Això fou una explosió com per a la gent de Nova York. Bum! No sé si ara la gent estarà en un altre lloc tan repentinament en estat de xoc. Per tant, hi ha coses que, gràcies a aquestes vivències, em passen al cap. He fet servir paraules que no emprava mai perquè açò és enorme. En general, allò que ha passat és l'obra d'art més gran. Imagine's vostè que jo poguera crear ara una obra d'art amb la qual tots vostès no només quedaren sorpresos, sinó que moriren. Ells van morir i renàixer, perquè perderen la seua consciència, perquè s'ha d'estar boig. Molts artistes intenten anar a la frontera d'allò que és pensable i possible en general, amb la qual cosa ens desperten, ens obrin un altre món per a nosaltres. Bé, no sé si hi ha un renaixement per als cinc mil, però una cosa així. (*Cruiximent de dits.*) En un instant. És increïble.

QÜESTIÓ: No hi ha distinció entre obra d'art i crim?

STOCKHAUSEN: Potser, però... naturalment! És criminal perquè, com sap vostè, perquè la gent no tingué elecció. No han arribat a un acord [*Konzert*]. Això és clar. I tampoc ningú no ho ha anunciat: «Ei, vostè podria anar allà.» Jo tampoc. Perquè això en l'art no és tan dolent. Però allò que ha passat espiritualment, aquest salt des de la seguretat, des d'allò que és obvi, des de la vida, això que passa de vegades, o també passa *poco a poco* en l'art o no és res. (*Silenci.*) Siguen vostès seriosos per una vegada. On m'ha dut? A Llucifer. És vostè músic?

QÜESTIÓ: No.

STOCKHAUSEN: No, sí. No és enorme allò que s'ha esdevingut. Estaria equivocat. He parlat de deu anys exercitant-se per a un concert, i això havia de fer-se. I aleshores... fora. (*Pausa.*)

VEUS: *Huuuh!*

STOCKHAUSEN: Un cost car.

BENEDIKT STAMPA: Vol aigua?

STOCKHAUSEN: Potser. Igual hauria d'anar a la sala de concerts, no? Per veure si els altaveus estan correctes. No és divertit.

EL TÈCNIC. Com ha interpretat a Colònia?

¹⁹³ *Hymnen* (1966, versió de música electrònica; 1969, versió de música electrònica i orquestra) és una obra dividida en tres «regions», que pretén fusionar alguns himnes nacionals i peces semblants, com ara «La internacional». Al text trobem diverses llengües (alemany, italià, castellà, etc.) i una llengua universal inventada per Stockhausen.

¹⁹⁴ En casos com aquest, Stockhausen es col·locava a la taula de mescles, com a tècnic de so, al mig de la sala de concerts, i amb una partitura general al davant. En algunes de les seues peces, Stockhausen determinava també la visibilitat o no dels intèrprets, que circulen entre elements escenogràfics. Això explica les qüestions que esmenta.

STOCKHAUSEN: Com és de tard? S'han fet les set, no?

BENEDIKT STAMPA: Sí, hem de finalitzar.

STOCKHAUSEN: Per tant, hem de concloure ja.

BENEDIKT STAMPA: *Aquesta és la primera vegada en la meua vida que he de tancar una roda de premsa, encara que està increïblement emocionant, per primera vegada hi ha més qüestions que respostes, i com diu sempre el senyor Renzke: si vostès veuen que les persones implicades obrin les cortines, es presenten totes les qüestions.*

STOCKHAUSEN: Sí, però no escriguen això. No ho escriguen tenint en compte el que nosaltres hem dit com a conclusió, que no tot ha de ser diversificat de la mateixa manera, la qual cosa és estúpida. Preferisc ajudar les persones a escoltar la música, a què s'obrin a [una] nova vivència, a una bellesa suficientment màgica en la direcció. I això fa novament bo allò que no s'ha entès internament, allò que està confús o, fins i tot, ha perdut tota comprensió, com aquell senyor de la setmana passada. Quan va marxar, vaig pensar, què passa ara? Ell no havia entès al llarg de tota la [seua] vida. Ell va pensar que havia d'haver una orquestra, uns instruments, un cor, i va dir: «No toca ningú?» – «No, ningú.»

MODERADOR: *Dimarts i dimecres no tindrem públic abonat.*

STOCKHAUSEN: Sí, però això no canvia molt, aquest és un assumpte formal. És el mateix. Així, doncs, moltes gràcies.

Aplaudiments.

4. Context (II): Stockhausen a Hamburg (16-18 de setembre de 2001)¹⁹⁵

16 de setembre. Cap a les 19.15 finalitza la roda de premsa, i cap a les 19.30 Stockhausen, les seues dones i el senyor Stampa marxen a la Musikhalle, on el compositor comprova la instal·lació. El director del Festival elogia les paraules del compositor a la roda de premsa.

17 de setembre. El *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* publica una entrevista a tota pàgina que l'11 de setembre Stockhausen havia concedit a Julia Spinola. El compositor ignora la crònica que el crític musical Johannes Schulz, present a la roda de premsa, difon per la ràdio NDR (Norddeutscher Rundfunk, Ràdio del Nord d'Alemanya) i en la qual s'arreglen les paraules de Stockhausen sobre l'atemptat de l'11-S com una gran obra d'art. El compositor passa el matí a la Musikhalle fent proves de so i per la vesprada fent un assaig de cinc escenes de *Divendres de llum*. El assaig s'interromp a les 18.00 h, per deixar lliure la sala per a un concert a la nit. Abans d'abandonar la Musikhalle, el Sr. Stampa crida Stockhausen al seu despatx i li explica la difusió dels seus comentaris i la conveniència de redactar una nota, on afirmara que havia parlat de Miquel, Eva i Llucifer com a figures històriques, que estaven presents, per exemple, als esdeveniments de Nova York, però que altres paraules, fora de context, no tenien res a veure amb la seua opinió.

18 de setembre. A les 00.10, el Sr. Stampa, la Sra. Weiss i una altra persona arriben a l'hotel Atlantic per parlar amb Stockhausen, que ja dormia. En la seua habitació li comuniquen que la Zeit-Stiftung, la fundació editora del periòdic *Die Zeit*, que patrocina el Festival d'Hamburg, havia amenaçat de retirar el suport als quatre concerts de Stockhausen previstos. Stampa proposa ajornar els concerts

¹⁹⁵ Seguim novament el relat de Suzanne Stefens. Cf. <<http://www.stockhausen.org/eyewitness.html>> (consulta: 28.05.2010).

(els primers del compositor a Hamburg després de 30 anys). Al matí, en una roda de premsa, s'anuncia la cancel·lació dels concerts previstos. A les 11.15, Stockhausen deixa Hamburg i marxa amb tren cap a Colònia.



Fotografia: Karlheinz Stockhausen al setembre de 2001. Font: BBC.

Tanquem un cercle. Des d'octubre de 1749 fins a setembre de 2001: poc més de 250 anys entre la il·luminació de Rousseau i la roda de premsa sobre *Llum* de Stockhausen. Un camí que va des de l'exigència de virtut per a l'art i la ciència fins a la representació del mal com a art.

Obrim un altre cercle. Tornem a Llull...

PART II. CULTURA I NACIÓ

Capítol 9. Cultura clàssica, cultura nacional

1. Pròleg (I): la *Sumpèctica* de Pujols, filla de l'*Ars* de Llull

«Francesc Pujols era, és i serà l'emperador trajà de la filosofia.

*Salvador Dalí Domènech, Felipe i Jacinte, Marquès de Dalí i de Púbol, Acadèmic
de la Reial Acadèmia de Sant Fernando i Membre de l'Institut de France.»*

(Dedicatòria autògrafa. Castell de Púbol, 29 de desembre de 1982.)

Un fragment de *Concepte general de la ciència catalana* (1918) de Francesc Pujols (1882-1962), on avança la seua noció de *ciència general* (que també anomena *sumpèctica* o *hiparxiologia*), explica la relació amb Llull i amb el diàleg intercultural:

[...] ens queda Ramon Llull com l'última carta que tenim sobre la taula, i que s'ocupa de les relacions entre les ciències i la fe que ara es veurà com i de quina manera el volia resoldre apartant-se de totes les tàctiques dels filòsofs esmentats, i assenyalant l'únic camí veritablement científic i definitivament racional i real, presentant-se com el sol que amb els raigs del Nord aparta i desfà les boires, amb els del Sud travessa les tenebres, amb els de llevant, que arriben fins a la Grècia antiga, atura sant Tomàs, Plató i Aristòtil, i amb els de ponent, que són els més brillants, espantà i aterra els moros de l'escola de Còrdova, presidida per Averrois i fa veure la diferència de Catalunya i la resta d'Espanya, il·luminant la diferència radical del que anys a venir va ésser la mística castellana, que els omple la literatura i el misticisme lul·lià, que té un fonament científic que no crema els drets de l'enteniment, com amb aquestes pròpies paraules va haver de reconèixer el mateix Menéndez y Pelayo, en el discurs que va fer a Palma de Mallorca, perquè el famós Ramon Llull, que avui encara és tingut per nigromàntic i que va ésser anomenat *Ramon el foll*, pels seus projectes més que atrevits, va ésser el qui va veure que les relacions entre la ciència i la fe no eren les de supeditació de la fe a la raó, com volia Abelard; ni les de divorci o de separació de cossos, com sostenia Averrois; ni de l'acceptació incondicional, com sant Tomàs anomenat *l'àngel de les escoles*; ni d'anar directament a conèixer l'essència de Déu per mitjans extraracionals, com volia Duns Scot, que era més viu que una tinya, sinó que Ramon Llull, complint amb el geni català, tal com els altres van complir amb el seu, va comprendre de seguida que no es podia parlar de les relacions entre la ciència i la fe si no existia la ciència, entenent per ciència la ciència universal, que efectivament no existia, perquè les ciències particulars com la física, la química, les matemàtiques, la psicologia, la lògica i les altres que podríem anar citant, no tenien la universalitat que es necessita per a posar-se al costat de la fe i establir-hi la relació; i aleshores va ésser quan va tenir el millor pensament del món, que era el de fundar la ciència universal, convençut que, essent universal, no solament s'hi havien d'avenir totes les altres ciències, que hi quedarien com els polls sota les ales de la lloca, sinó que de totes les fes, o sigui de totes les religions, l'única que s'hi podria avenir seria necessàriament la que fos veritat; i com que segon ell i els altres com ell l'única que era veritat era la cristiana, d'aquí venia que la ciència universal, sense demostrar la fe, que és una cosa que hauria estat herètica, s'hi avendria de tal manera que tothom veuria que era la veritat, ultra que les altres religions ensenyarien de seguida el llautó de llur naturalesa daurada, que aclarida per la ciència universal, que ho havia d'il·luminar tot, resultarien falses de tota falsedat i, sobretot, comptant com

comptava i veient com veia que moros, jueus i cristians, que eren els tres partits religiosos que discutien, convenien en certs principis científics, que podien servir de base a la ciència universal, que era la ciència que es miraria tota la realitat coneguda des de sobre i que no seria una ciència feta a mida per la fe, com el vestit d'un sastre, que hauria vingut a ésser una de tantes ciències o una ciència particular més, sinó una ciència universal pròpiament dita que no tindria altre fi que determinar les lleis més universals i necessàries que es poguessin conèixer; i per això Ramon Llull és l'únic pensador d'aquella època que vol posar les coses al seu lloc, començant pel començament; que és per allí on s'ha de començar sempre [...]¹⁹⁶

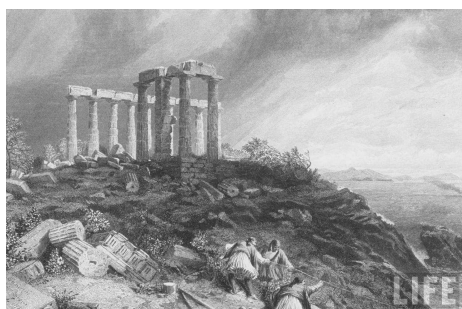
2. Text: Riba, *Elegies de Bierville*, II, i nota

Súniön! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,
tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:
pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada,
amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell.
Temple mutilat, desdenyós de les altres columnes
que en el fons del teu salt, sota l'onada rient,
dormen l'eternitat! Tu vetlles, blanc a l'altura,
pel mariner, que per tu veu ben girat el seu rumb;
per l'embriac del teu nom, que a través de la nua garriga
ve a cercar-te, extrem com la certesa dels déus;
per l'exiliat que entre arbredes fosques t'albira
súbitament, oh precís, oh fantasmal! i coneix
per ta força la força que el salva als cops de fortuna,
ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur.

[...]

Notes [...]

ELEGIA II. «Súniön!...» El «sagrat promontori d'Atenes» d'un itinerari homèric, el «sublime promontori» de Moréas, el promontori penjat sobre el mar, batut per les onades, on els mariners d'Àiax, en la tragèdia de Sòfocles, enyoren trobar-se «per saludar-hi la sagrada Atenes». És la rocosa punta final de l'Àtica, que guarda l'entrada del golf Sarònic a l'una banda i del canal d'Eubea a l'altra. Del seu cim estant, la vista s'estén, meravellada, per sobre la mar de Mirto, des de l'Àtica fins a les Cíclades i les muntanyes de l'Argòlida. Pèricles hi construí un temple de Posidó, del qual avui encara es drecen, sostenint l'arquitrau, dotze columnes; alguna de les caigudes blanqueja i verdeja, baix, sota l'aigua densa i neta. És aquest lloc únic, síntesi i símbol de moltes coses pures, que en el meu exili se'm representava a la memòria; talment com si m'aparegués entre els arbres foscos de la vall de Bierville i m'hi reveiés a mi mateix, el viatger feliç de dotze anys enrera.¹⁹⁷



Cap Súniön. Gravat i fotografia de James Burke (1960). Arxiu Life.

¹⁹⁶ Francesc Pujols: *Concepte general de la ciència catalana* [1918], Barcelona: Editorial Pòrtic, 1983, pp. 46-48.

¹⁹⁷ Segons la 2a edició publicada a Barcelona: Edicions 62, 1994, pp. 17 i 43-44.

3. Pròleg (II): Carles Riba, a Grècia (agost-setembre, 1927)



Fotografia: Carles Riba, cap a 1932. Procedència: <www.escriptors.com>.

«[Un escriptor] de professió i de vocació no pot prescindir de Grècia.»
(Carles Riba, a la presentació de les *Elegies de Bierville*, 8 de febrer de 1956.)

El 4 d'agost de 1927, dijous, Carles Riba i Clementina Arderiu parteixen des de Barcelona cap a Marsella, per començar un estada a Grècia.¹⁹⁸ Datades el mateix dia 5 d'agost, ja conservem tres postals enviades des del port francès. Són les primeres d'un bon grapat de cartes i postals que la parella remet a familiars i amics durant el seu viatge. Pel seu interès per al nostre tema, sintetitzarem ací l'itinerari i copiarem les quatre llargues epístoles a Josep Obiols,¹⁹⁹ les més detallades de les cartes conservades, amb qui Carles Riba i Clementina Arderiu havien visitat Itàlia cap al 1920. Carles Riba parla a Josep Obiols del viatge que fa o del que no fa el seu amic, o del que podia haver fet com aquell que van fer... En tot cas, del viatge que segueix EL viatge, l'*Odissea* d'Ulisses.

El dia 6 d'agost la parella embarca a Marsella cap a Grècia a bord de l'*Andros*. Arriben al port del Pireu el dia 10. Aquest mateix dia i l'endemà visiten l'Acròpolis i el divendres 12 marxen a Falèron, amb tramvia. Per la nit, Riba escriu al seu amic Obiols:

¹⁹⁸ L'itinerari va estar establert per Carles Jordi Guardiola. Cf. Jaume Medina: *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, Barcelona: Curial; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 14 i ss.

¹⁹⁹ Obiols va visitar Florència, Siena, Roma, etc., en un periple semblant al que ha estat descrit per a Walter Benjamin (cf. les notes biogràfiques a <www.josepobiols.cat>; consulta: 1 de juny de 2010). Obiols fou amic també de J. V.

Estimat Obiols: Escolteu, us escric un punt a la vela. Només un punt: no he començat a veure això fins que tinc una bona dosi de vi resinat al cos. Sabeu què és? Imagineu-vos que beveu un vi de casa nostra enmig d'un bosc de pins: oloreu, i ja només sentiu la pineda; beveu, i ja només és una frescor que fa pinyes dins vostre i se us estira com un dropo magnífic. Com un dropo de l'Àsia: som a Atenes rics com uns asiàtics, positius com aquells almogàvers que fregaven l'all sobre el pa mirant-se de reüll l'Erecteion, intel·ligents com els quants poca-penes que deien «sí, senyor» a Pèricles mentre la turba feia salsitxades i política. Em faria molta nosa la ciència, si la tingués. Vegéssiu, ací, la bona fe dels alemanys! Es vesteixen tots de blanc perquè la calor no els destorbi l'erudició: llavors amiden el Partenó. Què diable: si això no vol mides! Les mides eren una qüestió prèvia i particular dels senyors arquitectes; millor, del senyor Fídias, que era l'encarregat del cop d'ull. El Partenó se us escapa a cada moment: us desesperarieu, i el torneu a tenir igual, plantat davant vostre. És un joc deliciós, que us fa esbufegar una mica, i encara no sabeu si és la calor horrorosa del país. És una arquitectura feta amb un sentit plàstic, finíssim, del modelatge, com només el manejaria un escultor. Però no, no és tot: ací hi ha també un pintor! Eurípides ja deia alguna cosa de l'aire fi d'aquesta terra; no hi hem vist, fins ara, sinó una calitja bruta, mandrosa, però formidablement lluminosa. Mirat de la vora, el Partenó, té, a trossos, el daurat de les pedres de Tarragona; després es fa rosat, lila, blanc; s'aplima a contrallum, rigid, sobre una posta violenta; la columna de la cantonada diríeu que s'esponja; s'inclina cap amunt, en una línia que sap que *pot morir* (recordo ara uns mots de Cocteau) però està segura del seu càlcul, de la seva pietat, del seu isolament sobre un món poca-solta; al cim de tot s'esbadella en un capitell que sembla fet amb quatre cops de dit donats amb una mena de dolça paveria, de gairell, que només Vós, pelegrí d'Itàlia, endevinaríeu a través de les meves pobres paraules; i quan ja sembla que tot se'n va en orris, cap al desordre, cap a la llibertat més o menys sentimental, ve la línia de l'arquitrau, graciosa i severa, a ajeure-s'hi i contenir-la. Ara m'adono que acabo seriosament; però veieu, és la trampa irònica del Partenó, que és la de Sòcrates i la de Plató i la de tots els grans noms de la F[undació] B[ernat] M[etge].²⁰⁰ Mireu, vam arribar a terra de l'Àtica una matinada: el sol sobreeixia, vemell, eloqüent, damunt de Salamina, es vessava sobre el mar brunyit, cap al nostre pobre vapor ple de greguets tronats, dispersos, ignorants, ridículament nacionalistes. En el bon moment, una boira ens cobrí la punta de Súnion, no ens deixà veure, del Pireu endins, sinó unes xemeneies de fàbrica. Cap emoció a bord, cap crit de «Veiem l'Acròpolis!» Després vingué tot el pintoresc d'un port de Llevant: el bloqueig dels barquets entorn del vapor, l'assalt dels camàlics amb capell de palla i un número, empentejant-se a cops de colze pels corredors, alguns cridant algun recomanat: «Kirie [Senyor] Carlos! Kirie Katakomiakis!» Jo, impassible: un greguet d'Esmirna sud-americanitzat, company de bord, prenia cura de tot per mi, a canvi de poder-me parlar castellà (pobre castellà!). Després, encara, les formalitats de desembarc a càrrec d'una policieta estilitzada (sota salacot) com una estela hel·lenística: de l'Acròpolis, res. Només per la carretera, esplèndidament asfaltada, del Falèron a Atenes, ens aparegué: sobre un turó groguenc, una joguina trencada: imagineu el Partenó fet com a petjapapers, igual que les torres de pasta de les merceries de Pisa; petit, però retallat, fem en tots dos sentits, horitzontal i vertical, amb un esplèndid no sé què de despectiu i d'atraient alhora, com si us digués que l'heu de prendre tal com ell voldrà ésser (segons càlculs exactes) o deixar-lo per a anar-vos-en a ballar el *charleston* en algun restaurant tifa del peu de l'Acròpolis, de cara a l'Himet enllunat i el mar (que és de tothom). Així us apareix, encara, al capdavant de qualsevol carrer que sembla d'una ciutateta del migdia de França, ple de xivarri i de gestos i de crits escanyats i fanfarrons, com les matinades florentines. Us hi acosteu, per fi, fatigosament, per un vialet vorejat d'atzavares i pinets: ell s'està al capdamunt, darrera els trossos de Propileu, darrera el minúscul temple, plantat de gairell, de la Victòria Apter, sobre la roca pelada, irregular, clapada d'herba cremada pel sol: i encara us sembla petit, reclus en les seves línies, dur, sense importància. Només quan hi sou al peu, quan toqueu les seves columnes, de rengle, escrotonades com els mobles dels avis, us exhibeix un moment, la seva grandesa, les seves esplèndides dimensions. No sou res, no abraçareu, que ho digui qui vulgui, cap de les seves columnes: diríeu que us rebutgen d'una empremta; i quan sou a una certa distància, sobre el banc del jardí, recremat, on us volta l'oficiositat d'una guàrdia vellet que treu el seu miser francès en vista de la propina (*baksitsi*) d'uns cèntims, llavors, ell, de sobte, com si res, recull les seves línies, i se us mostra, un instant, en aquest diví moment, mortal com Vós i immortal com totes les coses que ens donen pena només perquè som nacionalistes d'una pàtria desgraciada, petita, que ha sabut dominar el Partenó d'Atenes, i no ha sabut fer de Barcelona sinó en els somnis de quatre morts de gana com nosaltres. Estimat Obiols, ara s'acaba el meu segon dia d'Atenes i ja estic molt ple, fins a esclatar. No és que tot això hagi hagut de venir a cercar ací; no em fareu la injustícia de pensar-ho: ho porto en mi, i hi ha molta cosa que s'ha congriat amb Vós, en els nostres viatges per Itàlia i per Catalunya. Una ampolla de vi resinat ho fa bullir: un sopar vora el Port Vell de Marsella ho havia fet ja desbordar fins al plor, divendres passat, i dissabte, quan ens embarcàrem. Un altre dia us ho contaré. He provat d'escriure-ho quotidianament, com un literat inconscient, i no he pogut: a la m... el periodisme! Us he d'imaginar a Vós com a company de viatge per a retrobar l'eufòria

Foix i Joan Salvat-Papasseit, el qual li dedicà el poema «Res no és mesquí».

²⁰⁰ Es refereix, naturalment, a la sèrie Escriptors Grecs editats per la Fundació Bernat Metge.

d'un diàleg o d'una bona ajaguda en la calor. Dispenseu-me, si compto amb Vós per a assegurar-me una mica d'immortalitat: us ho compenso, pregant-vos que mireu de morir una mica més tard que jo. Amb bons records de casa a casa C. Riba.²⁰¹



Fotografia: Partenó, 1944. Autor: Dmitri Kessel. Arxiu Life.

El dissabte 13 d'agost canvien d'hotel per mor del soroll i la calor. Clementina Arderiu cau malalta i estarà de descans fins al dia 17. El dijous 18 dinen amb Cambó i visiten Cefissia [Kifissía]. L'endemà fan una excursió a Eleusis i el dissabte 20 visiten Súnion i Làurion. Del 21 al 25 romanen novament a Atenes, per una malaltia de Riba (èczema de pell). Visiten de nou l'Acròpolis el dia 26 i el dissabte 27 embarquen cap a Santorini [Santorí]. El dia 1 de setembre parteixen cap a Atenes i el dia 2 fan una parada a Sira [Siros], des d'on torna a escriure una altra llarga carta a Josep Obiols.

Estimat Obiols: No estic brillant; hem corregut una mica l'aventura, però no aragaiejo prou. És llàstima: us podria contar coses magnífiques. Venim de Santorini, sabeu? Si ho voleu d'una manera més mudada, de Thera. Mai ningú, ni nosaltres mateixos, sabrà ben bé per què hem anat a Santorini, per què hem gastat, hem malbaratat vuit dies anant a Santorini. Calia. Era una mena de fam de mar. Hem pres el mapa com uns pirates universitaris, i hem vist que l'illa més allunyada de les Cíclades era Santorini. Després hem sabut que era una illa plena de curiositats. I ja ens teniu en un vapor grec. ¿Amb què us compararé un vapor grec? Amb una tercera italiana? Potser; però el grec fa més borilles, té més cara de medalla darrere el bigoti a la Charlot, no gasta tanta retòrica i deixa anar el vòmit on li ve el mareig. Us ho pregunta tot; no mira el paisatge, i bada els ulls quan li dieu que aneu a Santorini només per veure, durant vint-i-quatre hores, precisar-se una nova illa quan se n'acaba una. Pelades, esquerpes, com el Garraf, però més foses en la calç i el matissar. I quin mar! L'ombra del vapor aturat de vegades es llepa tot de reflexos de nacre i mareperla; quan és blau, té un punt de tendre que no és en el nostre. Amb un vent i un corrent magnífic: hem ballat com en el temps d'Ulisses. El grec, tornem-hi, vol de Vós coses concretes: que aneu a Santorini per comprar vi, i per veure unes ruïnes o per trepitjar el volcà. Perquè tenen el volcà més nou de trinca que hi ha avui al món.²⁰² Això els fa molt devots: arriben a dir que són ells que, amb llurs pecats, creen aquests volcans que de tant en tant els surten. Pobra gent! M'escruixeixo de pensar quins pecats amagats deuen fer dintre les cofurnes d'aquests pobles! No s'hi veu la

²⁰¹ Cf. Carles Jordi Guardiola: *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, Barcelona: IEC, 1989, pp. 320-322, i també Jaume Medina: *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, pp. 17-19. A propòsit del comentari final, Riba va morir el 1959 i Obiols el 1967.

²⁰² En la carta a la seua mare de 29 d'agost, Carles Riba conta que dos anys abans havia sorgit una nova illa d'origen volcànic. Més endavant ho explica.

possibilitat de cap dels set pecats capitals. Segurament n'han trobat d'altres. Deuen fer una gran barrabassada quan mengen patates fregides o quan van de puta dins l'illa. Però creieu que és imponent. Abans l'illa tenia la forma d'un *bollo*: una ensorrada la va deixar com un *croissant*. Quan us hi acosteu, veieu un espadat gegantí, tot viat com un St. Jordi de can Riera: al cim del tot, hi ha els pobles. Uns pobles blancs, que arrestellen les cases les unes damunt les altres, fent esqueneta, lligant-se amb arcs, aixafades o en volta cilíndrica, com les cases africanes. Teniu la sensació, recurrent-los, que us serveixen una samfaina en blanc de tot el Mediterrani. Nets per fora i bruts per dins. La fonda, l'única fonda, feia pena: mai cap frare ha dormit en un llit més dur, ni més desmanegat. A aquell, sabeu, li hi posaven cascavells: a nosaltres ens hi ha posat uns grinyols esgarrifosos. Mai cap asceta, tampoc, se n'ha anat a dormir amb una panxa més prima: i no demaneu res, perquè en tota l'illa no hi ha més que allò que us donen, i, a més, el fondista és borni, té angines i un perfil, naturalment, de medalla, i fa cara de voler-vos matar si protesteu de res. Només s'ha endolcit quan ha vist que anàvem al volcà. Què havíem de fer? El vapor ens deixa aquí el diumenge, i no hi ha vapor per a sortir fins dijous; és a dir, dijous n'hi ha dos, que van espolsant-se el cagalló l'un darrera l'altre d'illa en illa. Hem llogat, doncs, tres remers; i ens hem enfilat per aquest enorme munt d'escòries i sofre que fa dos anys els va sortir enmig del golf. A cada passa, fèiem sortir fum de terra. I en el vorell del cràter, podíem encendre un misto en un forat. Tot plegat, semblava que tots els poca-soltes de Barcelona feia una hora que havien fet costellades en quatre pams quadrats de muntanya pelada i que després havien cremat coves de sants. Sort dels colors de la rossola interior: els taronges, els grocs, els liles, els rosats, de la pintura més esbojarrada d'En Mir! En resum, ens podem mirar l'Aragay cara a cara!²⁰³ No l'hem volgut ensorrar: no ens hem banyat en un mar on l'aigua és a 35°, i té gust de sofre i de ferro. Hem anat també a les ruïnes de Thèra, una mena de Pompeia militar dels Ptolomeus, sobre una roca que domina tot l'Arxipèlag. S'hi coneixen encara els carrerons, les cases: hi ha el gimnasi dels efebus amb els noms i els pirops que s'escrivien per les parets; una llinda amb un fal·lus invitant els amics a l'esplai. L'interessant era d'anar-hi a la grega: amb l'*agoiata* (guia) i els marxets, dalt d'una sella que és tot un misteri de mantes, corretges, estreps i cordills. Tota l'illa era una plena verema; hem travessat els pobles saludant per aquí, somrient per allà, com si ens duguessin Bòria avall. I l'*agoiata* trotant entorn de nosaltres, peu-nu, fent els seus crits estranys, a la turca, que és l'única cosa que creuen aquestes bèsties. ¿I què parlem de la cavalleria italiana? L'home tenia pressa per a traginar encara raïm aquella tarda; esquerp i dolç, alhora, i ridícul, sota el seu capellet mariner de criatura, com tots els pagesos que creuàvem: alguns no n'han llevat la cinta i empenyen els matxets, coronats per un rètol que diu FUROR o ALMIRALL MÀVLIOS. I arriba a fer l'efecte que juguen. Adéu-siau, oh car Obiols. ¿Per què no heu fet amb nosaltres aquest viatge? Estic ensopit; m'enterneixo davant les coses i diria que no he sabut mai escriure. Tinc por que mai no sabré dir què és la badia d'Eleusis, amb el mar com dins un bressol, ni què és el temple nacrat de Súnion, blanc sobre les pobres garrigues del morrot. El nostre vaixell ara se'n va nit endins, amb tota la seva ximpleria barrejada i cridanera: els dos turons de Sira fan sobre el negre dos pans triangulars de llumets, cada vegada més febles, més baixos. El capità recull personalment els bitllets dels passatgers. Quin capità! Són tres germans i cadascun comanda un vapor del qual és propietari. El menjador del vapor amb què vam fer el viatge d'anada era presidit per l'ampliació fotogràfica d'aquest bellíssim home d'empresa, que, pel que es veu, és l'esperit constructiu de la família; en el seu propi vaixell, s'exhibeix ell personalment, però fa presidir el retrat de la seva mare, entre dos *floreros* i sota una bombeta més pàl·lida que les altres. És l'únic tret sentimental que fins ara he trobat en aquest país. Demà tornarem a ésser al Pireu i a Atenes i correrem cap a Delfos i cap al Peloponès. Bona nit. Vostre C. Riba.²⁰⁴

El dissabte 3 de setembre, Carles Riba i Clementina Arderiu arriben novament a Atenes. L'endemà marxen a Tebes i el dia 5 arriben a Delfos. Els dies següents visiten Itéa, Loutouki [Loutráki], Corint, Micenes, Nauplion [Nàuplia] i Trípolis, fins a arribar el diumenge 11 de setembre a Esparta. El dimarts, dia 13 de setembre, Carles Riba torna a escriure a Josep Obiols:

Estimat Obiols: Som a Esparta, qui ho diria? En un altre cul de sac. Un mal a la cama de Madona, per parlar com Guerau de Liost, ens hi ha retengut un dia més que no crèiem. Nos ens reca. Fem col·lecció de paisatges

²⁰³ Referència al pintor Joaquim Mir i Trinxet i al pintor Josep Aragay i Blanchart, aquest, segons sembla, sempre disposat a contar les seues facècies i aventures (cf. les notes a l'edició de les *Cartes de Carles Riba I*). Aragay també va fer una estada formativa a Itàlia el 1914. En parlà amb Riba i Obiols?

²⁰⁴ Cf. Carles Jordi Guardiola: *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, Barcelona: IEC, 1989, pp. 326-328, i també Jaume Medina: *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, pp. 23-25.

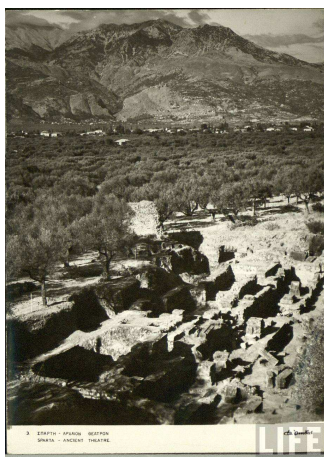
feréstecs: després de Delfos i Micenes, Esparta. Sempre és una delícia de comprovar el fracàs del senyor feudal i del militar. Chateaubriand ací no va trobar res, i va escriure una pàgina desolada que es repetirà sempre;²⁰⁵ l'escola anglesa, a còpia d'excavar, ha fet sortir uns quants fonaments miserables, uns quants trossos de columna pobra, entre les oliveres; uns pastors colrats i rossos, d'ulls claríssims, hi menen les cabres i sonen els flabiols sense pensar en els estrangers. (Hem vist arreu de Grècia, els ulls més grossos i més bells del món: ja semblen estilitzats; els frescaires micènics no exageraven.) El que impressiona de debò, és el Taíget. Esparta és en un pla obert, cap al migdia, al mar; un pla allargassat: a llevant, les muntanyes són enraonades, segons els costums corrents; però a ponent és terrible. De sobte s'aixeca aquesta serralada, abrupta, seca, fins als 2.500 metres; fa com dues, tres, quatre línies d'onades l'una darrera l'altra, arrastellant-se, més ben dit, estrenyent els rengles, com si des dels oliverals dolçissims del pla un vent immens les arreconés. En algun pintor italià primitiu em sembla haver vist figurar així l'enretirament del Mar Roig al pas dels israelites. Fins i tot té aquell color blau de raïm empolsinat de gris que el nostre mar agafa cap a l'octubre. I a sota la ciutat, amb poc caràcter, però no sense caràcter del tot en algun indret, com a la plaça gran, provant d'adornar-se amb algun xiprer i en rigor fent-se més adusta. En rigor es ve a Esparta per fer reflexions sobre els militars i per veure Mistrà, la Pompeia bizantina. Damunt tot el flanc d'un d'aquests cons abruptes que formen la primera línia del Taíget, hi ha encara els carrerons i les parets de Mistrà: i de tant en tant, una d'aquelles esglesioles bizantines que semblen arquetes d'esmalt, amb uns frescos, a dins, que allarguen la mà al Giotto i al Duccio. Pel cim, el castell de Villerhardouin fa córrer els seus rossos fistons. Tot és ple d'històries esgarrioses (al *Viatge a Esparta* de Barrès²⁰⁶ en trobareu algunes); com Micenes, on encara us ensenyen el bany d'Agamèmnon i la porta per on Orestes entrà mirant de reüll. És curiós; nosaltres els cosmopolites es veu que no som res en això del ram de les passions: cal tancar-se darrera unes muralles gruixudes, encimbellades en un turó ben difícil, i ensopir-se dies i dies vora unes quantes persones comptades, perquè us neixin les grans fúries a la bragueta i a les mans i al cervell; voleu manar-ho tot, violar a tothom i esprémer del pobre pagès una fortuna per preparar-vos una tomba magnífica per a l'eternitat. Jo crec que és senzillament pel tedi. Quinze anys enrera m'emocionaven uns versos de Laforgue,²⁰⁷ on diu que el diumenge s'avorreix, sent massa el seu cor i voldria fer mal a algú que estimés força. Ara he sentit que això, llevant-ne tot el que hi hagi de sensibilitat vuitcentista, és ben cert. Als convents deuen poder viure perquè es fan amb el món o perquè resen molt; però aneu amb raons d'aquestes a un senyoràs que no sap què fer del seu sabre i a qui, per torna, de tant en tant li fa pessigolles l'ombra d'una àguila. Mireu només un infeliç mort de gana de policia espanyol quins prodigis fa quan li diuen que pot pegar, només perquè s'ha avorrit dies i dies, armat, fent salivera dels palpissos de la planxadora als de l'adroguera. Ara, per a nosaltres, Mistrà serà un record més aviat idíl·lic. Hi ha, a mitja falda, un convent de monges gruegues, la Pantànassa. Hi vam trucar i les monges ens van rebre: unes llocasses dropes i garneues. Madame va descavalcar del seu ruquet i va seguir-les coixejant a la cambra dels hostes; amb mi, què diable! Els monjos grecs no admeten dins el recinte del convent ni les gallines; però aquestes monges ja hi tenien uns mestres de cases ben cepats, i em van fer afalacs a mi, que, què us diré? Ens van vendre postals i ens van fer els honors amb unes copetes d'un màstic deliciós i amb un cafè turc, que vol dir també amb un immens got d'aigua fresca; com en l'hospitalitat antiga, van curar també la cama de Madame amb esperit de vi i bàlsam. Després, una d'elles ens va fer de cicerone a l'església. Ens recitava, en un ímpetus d'eloqüència solemne i nasal, la llista dels dèspotes protectors del convent i els versets de l'Evangeli que tenien relació amb els frescos de les parets; en aquells moments era inútil d'observar-li res, era com un rapte místic. Mai m'ha enternit tant un cicerone. El de Micenes era una altra cosa; parlava anglès, era humà, capaç de conversa, i fins va interessar-se per si la meua muller m'havia portat dot. Aquesta monjassa de la Pantànassa no: d'un tret matava dos ocells: mentre acontentava un foraster, feia els seus resos i els seus repassos d'història evangèlica. Ni oblidaré mai la mossa que ens va veure partir al llindar de la porta: els seus ulls immensos i el seu pit d'estàtua antiga. El viatge s'acaba. Estem atapeïts de coses noves i, amb tot, diem gràcies a Déu. N'hem passades moltes, i de molestes. La nostra darrera etapa espero que serà Ítaca, per a fer d'allí el salt cap a Itàlia. Ara me'n vaig al llit: tinc el ventre pesant d'una confitura que deu ésser com les que menjaven les odaliskes. Són així, ací. Bons records del vostre afm. C. Riba.²⁰⁸

²⁰⁵ *Itinéraire de Paris à Jerusalem* (vegeu les notes de l'edició de Carles Jordi Guardiola).

²⁰⁶ Maurice Barrès: *Le voyage de Esparte*, 1906.

²⁰⁷ Jules Laforgue. Probablement es refereix a un poema de *Les Complaintes*.

²⁰⁸ Cf. Carles Jordi Guardiola: *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, Barcelona: IEC, 1989, pp. 330-332, i també Jaume Medina: *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, pp. 25-27.



Fotografia: postal antiga d'Esparta, amb les ruïnes del teatre i la serralada Taiget al fons. Arxiu Life.

Efectivament, Carles i Clementina parteixen d'Esparta el dia 14 de setembre cap a Patras [Patres], on el diumenge 18 embarquen cap a Ítaca. Tornen a Patres des d'on, el dia 19, abans de viatjar cap a Itàlia, Carles Riba torna a escriure una carta a Obiols.

Estimat Obiols: Això ja està llest. Dintre poques hores ens embarquem cap a Brindisi; fa poques hores que hem desembarcat tornant d'Ítaca. Sí, senyor, d'Ítaca. Deixeu-me passejar encara el nom per la boca: d'Ítaca. Una vegada més he comprovat que davant les coses i els llocs que un havia voltat d'il·lusió durant anys i anys, s'és idiota i fred. Quan estic d'aquest humor, creuria, amb En L.-P.,²⁰⁹ que decididament els noms valen més que les coses. M'horroritza, voldria esbrinar si és l'humor o la vocació literària que m'ho fan creure així; sigui com sigui, torno a dir *Ítaca* i gairebé em sembla que és nou i que no hi ha estat i que qui sap quan hi podré anar. Veurem què hi farà el record. Ítaca és realment una bella i deliciosa cosa: aspra per fora, altiva amb racons dolcíssims per dins; penseu, sense voler, que potser el millor d'allò que en diem *clàssics* és així. Sense anar més lluny, el mateix Ulisses: aquest home estimava el seu paisatge fins al punt precís en què encara no havia d'ésser sentimental; no recordo que mai parli dels oliverars i dels vinyets i dels xiprers, o de les roques familiars de la seva illa: enyorà el fumerol de casa seva. Això és extraordinari. I a propòsit de xiprers: he vist, per primera vegada, a l'Èlide, boscos de xiprers; no m'agrada: cada arbre queda massa independent i llargarut, no fa companyia ni conjunt amb els altres; és un arbre que ha d'administrar no la natura, sinó vosaltres els decoradors. M'ha plagut, doncs, també d'Ítaca la gent: és alegre com enlloc; tothom parla anglès o italià, tothom ha corregut més que Ulisses i té aquell despreniment del que està sempre amb un peu en l'aire. El mar es fica dins un golf de raconades profundes i escanya l'illa pel mig: sembla que us hi vingui a cercar, blau i suau; tombeu l'entrada del golf, i el corrent que ve del canal entre Zante i el Peloponès ja us fa tanyar amb una alegria magnífica, ja us dona la il·lusió d'un gran mar. Qui resta, doncs, a Ítaca, que hi hagi nascut! Però qui no torna, també, a la seva illa! Aquest mar no ens pot sorprendre, què diable; no som pas gent del Nord! Però us hi passegeu amunt i avall i de través, i sentiu de seguida que és poblat de cent divinitats amables per una de terrible, i que aquelles han de fer la patota a aquesta per Vós, només que els hàgiu caigut en gràcia. Us protegiran per això, perquè els agradeu, no perquè creguin que teniu raó. Són d'una injustícia esfereïdora; la moral hi perd, però la poesia hi guanya, perquè així no té res de melodramàtica. I a més, al capdavant és com va el món; almenys, les dones procedeixen així, i és una sort, perquè, si no, se'ns les executarien totes els alemanys, que són la gent que pensa més en la moral. Expliqueu tot això a En L.-P. i el fareu escriure; pero, mireu, si com a cristià es comença a contemplar el joc aparent de la justícia divina en aquest món, o ha d'anar qui sap on a trobar un desllorigador dolç, o topa amb Port-Royal i amb Calví, que li fan tanta por (i per això fa versos). Tornem a Ítaca. No m'hi he passejat pas massa. Una de les excursions obligades, al lloc de la pleta d'Eumeu, va fallar a mig camí d'una manera no gaire elegant: era el pic del migdia, feia una calor horrible (28° dins les cases) i calia pujar una hora a peu, a ple sol. Vam renunciar-hi: i avui hem saludat des del mar el

²⁰⁹ Josep Maria López-Picó.

replanell on el diví porquerol rumiava la seva fidelitat. L'altra excursió, al lloc on potser era la capital d'Ulisses, no ha estat empresa per manca de temps. Hem fet la més deliciosa, la de la cova on Ulisses desà els presents als feacis, quan fou deixat, adormit, a la platja del port de Forcis, on ara hi ha Vathy, la capital de l'illa. El poema diu que Atena l'ajudà; si no, us asseguro que ell sol no hi hauria pas pujat, amb la càrrega a l'esquena. És una cova d'entrada estratíssima, com arrupida en el pendís d'un turó on entre el pedregam creixen oliveres i xiprerets. Dins, hi ha els seients i els telers de les nimfes, és a dir, els dibuixos de roca que l'aigua ha anat fent; uns anglesos van serrar les més belles d'aquestes columnes sagrades i se les van emportar; és més delicat, realment, el gest d'uns col·legialets grecs, que sobre la roca han traçat, amb mangra, el perfil de la nau d'Ulisses. Tot plegat, no és res de l'altre món, comparat, jo penso, amb les nostres coves d'Artà; però, tornem-hi, és allò dels noms, el nom d'Ulisses que hi flota; i també dos trossos d'ara trencada que evocuen uns quants milenars de religió directa i senzilla. No és que ara jo vagi per aquest camí, estimat Obiols, no em malentengueu: em sento més d'avui que mai. A Santorini vaig deixar parat un gran escriptor grec amb el qual vaig fer coneixença, un home coquet i tirànic, ja d'edat, però, a part de la seva obra literària, un apassionat apòstol de l'excursionisme, una mena de C. A. Torres. Doncs bé, jo parlava de no recordo què, com de la cosa més horrible del món. «Hi ha una cosa encara més horrible», va dir, solemnement. Expectació. «Què?» «El *charleston*.» Jo vaig botar: «Però no, sant cristià, si dins el *charleston* hi ha tota la nostra època, amb la seva concepció còmica de l'home etc.» No ens vam acabar d'entendre. Però us faré una confessió, Obiols. Dues vegades, en aquest viatge, he hagut de fer un esforç violent per a no plorar com una criatura... o com un heroi antic. L'una, a l'embarcament de Marsella, quan pressentia la meua Grècia a través d'una boira rosada i lila; l'altra a l'embarcament de Patràs, quan per fi anava a conèixer l'Ítaca de l'*Odissea*, del llibre més bell del món. Doncs no era per aquest daler, encara gairebé abstracte, l'enterniment; l'emoció no s'hauria distès, la molla no hauria saltat, sense una musiqueta d'aquestes desllorigades que només En Millàs [Raurell] sap classificar. Al moll de Marsella, entremig del batibull indescriptible dels camàlics i els venedors –grecs i marsellesos barrejats– una parella feia música: joves i enamorats (canviaven unes mirades tendríssimes); ella, amb una mà metàl·lica, rascava un violinet; ella tocava un banjo i cantava. Prima, petita, vestida de negre, amb uns cabells grocs i estirats que de sota el barret li feien una punxa sobre les galtes melangiosament rosades; una figureta que, vista des de dalt del pont, semblava encara corbar-se més en l'esforç de treure la seva veu aspra i decidida, cantant el darrer ball de moda i, per acomiadar-nos, encara la Madelon! No oblidaré mai la línia, perillosíssima de tan fràgil, que feia el cosset d'aquella dona: us vaig envejar com mai a vosaltres, els dibuixants. Dues criatures, endreçades i sanes, recollien les almoines; després dels diners, vaig tirar-los un cigarret per a ell: vaig signar a ella si també en volia, i va renunciar amb una mirada amorosa al marit i un enrojolament de pudor, tot tan primari i d'una qualitat tan delicada, que em va somoure. L'aventura quotidiana d'aquells dos, tan forta i duta amb tanta delicadesa, feia ben minsa la meua aventura cap a Grècia, ben peixat passatger de primera que jo era! Però estic segur que sense aquella musiqueta jo no hauria sentit això. La segona vegada, sobre el pont del vaixell que anava a córrer les escales de les illes Jòniques, un home simple del poble, emigrant tornat de qui sap on, treia la musiqueta de dins d'un gramòfon de viatge. Llavors vaig comprendre tota la perfídia d'aquesta música en si, com ens va a fer pessigolles a tot un món de coses primàries, simples i essencials que els crítics musicals i els periodistes i els pares de família no volen que siguin dites, però que jeuen dins la nostra subconsciència i mouen tota la nostra maquinària sentimental. Vaig tenir la revelació que el nostre Homer, i els nostres grecs de debò, sí que ho sabien, sí que ho entenien, encara que ho dissimulessin sota cinquanta capes d'artifici i d'estil i de preocupació religiosa, i política, i de classe, i què sé jo més. Si som tan complicats és perquè volem. Un dia provaré d'explicar-me a mi mateix ben bé aquesta rara connexió que súbitament se'm va establir i que em va fer gairebé plorar; potser em resultarà una ximpleria; potser m'apareixerà com una cosa justa i llavors també provaré d'explicar-la als altres. Adéu-siau. Cap al 26 deurem ésser ja a Barcelona. Com tindrem encara els petits a Piera, un dia dels que hi pujarem farem una escapada a la Pobla [de Claramunt], si encara hi sou; o us la farem fer a vosaltres a Piera. Ja ho convindrem. Bons records del vostre afm. C. Riba.²¹⁰

L'endemà, el 20 de setembre, arriben a Brindisi. I l'altre marxen a Nàpols. El dia 22 fan una excursió a Pompeia. El 23 arriben a Roma i el diumenge, 25 de setembre, marxen amb tren a Marsella. Arriben a Portbou el 27 de setembre i l'endemà estan de nou a Barcelona.

²¹⁰ Cf. Carles Jordi Guardiola: *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, Barcelona: IEC, 1989, pp. 336-339, i també Jaume Medina: *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, pp. 28-30.

Coincidència: El 27 de setembre de 1927, Carles Riba i Clementina Arderiu arriben a Portbou, ciutat de l'Empordà, després del seu viatge per Grècia. Just el mateix dia, però de 1940, mor Walter Benjamin a la mateixa ciutat de l'Empordà.

Bibliografia complementària

Serra d'Or, agost de 1976, pp. 27-31.

Capítol 10. Cultura popular, cultura cosmopolita

1. Pròleg: Pla, *El que hem menjat*

En aquest país on generalment visc –a l’Empordà– hi ha una certa cuina familiar que, per cert, s’està en aquests dies acabant d’una manera segura i inevitable. Aquesta cuina era bona –o, almenys, la trobàvem bona els naturals del país. Ara es menja bé en algunes cases particulars –molt poques. Abans menjava bé tothom, pobres i rics. Ara, la cuina, cada vegada més rara, és tancada en les quatre parets d’una casa particular. Abans es feien colles d’amics, obsessionades per la culinària, que, amb qualsevol pretext, feien àpats a l’aire lliure. Quan jo en sentia parlar, de jove, em semblaven pantagruèlics però s’ha d’agafar la paraula en el sentit hiperbòlic que la gent utilitza constantment. Potser no eren pantagruèlics: eren simplement excel·lents. Ja n’hi ha prou, per anar tirant.

L’Empordà continua fascinant molta gent de la nostra àrea, i jo he sentit dir que la qualitat de la nostra cuina prové del fet de la proximitat d’aquesta comarca amb França. Aquesta afirmació és totalment errònia, és un simple tòpic que s’ha posat en circulació sense haver dedicat ni un sol moment a examinar la realitat de la comparació. A pesar de la nostra proximitat amb França i de la barreja humana entre les comarques frontereres, comarques que estigueren unides durant tants de segles, la frontera marca una disparitat culinària total –sobretot la vella frontera del castell de Salses i de les Corberes.

Si més no, sobre els comtats catalans que passaren a ésser francesos després del tractat dels Pirineus, obra iniqua de l’imperialisme francès i de la seva teoria de les fronteres naturals, França hi projectà no solament la seva cuina, com hi projectà totes les formes del seu dret, de l’arquitectura i, en general, de la vida; fins i tot hi projectà les seves teules vermelles. S’hi hagueren de sotmetre. Destruïren les masies i les substituïren pels seus infectes *châteaux* burgesos. Una cuina basada en la mantega, en l’abundància del bou i en els principis de la cuina burgesa, ¿com podrà ésser com la nostra? No. Quedaren reminiscències, les de les coses gustoses. Als rossellonesos els agraden els cargols. A nosaltres, també. L’escultor Aristides Maillol no solament presidí grans cargolades a Banyuls, sinó en els aspres del país. Però fora d’això i de poques coses més, què hi ha quedat?

Tot i suposar, doncs, que els rossellonesos tenen molta retirada amb nosaltres –els pagesos del Rosselló parlen un català molt més fonamental que els nostres pagesos, com m’havia dit tantes vegades el poeta Josep Sebastià Pons–, és un fet que la frontera fou decisiva, i si aquí, a pesar de la marca, podem presentar una bona cuina, no és per la proximitat de França, sinó perquè la gent del país, en virtut del seu propi rendiment, ha creat la seva pròpia concepció culinària, que tindrà tants de defectes com vulguin, com algunes qualitats, però que en definitiva és la que agrada més a la gent.

La meua experiència em porta a creure que la cuina francesa, per altra part, la cuina nacional francesa, no ha existit mai. La cuina nacional francesa és la que donen en els vagons-restaurants dels trens expressos d’una gran part del continent. El que existeix a França són les cuines regionals, que la gent ha elaborat en espais concrets i amb productes de rodals concrets –plats que els grans restaurants de París s’han fet seus i així han presentat la cuina francesa. Cosa que evidentment té un gran mèrit i que sobretot ha assegurat la continuïtat d’una gran cuina en el temps, que encara en té més. Ara, davant aquesta cuina, jo em permetria només de dir dues coses: és una cuina, en primer lloc, a la qual la immensa majoria dels francesos no ha tingut mai accés; després, que aquesta cuina ha tingut tants admiradors estrangers com admiradors francesos.

Després d’haver dit tot això, em sembla que no s’ha de dir res més sobre el fet que la nostra cuina té una determinada qualitat a conseqüència de la proximitat a la frontera francesa. És un judici purament fantàstic que demostra simplement que la persona que ho diu no té ni la més lleu idea de França, i encara menys del nostre país.

Nosaltres tenim una cuina modesta, petita, si voleu precària i monòtona, plena de defectes i de qualitats, però que en definitiva ha alimentat un país. Podrà agradar més o menys, estar més o menys considerada. Què hi farem? Però, en definitiva, és l’única que tenim. No en tenim d’altra. Desviar-se, en aquest punt, de la realitat no és pas al meu abast.

Així, en aquest llibre, farem referències constants a la nostra vella cuina familiar, que en definitiva és l’única que caldria mantenir i continuar. En aquests últims anys, aquesta manera de cuinar ha sofert grans embats. Alguns plats –per exemple l’escudella i carn d’olla– han anat molt de baixa, i aquesta característica s’accentua

sense parar. Aquest plat, que era considerat, potser pel seu mateix arcaisme, un dels puntals de l'entera societat, ha resultat, en els nostres dies, massa car. Una bona escudella i carn d'olla, com les que es feien abans, avui val un dineral. En general, totes les formes de la cuina dels nostres pares es corresponen més aviat poc amb la manera de pensar i de fer del món actual, i, així, tot sembla molt extravagant. En aquest llibre farem algunes referències a la producció d'aquest fet amb el propòsit d'aclarir-ne les causes. Ja veurem –o veuran– els resultats a què ens conduirà aquest procés. Arriscar una qualsevol profecia no tindria sentit. Jo només diré que els resultats –siguin quins siguin– a què aquest procés ens porti seran de comparació difícil amb els obtinguts per la vella cuina familiar. Si jo fos sol a formular una cosa així, podria semblar un personal sentiment enyoradís desproveït de la més lleu transcendència. Però el cas és que tota la literatura d'aquest ordre que es fa avui –que és abundantíssima–, la d'ací i la de fora d'ací, respon a aquesta tendència, i la posició és molt generalitzada. No és cap vel·leïtat separativa i romàntica. És un corrent molt vast.

A tot arreu, la cuina ha baixat. És inqüestionable. En definitiva, tot s'ha industrialitzat. El gust de les coses és un altre. Les mercaderies i els plats més inversemblants han estat envasats en virtut de procediments de la química més o menys recreativa, però crematística, horripilant. La cuina com a art de lentitud, de paciència, de moderació, de calma, ha passat avall. Jo voldria saber si es pot fer alguna cosa en el món, si no és a base de l'observació i de la calma. Tot el que no sigui obeir aquest principi és una pura fantasia per a primaris. Ara es vol fer una cuina anomenada revolucionària. A la cosa més tradicional i més arcaicament meditada, li apliquen aquest adjectiu de la demagògia més repugnant. Vagin entrant, si volen, en la cuina revolucionària i cada dia menjaran més malament. La cosa és tan notòria i tan clara!

Però el curiós és que la gent vol menjar cada dia millor, sobretot ara que, a l'estiu, va tant al restaurant. Volen menjar cada dia millor, però sempre fora de les coses tradicionals. Això ha portat els propietaris d'alguns establiments a furgar en la vella cuina familiar, i així han ofert plats extravagants, sobretot barreges de carn i peix, que jo no he vist més que en aquest país i que es posaren de moda amb gran facilitat. Aquestes fórmules que, a priori, són absurdes, per no dir monstruoses, mentre es mantingueren en els límits de la cuina familiar, crearen, de vegades, molt bons plats. Per exemple: la llagosta i pollastre, que, de petit, vaig menjar a casa, i que quan s'encerta la combinació d'uns elements tan oposats, per no dir aberrants, ben units per un sofregit –que és un dels comuns denominadors de la nostra cuina–, pot resultar molt agradable. A primera vista no hi ha res més arriscat que posar en una mateixa cassola un pollastre i un crustaci, d'una inconfusible –tots dos– personalitat. Quan s'explica aquest plat a un foraster –i no diguem a un estranger– el primer que es pot veure és que es posen les mans al cap. «És impossible –us diuen–. La barreja és absurda i els resultats han d'ésser fatalment catastròfics. Aquestes coses tan diferents no es podran mai lligar.» Molt bé. Però...

La teoria és una cosa. La pràctica n'és una altra, generalment diferent. Es troben en el mateix quadre, però els resultats poden ésser molt distints. La cuina és una espècie de baptisme. El baptisme és un exorcisme per a treure els dimonis del cos de l'infant que es vol batejar –un exorcisme per a treure els pecats capitals. És probablement gratuït, però molt ben trobat. La cuina fa el mateix amb els aliments: els treu el salvatgisme intrínsec i tracta d'unificar-los. La pràctica, la realitat habitual de cada dia –que és una activitat sovint molt més aguda que la teoria–, pot produir en la cassola una indiscutible unió d'aquests elements tan aberrants. En la nostra cuina familiar el plat és vell, però resulta que ha estat nou i desconegut, i així fou molt acceptat. Per les mateixes raons, foren presentats altres plats típics del país, com la llagosta amb cargols i les gambes amb pollastre, etc. Són barreges espantoses, difícils, perilloses, que arribaren a provocar molta curiositat entre la gent interessada a sortir de les coses corrents i normals, que és el que sembla que l'època demana.

S'han obtingut alguns resultats?

He tractat d'escriure que, de vegades, aquestes absurdes barreges poden arribar en algun resultat. En sóc testimoni. Però ha passat una cosa curiosa: aquestes combinacions s'han desplaçat de la cuina familiar als establiments de restauració pública, pel fet que són tan cars. Són plats d'establiments destinats a les persones que volen fer una francesilla. Com que hi ha gent que guanya tants diners, sempre n'hi ha.

Ara bé: aquests i altres plats del mateix sistema no s'encerten pas sempre. Si el fet era real en la vella cuina, encara ho és més en els restaurants –i, a pesar de tots els encàrrecs, sovint la llagosta va per un cantó i el pollastre per l'altre i el sofregit no ha integrat res. En definitiva, els elements s'han menyspreat mútuament. És un plat perillós. La seguretat, qui la podria donar? He estat de vegades obligat a enfrontar-me amb aquests impressionants guisats i la meva desil·lusió ha estat –salvant rares excepcions– molt pronunciada. Als turistes i forasters, els sembla magnífic, faltats com estan d'un punt de referència. El mengen per la seva estranya novetat i la seva extrema raresa. Potser ens trobem davant un plat sofisticat elaborat sota la capa de la novetat. Aquestes coses són, per mi, d'una absurditat total.

Aquest llibre, que he escrit per la insistent demanda de l'editorial i pel record del professor Vicens i Vives, que en els anys de la fam em presentava ditirambes destinats a posar de manifest com és d'agradable viure en un país habitat per gent normalment alimentada, ha d'anar precedit d'algunes referències personals.

Jo no he estat mai cuiner. No tinc la més petita idea de les receptes culinàries. De la cuina, el que m'interessa són els resultats, l'eficàcia. Jo no he estat mai ni un gourmet ni un gormand. Les meves possibilitats d'absorció alimentària han estat sempre molt precàries. És probablement per aquest fet que he pogut arribar a viure alguns anys. Aquest paper, l'escriu havent arribat a setanta-quatre anys. Són ja molts anys. El meu ideal culinari és la simplicitat, sempre compatible amb un determinat grau de substància. Demano una cuina simple i lleugera, sense cap element pesat en la digestió, sense taquicàrdia. El menjar és un mal necessari i, per tant, s'ha d'aerificar. Sóc contrari al vi fort i de graus. El vi dolç m'horroritza. El vi ha d'ésser sec, fresc i d'escassa graduació. No m'agraden les coses crues, ni dolces, ni massa salades. El luxe, en el menjar, com en tot, em deprimeix. Sempre he cregut que la taula és un element decisiu de sociabilitat i de tolerància.

No he estat mai partidari de les cuines exòtiques ni dels plats de pobles remots i allunyats. De vegades, trobant-me en una o altra ciutat, els meus amics m'han volgut portar en algun restaurant xinès, o jueu, o polinèsic. No he posat mai els peus en aquests estranys establiments. No he sentit mai la mínima curiositat ni per la cuina àrab, ni semítica, ni extremoriental. M'agrada menjar amb cullera, forquilla i ganivet, més que amb els dits o els palets. Sóc un franc partidari de la cuina, tan variada, d'aquest continent i de l'Amèrica del Nord. Tot plegat, si vostès volen, és corrent i avorrit, monòton. Aquesta monotonia m'encanta, perquè no crec que les novetats com a sistema ajudin a passar la vida. No m'atreuria mai a comparar un país amb un altre qualsevol: que tothom faci el que pugui —cada terra fa sa guerra— i que mengi de la manera que més li agradi. M'agraden les coses nostres —sobretot si són corrents i simples, netes, impecables. No he arribat a comprendre mai per què les coses exòtiques, pel sol fet d'ésser-ho, han d'ésser, sistemàticament, adorables.

La nostra cuina és molt variada —sobretot ara. El règim d'escudella i carn d'olla diària i arròs el diumenge s'ha acabat. Sobre els elements estranys que semblen haver-se infiltrat en la nostra cuina, em mantinc en una adhesió incompleta. Dintre el meu europeisme sistemàtic, m'atinc a l'eficàcia. Cal judicar les nostres coses després d'haver-les provades. Tota la resta és una pretensió ridícula i sense solta apreciable.²¹¹

Manuel Vázquez Montalbán: «El profeta de la dieta mediterrànea», *El País Semanal*, 1997²¹²

Pla era un punto de vista ambulante con boina, cilicio empleado contra la tentación de cosmopolitismo a la que le condujera una vida llena de viajes profesionales, asumidos como destierros mejor o peor pagados, nunca demasiado bien pagados, según su expreso deseo, desconfiado de la escritura que daba demasiado dinero. Si la boina de Pla era una declaración de principios cósmicos, su paladar pertenecía al país de la infancia como casi todos los paladares, infancia ampurdanesa al calor de una cocina marcada por las texturas de tierra y mar, por el sustrato de una memoria culinaria ensimismada. Nostálgico del paladar de su infancia, Pla tiene una retina balzaquiana ante las nuevas pautas gastronómicas o simplemente alimentarias, desde la sospecha de que al menos en la cocina cualquier tiempo pasado fue mejor y que la sociedad burguesa, pequeño-burguesa para ser más exactos, lo había impregnado todo de adocenamiento y prisa.

Este punto de vista, acuñado sobre todo después de la guerra civil —el momento en que se van configurando nuevas, mediocres, insípidas, incoloras, inodoras capas medias de una España cada vez menos agraria y más urbana—, fue suficientemente puesto a prueba por el progresivo agravamiento del proceso. Aún vivió Pla para ver desde la más sarcástica melancolía cómo los congeladores destruían la lógica alimentaria de las estaciones; dicho de otra manera, en los últimos años de Pla, los guisantes ya poco tenían que ver con la primavera, y los bogavantes llegaban desde África a las mesas catalanas después del doble holocausto de la pesca industrial y de la congelación. Desde los años cuarenta hasta su muerte, la presencia crítica de Pla ante la operación de comer cumplió diferentes funciones, fundamentales para entender la evolución del gusto gastronómico en Cataluña e indirectamente en España. Es el paisano ampurdanés viajero que cuenta lo que ha comido y bebido en otros lugares y lo compara con la cocina en su memoria y de su tierra. También el buen *gourmet* que recomienda un respeto por las raíces del gusto y se pronuncia a favor de los sabores más próximos posible a la desnudez natural de las materias primas. Es un sibarita que apuesta por la cultura del placer, si se quiere menor, pero desde luego inocente, de comer bien, que no es otra cosa que *saber comer y comer sabiendo*.

Los mejores trabajos de Pla sobre gastronomía compusieron *El que hem menjat*, volumen de sus obras completas, reunión de trabajos aperturistas hacia el saber gastronómico universal en unos tiempos de grave autarquía material y cerebral; identificadores de una cocina catalana por entonces amenazada por las escaseces de la posguerra y el supuesto cosmopolitismo del paladar de una nueva burguesía advenediza, capaz de demostrar su riqueza pidiendo langosta de primer plato y pollo de segundo, o la austeridad ramplona de otra zona burguesa dispuesta a cenar toda la vida col y patata y mortadela; escritos lúdicos y a la vez armadores de

²¹¹ Josep Pla: *El que hem menjat* [Pròleg], Obra Completa, volum XXII, Barcelona: Edicions Destino, 1972, pp. 7-14.

²¹² Aquest article es pot consultar en <www.vespito.net/mvm/pla.html>.

la evidencia de que comer bien no significa gastar mucho dinero, sino saber lo que se come, cuándo se come y cómo se hace. Lógicamente Pla, a pesar de su nostalgia balzaquiana del *ancien régime*, influyó sobre una serie de jóvenes intelectuales catalanes liberales, partidarios de la felicidad, que siguieron sus paradigmas culturales con respecto de la operación de guisar y comer, y la influencia positiva llegó hasta las nuevas hornadas de las capas medias más ilustradas y progresistas de los años setenta, agentes de una importante recuperación de la cocina en Cataluña y en España. Esas nuevas capas medias protagonistas de la transición democrática mejoraron a la burguesía del estraperlo, y de la complicidad con la mediocridad franquista consiguieron elaborar una Constitución y llegar a escoger un menú con cierto conocimiento de causa y efecto. ¿Se puede pedir más a una generación de capas medias? Pla creó escuela de teóricos del comer influyendo poderosamente sobre la pedagogía culinaria de Néstor Luján o de Juan Perucho y prolongando esa presencia hasta Xavier Domingo o Llorenç Torrado. La acción de estos divulgadores sirvió para marcar unas ciertas directrices seguidas sobre todo por las capas medias más culturizadas y avanzadas, dispuestas a secundar una operación cultural a la vez identificadora de unas raíces y militante en el objetivo del placer. No es sorprendente que del *viejo kulak*, como calificara Montserrat Roig a Pla, derivara una filosofía progresista de la cocina y de la alimentación, que hoy día se percibe en casi toda la literatura especializada en la relación existente entre el estómago y el cerebro, largo recorrido para todo placer, que en este caso pasa por el paladar.

Al seleccionar los textos gastronómicos hay que primar, por ejemplo, el dedicado a *las grasas y las salsas*, hechos diferenciales de cualquier cosmogonía de las cocinas. Son indispensables para la supervivencia las posiciones absolutamente militantes, sectarias, dogmáticas de Pla ante la *escudella y carn d'olla*, el *pot au feu* catalán, algunos arroces o el tomate, por poner tres ejemplos de la pedagogía plaiana, articulada sobre el procedimiento de viajar de la anécdota a la categoría según la consigna de Eugenio d'Ors. Es elemental la sanción de Pla sobre la casi inexistencia de una cocina bovina importante así en Cataluña como en la totalidad de España y en cambio la importancia que tienen el cerdo y el cordero, en su justa edad, enemigo el escritor de los infanticidios al servicio de paladares pueriles y paidófilos. Su apología de la cocina del pescado se fundamenta no sólo en su condición de ilustrado payés mediterráneo, sino también en su curiosidad por la vida de las especies que come, como si hubiera sido capaz de bucear en la Costa Brava para entrevistar a los calamares y a los bogavantes autóctonos. Las salsas caracterizan las cocinas vertebradas, y la catalana tiene las salsas que se merece, pocas, pero con mucho carácter.

Especialmente atractivos los capítulos que dedica a la relación entre la fiesta y el comer, ratificación contemporánea de aquella grosería materialista de Brecht: “primero el estómago y luego la moral”, pero a la vez intento de quitarle contexto de lucha de clases. Siempre fue el banquete compañero de la fiesta popular, aunque sólo fuera por sacar una vez al año el vientre de penas, y los sectores populares han defendido desde que lo son el derecho a ser felices comiendo lo mejor posible en los *días señalados*, sin que debamos dar una interpretación rigurosamente reconsagrada a la señal que ha seleccionado tales días, sea *señal* con mayúscula, sea con minúscula.

Finalmente hay que estudiar con calma las reivindicaciones de Pla contra la prisa, defensa de una supuesta calidad de vida del mundo antiguo que al parecer para la mayoría sólo se demostraba en el derecho a una cierta parsimonia. A pesar del perfume antiguo régimen que emana de la condena del *frenesí de la vida moderna*, Pla puede ser interpretado como un nostálgico y reaccionario notario de unas normas de vida obsoletas, pero también como protesta de una nueva convención de vivir futura, superada la era del crecimiento material cueste lo que cueste, del colesterol y del infarto.

Tal vez sería una ironía de la democracia futura que la posición de Pla ante la dieta y la prisa se socializaran. Sin duda, Pla se hubiera disgustado ante cualquier avance socializador y quién sabe cómo habría reaccionado. De momento le debemos que nostalgia coincida con nuestros deseos y esperanzas alimentarias. En Italia, el movimiento Slow Food, puesto en marcha por jóvenes progresistas que sabían comer y vivir, parece inspirado en la filosofía plaiana: una cocina de la memoria mediterránea con tiempo para llenar nuestro presente y un generoso turno de tertulia de sobremesa para planear las comidas del futuro. Es decir, memoria, deseo y esperanza.

Bibliografia complementària

Josep Pla: *Alguns grans cuiners de l'Empordà*, Barcelona: Destino, 1984. Col·l. Llibres a la Mà, en *Obra completa*, vol. XXXVIII: *Escrits empordanesos*.

Pla escriu sobre Pere Granollers, del Port de Llançà, Alfons Roger, de Maçanet de Cabrenys, Joan

Sunyer, de Colera, Josep Mercader, de Cadaqués, Palau-Saverdera i Figueres.

Maria Àngels Viladot: «Más banquetes narrativos. Josep Pla y el estraperlo», *Letras con sabor*, Barcelona: Aresta, 2009, cap. 3, pp. 65 i ss.

2. Context: Adrià a la Documenta i simpsonitzat

Nota de premsa de la intervenció a Documenta 12 (El Bulli)²¹³

FERRAN ADRIÀ FA ARRIBAR DOCUMENTA 12 A LA CALA MONTJOI

He convidat el Ferran Adrià perquè ha aconseguit crear el seu propi llenguatge, que s'ha convertit en quelcom de molt influent en l'escena internacional. Això és el que m'interessa, i no si la gent el percep com a art o no. És important dir que la intel·ligència artística no depèn del suport, no s'ha d'identificar l'art només amb la fotografia, l'escultura, la pintura..., ni tampoc amb la cuina en un sentit general. Però sota determinades circumstàncies la cuina també es pot considerar art.
(Roger M. Buerger)²¹⁴

Quan Roger Buerger va convidar el Ferran Adrià, aquest es va convertir en el primer cuiner d'alta cuina que participa a Documenta, la qual cosa obligava a adoptar qualsevol decisió partint de zero.

La manera que ha ideat el Ferran de contextualitzar la cuina d'avantguarda en el món de l'art consisteix en què el restaurant elBulli, a la cala Montjoi, es converteixi en un pavelló de Documenta. Tota solució que no passi per experimentar l'obra del Ferran Adrià en el seu restaurant traeix el propi motiu de la invitació.

Amb aquesta decisió, durant els 100 dies de Documenta els 50 clients que cada nit s'open a elBulli passen a ser visitants de la mostra, encara que no a Kassel, sinó a la cala Montjoi. Des d'una perspectiva complementària, el Ferran considera que la pròpia intervenció comença des del mateix moment de la invitació per part del Roger, amb les reflexions i el debat que es pot crear entre les persones vinculades a l'art i a la cuina sobre la manera en què aquesta darrera pot estar representada en una mostra com Documenta.

De quina manera es vincula doncs el públic de Kassel amb la intervenció que té lloc a la cala Montjoi?

Aquest nexa estarà constituït per visitants de Documenta de Kassel: cada dia, el director artístic elegirà dues persones de forma arbitrària i els oferirà la possibilitat de viure una experiència autèntica d'un sopar a elBulli. Per això comptem amb la col·laboració i el patrocini de l'Ajuntament de Roses, el Patronat de Turisme Costa Brava Pirineu de Girona i Caixa Girona.

Han participat en la intervenció Marta Arzak, sotsdirectora d'Educació i Interpretació del Museu Guggenheim de Bilbao, i Josep Maria Pinto, col·laborador de Ferran Adrià en l'elaboració del Catàleg General d'elBulli.

Friedrichplatz 18, 34117 Kassel Germany

T +49 561 707 27 67, F +49 561 707 27 40

exhibition@documenta.de www.documenta.de

3. Text: La filosofia d'elBulli

A mitjan dècada de 1990 es començava a forjar un nou estil de cuina. Avui, aquest estil està plenament consolidat i es defineix per mitjà de 23 punts que es van identificar i redactar l'estiu de 2005:

1. La cuina és un llenguatge mitjançant el qual es pot expressar harmonia, creativitat, felicitat, bellesa, poesia, complexitat, màgia, humor, provocació, cultura.

²¹³ <http://www.elbulli.com/documenta/docs/nota_prensa_ca.pdf> (consulta: 1 de juny de 2010).

²¹⁴ Director artístic de la Documenta 12 de Kassel.

2. Es dona per descomptada la utilització de productes de màxima qualitat, així com el coneixement de la tècnica per elaborar-los.
3. Tots els productes tenen el mateix valor gastronòmic, independentment del seu preu.
4. S'utilitzen preferentment productes del món vegetal i del mar; també predominen productes làctics, fruites seques i altres productes que en conjunt configuren una cuina lleugera. En els darrers anys es fa molt poc ús de carn vermella i d'aviram en peces grans.
5. Encara que es modifiquin les característiques dels productes (temperatura, textura, forma, etc.), l'objectiu és preservar sempre la puresa del seu gust original, llevat dels processos en els quals hi hagi una cocció llarga o es busquin els matisos resultants de reaccions com la de Maillard.
6. Les tècniques de cocció, tant clàssiques com modernes, són un patrimoni que el cuiner ha de saber aprofitar al màxim.
7. Com ha succeït al llarg de la història en la majoria de camps de l'evolució humana, les noves tecnologies són un recolzament per al progrés de la cuina.
8. S'amplia la família dels fons i, juntament amb els clàssics, s'utilitzen fons més lleugers que exerceixen una funció idèntica (aigües, brous, consomés, suc de verdures clarificats, llets de fruites seques, etc.).
9. La informació que dona un plat es gaudeix per mitjà dels sentits; també es gaudeix i es racionalitza amb la reflexió.
10. Els estímuls dels sentits no són només gustatius: també es pot jugar amb el tacte (contrastos de temperatures i textures), l'olfacte, la vista (colors, formes, engany visual, etc.), amb la qual cosa els sentits es converteixen en un dels principals punts de referència a l'hora de crear.
11. La recerca tecnicoconceptual és el vèrtex de la piràmide creativa.
12. Es crea en equip. D'altra banda, la investigació s'afirma com a nova característica del procés creatiu culinari.
13. S'esborren les barreres entre el món dolç i el món salat. Cobra importància una nova cuina freda, en la qual sobresurt la creació del món gelat salat.
14. L'estructura clàssica dels plats es trenca: en els entrants i les postres hi ha una veritable revolució en la qual hi té molt a veure la simbiosi entre el món dolç i el món salat; en els segons plats es trenca la jerarquia «producte-guarnició-salsa».
15. Es potencia una nova manera de servir el menjar. Es produeix una actualització de l'acabat de plats per part del servei. En altres casos, són els comensals els que participen en aquest acabat.
16. L'autòcton com a estil és un sentiment de vinculació amb el propi context geogràfic i cultural, així com amb la seva tradició culinària. La comunió amb la natura complementa i enriqueix aquesta relació amb l'entorn.
17. Els productes i elaboracions d'altres països es sotmeten al propi criteri de cuina.
18. Hi ha dos grans camins per assolir l'harmonia de productes i gustos: per mitjà de la memòria (connexió amb l'autòcton, adaptació, desconstrucció, receptes modernes anteriors) o mitjançant noves combinacions.
19. Es crea un llenguatge propi cada cop més codificat, que en algunes ocasions estableix relacions amb el món i el llenguatge de l'art.
20. La concepció de les receptes està pensada perquè l'harmonia funcioni en racions petites.
21. La descontextualització, la ironia, l'espectacle, la *performance*, són completament lícits, sempre que no siguin superficials, sinó que responguin o es connectin amb una reflexió gastronòmica.
22. El menú de degustació és la màxima expressió en la cuina d'avantguarda. L'estructura està viva i subjecta a canvis. S'aposta per conceptes com *snacks*, tapes avant postres, *morphings*, etc.
23. El coneixement i/o la col·laboració amb experts dels diferents camps (cultura gastronòmica, història, disseny industrial, etc.) és primordial per al progrés de la cuina. En especial, la cooperació amb la indústria alimentària i la ciència ha significat un impuls fonamental. Compartir aquests coneixements entre els professionals de la cuina contribueix a aquesta evolució.²¹⁵

Text complementari.

Adrià: «Profesionalmente, después de este libro ya me puedo morir»

El considerado mejor chef del mundo cuenta sus procesos creativos en *Comer para pensar. Pensar para comer*

EFE - Barcelona - 14/04/2009

²¹⁵ Richard Hamilton i Vicent Todolí (ed.): *Menjar per pensar, pensar per menjar*, Barcelona; Nova York: Actar, 2009, pp. 280-281.

El cocinero Ferran Adrià considera que después de la edición del libro *Menjar per pensar. Pensar per menjar* (*Comer para pensar. Pensar para comer*), presentado hoy y concebido por Richard Hamilton, uno de los padres del *pop art*, y por Vicente Todolí, director de la Tate Modern de Londres, «profesionalmente, ya me puedo morir». Acompañado por Todolí, por representantes de la Obra Social de Caixa Catalunya como Narcís Serra y por otros de la editorial Actar como Ramon Prat, Adrià se ha convertido este mediodía en el protagonista de la presentación de este volumen, que surge después del paso del cocinero, en el año 2007, por Documenta 12, la muestra de arte más importante del mundo.

Con una tirada inicial de 30.000 ejemplares y editado en castellano, catalán, inglés y alemán, el libro trata de descifrar los procesos creativos del chef, su participación en Documenta, a la vez que cuestiona los límites de la creatividad, el lenguaje, el arte y sus diferentes medios de expresión. Adrià ha mantenido que es una obra sobre el diálogo entre cocina y arte y ha remarcado: «servirá para demostrar que Ferran Adrià, el restaurante El Bulli y la cocina son unos enamorados del mundo del arte, del que queremos aprender mucho, sin que tengamos pretensión de entrar en su circuito». A su juicio, el libro supone un punto de inflexión, donde «se refleja que hay cosas imposibles que se hacen».

Emocionado, ha recordado cómo inició esta aventura, «que ni el mejor de los guionistas podría haber imaginado», en la que acabó embarcando a Hamilton, un icono del *pop art* que acudió por primera vez a El Bulli en el año 1963, acompañado de Marcel Duchamp; a Vicente Todolí, que ha llegado a calificar de «epifanía» la experiencia de comer en este restaurante del Empordà, y a Matt Groening, creador de la serie *The Simpsons* y autor del dibujo de la portada. Ferran Adrià ha recordado que al acabar Documenta quería que quedara de alguna manera plasmada la experiencia y se lo comentó a Hamilton y a Todolí, que rápidamente, y «a cambio de nada», dijeron que se hacían cargo de los contenidos del libro.

El diseño gráfico es de Fernando Gutiérrez, Cristina Giménez es la responsable de la coordinación editorial del volumen –que tiene un precio de 36 euros–, mientras que algunos de los artículos son obra del crítico Adrian Searle, de Roger M. Buergel y Ruth Noack, director de Documenta 12 y comisaria, respectivamente, y de Marta Arzak, responsable de Educación e Interpretación del Museo Guggenheim de Bilbao.

Para el vanguardista cocinero, aunque ya se han escrito otros libros sobre él y El Bulli, este es el que ofrece «la imagen más emocional» de todo lo que él defiende desde hace más de 25 años, no sin polémicas, según ha reconocido hoy. Por su parte, Vicente Todolí (Hamilton, de 86 años, sólo acudirá a la presentación del libro en Madrid) cree que su trabajo en este proyecto «ha sido como hacer una exposición en forma de libro» y ha agregado que ha estado en El Bulli unas diez veces, siempre viviendo «experiencias diferentes» y que llevan «a otro mundo de la creatividad».

Elitismo culinario

Preguntado Ferran Adrià sobre el elitismo de sus propuestas culinarias, con precios que no están al alcance de la mayoría de los bolsillos, ha defendido que este hecho ocurre por «un problema de capacidad y de producción» y ha puesto como ejemplo que los restaurantes nunca podrán tener la dimensión de un estadio de fútbol o de un teatro. Sin embargo, ha indicado que muchas personas también esta noche harán un esfuerzo económico para poder ver el partido que juega el Barça contra el Bayern de Múnich y ha agregado que «lo que ha comportado la cocina de vanguardia en estos últimos años es una nueva actitud ante la comida».

«Aunque, a un 80% de las personas la comida les interesa un pepino, a otro 20% sí les gusta la gastronomía. Estábamos espantados por la crisis, pero cualquier acto que se hace relacionado con la cocina llena. Estando alrededor de una mesa eres feliz. Si no, ni yo mismo entendería lo que está pasando», ha concluido.

4. Epíleg: Adrià a Harvard

Los responsables del proyecto Harvard&Alicia presentaron el pasado lunes 22 de marzo en el Salón Alimentaria, la colaboración entre la Universidad de Harvard y la Fundación Alicia en un curso de ciencia y cocina que se impartirá a partir del próximo 7 de septiembre en Estados Unidos.

Seis cocineros catalanes, entre ellos, el considerado mejor cocinero del mundo, Ferran Adrià, junto a Carme Ruscalleda, Joan Roca, Nando Jubany, Carles Tejedor y Enric Rovira junto a otros cocineros estadounidenses y todo el potencial científico de Harvard, están elaborando los contenidos a desarrollar en este curso.

El motivo de este curso es acercar cocina y ciencia en un diálogo común que tendrá lugar entre septiembre y diciembre del 2010, y que está dirigido a estudiantes de la Universidad de Harvard. Para el público en general se ha establecido también una sesión pública en el mismo escenario de Harvard. Los seminarios contarán con

clases de Adrià, junto al resto de cocineros y científicos y se impartirán los martes y con sesión pública habitualmente los lunes a las 19 h. Cada semana se dispondrá de la información a través de la página web de la Universidad de Harvard y de la Fundación Alícia.

<http://www.alimentacioiencia.org> (consulta: 08/09/2010)

Capítol 11. Contracultura

«A la carpeta d'aquell extraordinari disc doble que va ser *Dioptria*, Pau Riba, a l'hora de reivindicar un avi, no ho dubtava ni un moment: triava Pau Romeva per damunt de Carles Riba. I es permetia de preguntar com era que ell no sortia a tot color, a la portada del *Serra d'Or*, si el seu avi hi havia sortit.»
(Quim Monzó: *Zzzzzzzz*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1987, p. 44, «Un Riba inèdit»)²¹⁶

1. Pròleg: Pau Riba: Dedicatòria de *Dioptria* (Barcelona, 1970)

DIOPTRIES²¹⁷

1. dedico aquest disc a la meva tia sunta i al meu avi pau romeva perquè són els dos únics herois del món petit i mesquí en el qual he viscut fins ara i que ara deixo (CODA) abandonat a la sort que fa tot un sac de pedres que és marcada i sabuda per tots aquells que a meitat d'un seu passeig han tingut la caritat o la curiositat de donar-hi una ullada i per tots aquells que durant la seva fugida han tingut el valor de mirar endarrera deu peus enfora i no s'han convertit en sal ni en salnitre ni en carnelita sinó en carn humana composta de cèl·lules curioses de boques interessades pel gust del temps i de cons i bastons abatuts pel vici d'assaborir els colors del vent i bon dia sempre.

2. me'n vaig i deixo el petit món familiar (família-ae: conjunt d'esclaus que pertanyen a un mateix amo o senyor) decentet i mig digne que xipolla immòbil en una mitja aristocràcia inventada per quatre pulcres celebritats casolanes amb l'autosuficiència de les quals s'ha anat ofuscant fins al punt de mitjan nit quan les bruixes i els borinots els dimonis en forma de cabra i els enormes sàtirs mongívols de grans flautes penetrants fan fruir de sofriment les dones que somriuen amb cara de llàgrima i els homes que contenen amb punts i comes i accents sobre les histèriques lletres d'or d'una cultura que s'alça fantasmal i ridícula damunt una plata de llautó argentat en mans de dotze sàvies patums que l'administren preserven i restauren de les tifetes dels coloms que no immigren ni emigren mai.

3. me'n vaig i deixo aquesta enorme insalvable (a pesar d'en barraquer l'arruga i l'otto zutz –diplomata a espanya i alemanya–) miopia i aquesta única immensa frustradora dioptria que redueix els horitzons immediats a un trist convenciment de clausura on hi van a refugiar-se els homes asexuals del sí perquè sí i s'hi amaguen de la realitat que els té una surra jurada a l'altra banda dels sants de fusta a qui professen una fe histèrica gratuïta i absurda que els mena al sacrifici del seu propi cos al martiri de la seva pròpia ànima i el sacrifici i martiri del cos i l'ànima de tots els seus semblants amb aquella bona fe estúpida i aquella maldat que és només patrimoni dels tontos.

4. me'n vaig i m'enduc la meva tia sunta i amb ella tots els seus vestits tots els seus records i els seus vuitanta anys per destruir la temptació galdosa però certa de tornar qui sap si un dia a travessar les fronteres de l'univers pacífic i senil on ella deixava de tant en tant caure una bava davant les meves cantades dominicals durant el cafè aigualit de cap a la mitja tarda i després de fer-me l'eterna pregunta de si hi volia sucre a la qual jo contestava com sempre que m'agradava sol com a l'avi pau que entre netejar-se les ulleres i deixar passar el tic nerviós que a cada instant li arrugava les celles i el nas i la boca intentava dissimular una satisfacció i un orgull de mi que les dones presents de la família s'afanyaven a denunciar-me de seguida i d'amagatotis totes tenien una debilitat per mi ja veus no hi podien fer més i amb els ulls humits.

5. me'n vaig i m'emporto la tiasunta i l'avipau per allunyar la possibilitat d'haver de tornar algun dia a recollir les estones i les històries i paisatges que varen dibuixar amb les seves ungles assenyades damunt la meva memòria infantil i adolescent: el mosaic blau i blanc de mirall de rebedor mallorquí la pols immòbil travessada

²¹⁶ Es recomana la lectura sencera d'aquest text de Monzó per tal d'avaluar la seua posició envers Carles Riba.

²¹⁷ El text no té majúscules, ni comes.

pel sol ratllat de la persiana del cosidor el soroll del foc i la llum de la salamandra les nits a les fosques l'autoritat impossible de la seva mà indignada el relliscar familiar de les sabatilles damunt les fredes rajoles grogues i hexagonals el seu somniure desdentat i la fràgil i tràgica història de la seva solitària solteria les passejades de la mà de l'avi amb las golondrinas las palomas las gaviotas l'escullera la torre del port colon el parc de les feres el museu marítim i els soldats i els corredors envernissats de vermell el ressò dels seus passos a l'altra punta del pis la fredor antiga l'olor respectuosa de casa dels avis l'alegria del dia dels reis la dignitat corpòria de les habitacions i el regust polsós de la república la sensació estranya de la malaltia i el soroll dels cotxes a l'altre extrem de la plaça els tramvies i les xemeneies dels barcos em despertaven l'enyorança de més enllà del port.

6. me'n vaig i m'enduc la meva tia assumpta viñas que intenta seguir-me amb dificultat i camina poc a poc però amb l'aplom de les persones que no han tingut necessitat de pensar ni de dubtar per mantenir una fe fins a la fi dels seus dies i m'enduc també el meu avi pau romeva que vaig veure allunyar-se carrer enllà suaument amb la resignació i la perseverança dels homes que s'han capficat tota la vida i s'han barallat per mantenir una fe i amb el seu caminar anàtid i balandrejant al ritme de la seva ranera fins que la llunyania i el balanceig el convertiren en una vela solitària en el mar blau marí de les meves llàgrimes i me'ls emporto finalment per donar via lliure al sentimentalisme i evitar així l'error d'excloure'ls de l'acceptació conscient i lliure d'aquest món familiar petit i mesquí en qual he viscut fins ara i que ara deixo TORNAR AL CODA).

7.²¹⁸ me'n vaig i deixo aquesta covarda vella tan salvatge terra me'n vaig i abandono aquesta pobra bruta dissortada pàtria me'n vaig i em despedeixo dels familiars i amics i també de mn. guix –actual bisbe auxiliar de la diòcesi de barcelona²¹⁹– el qual creient facilitar-me el bitllet d'entrada em donà semse voler el bitllet de sortida cap al país de les faltes d'ortografia on el cel s'il·lumina cada dia amb els colors de l'alba i el crepuscle on els arbres s'omplen amb les cançons de les flors i els ocells on les ones s'exciten amb els pessics dels crancs on els camps no paren de riure amb les pessigolletes de les pluges i els dragons i on la terra transparent deixa veure el paradís que amb la poma cruspida torna a ser prometedor qui sap.

(*Dioptria*. Discogràfica Concèntric, Barcelona, 1970)

La presentació de *Dioptria* estava prevista al Palau de la Música. «En ser-li negat el permís, però, convenç el seu amic Sisa per tal que faci arribar al seu director una botifarra catalana dins una caixa d'orquídies llaçada amb les quatre barres.»²²⁰

«En 1970, la discogràfica Concèntric, fundada por Ermengol Passola, se vio en la necesidad de enmendar las palabras de uno de sus artistas más emblemáticos: Pau Riba editaba la primera entrega del disco *Dioptria* y, si las canciones podían estar en la frontera de lo permisible, Passola y su gente no pudieron acabar de digerir el texto que el propio artista había escrito a modo de presentación. Dado que el negocio es el negocio y la libertad de expresión un bien muy preciado, el disco se editó incluyendo las palabras de Riba pero, en un hecho sin precedentes en nuestro mercado, con una nota en la que la discográfica contestaba cada uno de los siete puntos escritos por Riba.

“No podem compartir l'atac de PR a una determinada cultura”, escribia Concèntric, “perquè l'editora ha nascut i treballa només per una elemental i evident necessitat de defensar allò que és un fet natural per a tots, inclòs PR”. El *Dioptria* de Pau Riba (a juicio de muchos, el primer disco de *rock* en catalán que merece ese nombre) asustaba en 1970. En 2006 no sólo ya no asusta, sino que ha sido entronizado en los altares de la cultura. Eso sí: sin la ayuda de Pau Riba o, según se mire, a su pesar.»

Miquel Jurado: «Pau Riba ya no asusta», *El País* (edició impresa, Catalunya), 07/09/2006.

²¹⁸ Al darrer punt és més evident l'adaptació que Pau Riba fa de l'«Assaig de càntic en el temple», cèlebre poema d'*El caminant i el mur*, de Salvador Espriu.

²¹⁹ Pau Riba es refereix a Josep Maria Guix i Ferreres (1927-2009).

²²⁰ Cf. <<http://www.pauriba.com>, biografia> (consulta: 1 de juny de 2010).

2. Sobre Quim Monzó

Paratext editorial de la contracoberta del seu primer recull de contes publicat: *Uf, va dir ell* (1978), de Quim Monzó²²¹

En aquesta reencarnació, entre d'altres coses i sempre provisionalment (com una generalitat qualsevol), Quim Monzó (les Corts de Barcelona, 1952) ha fet de dibuixant d'histories, de saltataulells, de pintor de parets i de diumenges, de realitzador de pel·lícules dites alternatives, de dissenyador gràfic, de repòrter més o menys bèl·lic a Cambodja, Vietnam i Irlanda, de jugador d'hoquei patins, de venedor ambulant de cúpules de plàstic per a banyadors, de barber, de passavolant per les Amèriques, les Europes i les Àfriques, de pornògraf a preu fet, de guionista de films d'altri, de lletrista de cançons i de cuiner exòtic per als amics. Col·labora a *Pol·len d'entreuix* i *Canigó* i ha publicat històries d'amor a *Tecstual*, *Revista de literatura* i *4 taxis*. Una autèntica tarja de visita que acaba referint-se al Premi Prudenci Bertrana, obtingut per *L'udol del griso al caire de les clavegueres*, i al recull *Self-Service*, que l'any 1977 havia publicat «en acrobàtica col·laboració amb Biel Mesquida». No res, però, no fa referència al gènere a què pertany el volum que el lector té entre les mans ni a cap tipus d'indicació de la possible unitat temàtica del conjunt. Dos epígrafs, això sí, precedeixen la relació dels contes. Un de Boris Vian, «Un jour / il y aura autre chose que le jour», i l'altre de Jordi Sarsanedas: «Et mirava de fit a fit. / No has sabut mai si t'havia besat / o si només t'havia somrigut.»

3. Text: discurs de Quim Monzó a la Fira del Llibre de Frankfurt (9 d'octubre de 2007)

Senyores i senyors,

Com que de discursos no n'he fet mai (i no sé si en sabria) els explicaré un conte.

El conte va d'un escriptor que sempre parla molt de pressa i que per aquest motiu sovint s'entrebanca. Doncs a aquest escriptor, un dia –l'any que la cultura catalana n'és la convidada– li proposen de fer el discurs inicial de la Fira del Llibre de Frankfurt.

Abans d'acceptar l'encàrrec, l'escriptor en qüestió –català i, per tant, gat escaldat– dubta. Pensa: «I ara ¿què faig? ¿Accepto la invitació? ¿No l'accepto? ¿La declino amb alguna excusa amable? Si l'accepto, ¿què en pensarà la gent? Si no l'accepto, ¿què en pensarà també la gent?»

No sé com van les coses a d'altres països, però els asseguro que al meu la gent té tendència a pensar moltes coses, i a treure moltes conclusions. Si un dia expliques que, quan vas a cal sastre, l'home, mentre et pren les mides, pregunta: «¿Cap a quina banda carrega vostè?», i tu contestes que carregues cap a la dreta (o que carregues cap a l'esquerra), la gent treu conclusions. Si vas a la fruiteria i demanes pomes treu conclusions. Si demanes taronges també en treu.

Facis una cosa o facis l'altra (carreguis cap a la dreta o cap a l'esquerra, compris pomes o taronges) la gent té un alt nivell de clarividència. La gent és molt perspicax i sempre dedueix coses, fins i tot ciutats que no són a cap mapa. Si fas un pas endavant, malament per no haver-te quedat quiet. Si et quedes quiet, malament per no haver avançat.

Però passa que l'escriptor en qüestió creu que no ha de demanar perdó a ningú per sentir-se part de la cultura que aquell any han convidat a Frankfurt; de manera que decideix acceptar. És evident que no l'hi proposaran pas –fer el protocol·lari discurs inicial– l'any que la cultura convidada a la Fira de Frankfurt sigui la turca, la vietnemesa o la n'gndunga. Així, doncs, diu que sí, que el farà, i tot seguit s'asseu a una taula, agafa un bolígraf i una llibreta i comença a rumiar què hi ha de dir.

Una mica, se sent perplex. Al llarg dels temps, la bonança de la història no ha estat al costat de la literatura catalana. Les llengües i les literatures no haurien de rebre mai el càstig de les estratègies geopolítiques, però el

²²¹ Cf. Vicent Alonso: «“Uf, va dir ell”: d'heures sifilitiques i multicolors», en *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Universitat de París IV - Sorbonne, 4-10 de setembre de 2000), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, vol. I, pp. 409-422.

reben ben fort. Per això el sorprèn que un muntatge com aquest –la Fira de Frankfurt, dedicada a la gran glòria de la indústria editorial– hagi decidit convidar una cultura amb una literatura desestructurada, repartida entre diversos Estats en cap dels quals és llengua realment oficial (encara que n’hi hagi un i mig que ho proclamini; sempre i quan aquesta proclamació no molesti els turistes, els esquiadors de pas o els repartidors de butà).

Per això té dubtes a propòsit de la invitació a Frankfurt. ¿De cop i volta el món s’ha tornat magnànim amb ells, quan n’hi ha tants que els volen perpètuament perifèrics? Recorda, a més, que, en un altre muntatge literari – més nòrdic i bastant més pompós–, ara fa poc més d’un segle (el 1904) el jurat del premi Nobel de literatura va premiar Frederic Mistral. Frederic Mistral no era català. Era occità. Però la referència serveix –no sols perquè alguns catalans i alguns occitans se senten a prop– sinó perquè el premi va molestar tant els puristes de la Nació-Estat («Soyez propre, parlez français!») que –mai més a la vida– cap literatura sense Estat ha tornat a tenir un premi Nobel.

A més de la sensació de perplexitat, el personatge del nostre conte té una sensació de justícia. Potser “justícia” no és la paraula exacta. Alguna cosa semblant. Tot i que –com s’ha dit– als catalans els avatars polítics ens han anat d’una manera que no convida a gaire alegries, la literatura catalana és, clarament, una de les pedres fundacionals de la cultura europea. Cap literatura sense Estat d’aquesta Europa (que ara diuen que construïm entre tots), no ha estat ni és tan sòlida, tan dúctil i tan continuada.

¿Ha d’explicar tot això, en el discurs? Potser podria començar dient que la potència inicial que va fer que la literatura catalana tingués lloc preferent a Europa durant l’Edat Mitjana neix de Ramon Llull (Raymundus Lullus, Raimundo Lulio, Raymond Lull, Raymond Lully: com els agradi més). Ramon Llull era filòsof, narrador i poeta. Era mallorquí, d’aquesta Mallorca avui esdevinguda un “*bundesland*” geriatricoturístic alemany. Nascut molt abans que els ‘tour operators’, els avions de baix cost i la ‘balearització’ dictessin les normes de vida d’aquelles costes, centennis abans de l’arribada de Boris Becker i de Claudia Schiffer, en ple segle XIII Ramon Llull va estructurar una llengua travada i rigorosa, la mateixa llengua en què, de manera vibrant i corrompuda, encara parlem i escrivim ara.

Però l’escriptor té altres dubtes. Ja que ha de parlar a Frankfurt, ¿ho hauria d’amanir amb detalls que poguessin interessar els germanoparlants? ¿Hauria d’esmentar l’arxiduc Lluís Salvador d’Àustria-Toscana, *S’Arxiduc*? ¿Hauria d’esmentar el senyor Damm i el senyor Moritz, fundadors d’algunes de les marques de cervesa que els catalans encara bevem ara? És evident que, si ho fes, li dirien frívol, i això encara l’impel·leix més a fer-ho. Ja posats, podria esmentar el senyor Otto Zutz, gran oftalmòleg –«diplomata a Espanya i Alemanya»– que ha acabat donant nom a una esplèndida discoteca de Barcelona i que, en vida, graduava la vista de molts barcelonins. D’alguns membres de la família del poeta Carles Riba, per exemple, segons es desprèn del que el seu nét –Pau Riba, també poeta i, a més, cantant– diu al text que acompanya el disc *Dioptria*.

Tampoc no sap si hauria de citar els més grans dels que han configurat el fil literari que ens du fins avui: Bernat Metge, JV Foix, Narcís Oller, Anselm Turmeda, Joan Brossa, Joanot Martorell, Llorenç Villalonga, Jordi de Sant Jordi, Jaume Roig, Josep Carner, Jacint Verdaguer, Isabel de Villena, Josep Maria de Sagarra, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Joan Maragall, Eugeni d’Ors, Josep Pla, Joan Sales, Mercè Rodoreda...

¿O potser seria millor no citar-ne cap?

Citar tots aquests escriptors (la majoria desconeguts pel món literari que es belluga per Frankfurt) ¿no farà que els assistents a la cerimònia d’obertura de la Fira del Llibre s’avorreixin de sentir noms que els sonen poc? ¿No farà que mirin el rellotge i pensin: «Quin rotllo, aquest home!»? Per això, doncs, decideix que no dirà cap nom (tot i que, de fet, ja els hagi dit en el mateix procés de descriure els dubtes sobre si els ha de dir o no). A més, segons ha llegit, a la mateixa Fira del Llibre hi haurà instal·lada una exposició que parlarà d’això. Encara que –siguem sincers– ¿quantas de les persones que assisteixin a aquest acte inaugural visitaran després aquesta exposició amb un interès no merament protocol·lari? Siguem sincers i optimistes: ben poques. Tot i que es tracti d’una Fira del Llibre, i els escriptors més desconeguts haurien de ser els que més excitessin la set de lectura de les persones interessades a descobrir meravelles literàries, i no a seguir, simplement, el tam-tam comercial del que toca en cada moment.

Però, com més hi rumia, menys clar veu com hauria de ser el discurs. Ja que molta gent té del món una idea feta a partir de la geometria actual del poder políticocultural, potser podria explicar que, a Europa –esqueixat ja el llatí en llengües vulgars–, el primer tractat de Dret va ser el català «Consolat de Mar», pel qual es van regir les relacions marítimes al Mediterrani. Potser podria afegir que alguns dels primers tractats europeus de medicina, dietètica, filosofia, cirurgia o gastronomia eren també escrits en llengua catalana.

Però, ¿tantes dades servirien gaire de res? ¿Què han dit altres escriptors en anteriors discursos inaugurals d’aquesta mateixa Fira? –L’escriptor busca aleshores alguns d’aquests discursos i els llegeix. En tots hi ha una gran exaltació de la cultura pròpia, i veu clar que, sempre, a qui no pertany a la cultura exaltada tots aquests discursos li sonen distants, com la remor de l’aigua que va riu avall sense que hi parem atenció.

Són discursos a l'estil d'aquell que, durant la dictadura franquista, va fer a Nova York, a les Nacions Unides, el violoncel·lista Casals. Va ser un discurs que va emocionar els catalans amb la mateixa intensitat que va deixar indiferents la resta d'habitants del planeta: «I am a Catalan. Today, a province of Spain. But what has been Catalonia?...»: «Sóc català. Catalunya avui és una província d'Espanya, però ¿què ha estat Catalunya? Catalunya ha estat la nació més gran del món. Us explicaré per què. Catalunya va tenir el primer Parlament, molt abans que Anglaterra. Catalunya va tenir les primeres Nacions Unides...»

També veu que altres escriptors que han fet discursos inicials a la Fira del Llibre hi intercalen poemes. Potser ell també ho faci. Podria, per exemple, llegir aquell treball de llengua que, un dia (en una fenomenal paròdia de discurs militar), va recitar el grandíssim Salvador Dalí, com si fos un poema excel·lent:

«Una polla xica, pica, pellarica, camatorta i becarica
va tenir sis polls xics, pics, pellarics, camatorts i becarics.
Si la polla no hagués sigut xica, pica, pellarica, camatorta i becarica,
els sis polls no haguessin sigut xics, pics, pellarics, camatorts i becarics.»

De fet, si tot discurs és part d'un ritual i, com en tots els rituals, el que importa realment és la forma, el protocol, l'americana, la corbata (o l'absència de corbata), ¿importa gaire què s'hi diu exactament? ¿En una cerimònia religiosa feta en una llengua morta (una missa en llatí, per exemple), importa gaire que part dels fidels no entenguin el text? Encara més: ¿cal dir res en concret? Els polítics són grans malabaristes, i per això els seus discursos són exemplars: plens de paraules-comodins que, amb gran mestria –per quedar com a gent responsable–, apliquen en el moment just encara que, de fet, siguin fum i prou: lletres que formen síl·labes que formen paraules per cobrir l'expedient.

Aquest músic fenomenal que és Carles Santos va gravar fa anys una peça esplèndida que consisteix en una barreja de declaració d'amor i discurs de polític. És un text on les vacuïtats i les promeses han estat substituïdes per una repetició constant de la paraula «Sargantaneta», adobada amb adjectius exaltats. («Sargantaneta» -«Sagrantaneta»- és el nom de la seva barca de pesca.) ¿No seria, doncs, un text ple de paraules-comodins, de «sagrantanetes», el discurs ideal per un acte com el de la inauguració de la Fira del Llibre? Un text tan abstracte i tan buit que, sense canviar cap frase, es pogués utilitzar també per qualsevol altra mena d'acte: literari, esportiu, cinemàtic o filatèlic. Que tant servís per presentar un nou llibre de poesia lírica com per inaugurar una línia ferroviària. Un discurs tan ambigu que fos tot ritme –ritme, ritme!–, però que en el fons no digués res: absolutament res.

Tot això és el que l'escriptor que sempre parla molt de pressa, que per aquest motiu de vegades s'entrebanca (i a qui un dia li proposen de fer el discurs inicial de la Fira del Llibre de Frankfurt) dubta si ha de dir o no. Dubta també si –si ho diu– els que l'escolten hi pararan atenció. Dubta també si –si hi paren atenció– entendran què vol dir. Pensa també que, de fet, podria dir qualsevol altra cosa sense que en el fons canviés gaire res si, en tota la resta de detalls, compleix el cerimonial. La particularitat més important del qual cerimonial és, per cert, el temps. I això sí que ho té clar: quan arribi als minuts estipulats, mirarà el rellotge i dirà:

Res més. Moltes gràcies. Bona tarda.

4. Epíleg: Otto Zutz Club

OTTO ZUTZ CLUB
DANCING CLUB - BAR - PRIVACY
Lincoln 15
08006 Barcelona

Fragments de Quim Monzó sobre la discoteca Otto Zutz

Els bars diguem-ne moderns, les discoteques i similars gasten presumpció des de fa anys. Primer va ser la mirada menyspreadora del *bouncer*, el porter que aparta la vista per no embrutar-se la mirada, neta i vidriosa, amb la imatge del pelacanyes que implora l'accés a la sala. A partir d'aquí, la cosa va anar creixent. Alguns *bouncers* van decidir fer pràctiques d'arts marcial amb la cara dels aspirants a entrar. Poc després d'inaugurat, a la porta de l'Otto Zutz més d'un va rebre un cop de puny a la mandíbula. I més de dos van rodolar per terra

com a conseqüència d'aquests cops de puny. La gent, mosquejada, va començar a deixar d'anar-hi. Durant anys, l'Otto Zutz va purgar haver optat per una línia implacablement dura. Va ser un boicot no convocat, però que va deixar la discoteca buida. Els ha costat molt demostrar que, com a mínim, els cops de puny han desaparegut.

(Quim Monzó: *No plantaré cap arbre*, 1994, pp. 16-17, «Torres, torretes, torrats i torracollons».)

L'embolic Olivé-Miró és la base perfecta per un nou capítol d'aquest concurs. Ja sento la veu clara de Joaquim-Maria Puyal preguntant: «¿És tolerable o inadmissible, sortir poc de nit?» Ja veig la figura d'en Rafeques – lleument passada per un styling Xavier Olivé– sortint d'entre les ombres del wàter de l'Otto Zutz i alçant l'índex amenaçador: «No es pot matar tot el que és gras, Toni Miró.»

(Quim Monzó: *Zzzzzzzz*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1987, pp. 128-129, «Si de nit vols profit, que no et trobi el sol al llit».)

Això no treu que sigui absolutament lògic que, com que, cada vegada, més part de la població –arreu– viu en ciutats, la preponderància de somnis i històries que passen en ciutats sigui progressivament més grossa. Però això no fa que les històries valguin la pena o no, com semblen creure els analfabets que es dediquen a la promoció d'aspirants a best-sellers reciclats via Otto Zutz (que, per cert, en pau descansi com si diguéssim).

(Quim Monzó: *Zzzzzzzz*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1987, p. 187, «Why anybody agreed to go on being a rustic after about 1400».)

Postfaci. Capítol 12

1. Introducció²²²

Un llibre, una pel·lícula, un quadre, una cançó, una peça dramàtica..., qualsevol ficció que es pugui presentar com a cultura, aporta coneixement?

No hi ha dubte que aquestes produccions culturals poden oferir informacions. Si, per exemple, pensem en les pel·lícules, és clar que sabem com es dispara un *winchester*, com es condueix una quadriga o com s'arpona una balena no perquè hem realitzat aquestes activitats, sinó perquè les hem vistes en una pantalla, tant se val si en un llargmetratge de ficció o en un documental. Però aquestes informacions, si constitueixen coneixement, es podria pensar, són generalment contingents respecte al nostre comportament social: ni tanquem conflictes amb rifles, ni competim amb carros de cavalls, ni ens arrisquem davant cetacis. No obstant això, bona part del que considerariem comportament social té a veure amb conflictes, competicions, riscos (com afirmen les teories clàssiques de la sociologia o les més recents), de manera que, tot seguint amb l'exemple, les pel·lícules sobre aquelles pràctiques podrien ser-nos d'utilitat. És clar que, aleshores, també podrien resultar profitosos altres films on, per seguir amb els exemples, es dirimisquen enfrontaments amb espases làser, es munten escombres voladores o s'ataquen naus en flames més enllà d'Orió. Perquè, tot i ser informacions falses, es podria considerar que inclouen coneixement aplicable a la vida social, ja que també versen sobre conflictes, competicions o riscos, com indicaven els exemples.

Si, com es dedueix de l'anterior, el coneixement pertinent per a la vida social (el que podríem dir de manera abreujada *coneixement social*) que pugui proporcionar una pel·lícula no depèn de la veracitat de les informacions que incloga, aleshores es podria pensar que es relaciona amb la capacitat d'una pel·lícula d'albergar un *missatge*. Algunes cintes disposarien d'un nucli intel·ligible esotèric, al qual l'espectador podria accedir mitjançant un exercici de desciframent. Aquesta idea (ancorada en l'hermenèutica clàssica, en les teories de la sospita o simplement en les pràctiques per burlar el control totalitari) resulta atractiva, encara que té problemes teòrics. Lògicament, no tot producte de la indústria cinematogràfica disposaria d'aquest nucli (el *missatge*), de manera que bona part de la producció estaria formada per cintes de diversió o evasió. Però a més, i aquest és el punt bàsic, la

²²² Versions prèvies d'aquest text han estat publicades per Anacleto Ferrer, Xavier G. Raffi i Francesc J. Hernández.

frontera entre el *missatge* i l'*evasió* no és nítida, i a més la distinció no sembla consistent respecte del coneixement social. Ho explica Adorno, en el paràgraf 130 de la seua *Minima moralia*, 1, recuperant un vell argument de Marx (ja comentat en el capítol 3, epígraf 2, d'aquest text).

En els seus *Manuscripts de París* de 1844, Marx critica els hegelians, amb les objeccions dels quals a la filosofia de Hegel havia coincidit fins aleshores. Els joves deixebles de Hegel, els hegelians d'esquerra, acusaven el seu mestre d'haver substituït en les seues obres de maduresa el moviment real per un mer desplaçament lògic, per un joc de categories. A París, Marx fa un pas més al raonament i explica que aquesta abstracció no és sinó el reflex d'una desposseïció major, la que el sistema productiu opera sobre la majoria de la població. Per això, la crítica a Hegel (desposseïa de realitat el moviment històric traslladant-lo a un món lògic o ideal) hauria de ser al seu torn criticada, i en aquesta negació de la negació trobaria la seua veritat, que no seria més que el nucli racional de la dialèctica de Hegel (en la desposseïció que descrivia, tot i ser falsa, estava xifrada la desposseïció general). O dit d'una altra manera: no hi ha una veritat recoberta d'una falsedat, sinó al contrari. Doncs bé, de manera anàloga, Adorno argumenta que el missatge al final és evasió:

«L'esperit pràctic del *message*, la sòlida demostració de com s'han de fer les coses, pacta amb el sistema en la ficció que un subjecte social total, que de cap manera existeix en el present, pot posar-ho tot en ordre si cadascú s'hi adhereix i es fa una idea clara sobre les arrels del mal. Un se sent bé on pot mostrar-se com algú excel·lent. El *message* esdevé escapament.»²²³

I al revés:

«No res més pràctic que la fuga, no res més íntimament compromès amb l'explotació: al subjecte se'l transporta a la llunyania només per posar-li a distància en la consciència, sense interferència de desviacions empíriques, les lleis de la vida empírica. La fuga és tota ella un *message*.»²²⁴

Si «l'automàtica subsumpció sota els conceptes d'escapament i *message* expressa la falsedat d'ambdós» (*loc. cit.*), resulta clar que no serveix per captar la manera en què algunes pel·lícules o altres productes culturals poden aportar coneixement. En un article posterior sobre la televisió, Adorno utilitza una noció aparentment autocontradictòria, un oxímoron, per donar compte del caràcter ideològic de les sèries televisives, el «pseudorealisme», que es podria entendre com una síntesi de la falsedat dels dos termes comentats: escapament i *message*. La determinació del gènere habitual de les sèries televisives com a «pseudorealista» s'ha d'entendre com una extensió de la

Aquesta tampoc no és definitiva.

²²³ Trad. cast., p. 204.

²²⁴ *Ibid.*, p. 203.

reflexió anterior: quan les sèries pretenen ser realistes, són falses; quan es presenten com a falses, revelen alguna cosa certa: la no-veritat de les relacions socials imperants.

Quan la sèrie televisiva, i per extensió la pel·lícula, pretén ser realista es converteix en el seu contrari. La necessitat dramàtica de concentrar en una mitja hora (24 minuts, perquè els formats ja inclouen l'espai per a la publicitat) processos psicodinàmics prolongats, de fer explícits trets de caràcter esquivant la seua determinació inconscient o de presentar, per exemple, delictes sense produir rebuig en l'espectador, per esmentar algunes característiques de les sèries, explicarien com la presentació realista de la vida s'ompli de falsedat: «No hi ha res més enganyós que quan la televisió pretén fer parlar els homes com parlen en realitat.»²²⁵ Però el fet que les característiques dels individus siguin constants i no es modifiquen, sinó que només es revelen oportunament, condueix a prestigiar els mecanismes de repressió, a exercir una mena de «psicoanàlisi invertida».²²⁶ Però aquest encobriment no és sinó una mostra de la falsedat de la representació general, com en la crítica de Marx als hegelians.

L'argumentació d'Adorno té, com sol ser habitual en ell, un caràcter aporètic.²²⁷ Només una percepció clara dels mecanismes estructurals que fan que la producció audiovisual complisca una funció encobridora podria permetre, per inversió, avançar respostes a la pregunta per les condicions de possibilitat d'un llenguatge cinematogràfic (o una producció cultural) no ideològic. Podem, doncs, a partir de la seua conceptualització, assajar la determinació del cas contrari del «pseudorealisme», allò que denominarem provisionalment *real-idealisme* (o també *productes culturals «ficcionalis veritatus»* o «ficcionalis veristes»).

Ara bé, acceptant, per ara a títol d'hipòtesi, que és possible una producció caracteritzable com a real-idealista, que acomplisca una funció crítica o no ideològica, la seua mera existència no garantiria l'assoliment de coneixement pertinent. Adorno ja havia indicat dues dificultats afegides: del costat de l'obra, trobem una «multiplicitat d'estrats estètics», i encara que, seguint Hans Weigel, la planificació comercial del cinema, per seguir amb l'exemple, empobreix aquests estrats,²²⁸ estariem lluny d'una comunicació unívoca del contingut; del costat del públic, la forma de percepció de la televisió (i *mutatis mutandis*, la del cinema) «impedeix immediatament el control per part del jo conscient». Però, a més, el recent desenvolupament del constructivisme, en la mesura que ha desenvolupat la crítica del «curtcircuit ensenyament-aprenentatge» (Holzkamp), afegeix incertesa sobre la connexió entre una producció «real-idealista» i el seu eventual efecte «no

²²⁵ Trad cast., p. 80.

²²⁶ *Ibid.*, p. 85.

²²⁷ Recordeu el que s'ha dit sobre *skoteinos* al capítol 6, epígraf 1.

²²⁸ Art. cit., p. 77.

ideològic». O, dit en termes clàssics, hi ha una desconexió entre la *intentio auctoris*, la *intentio operis* i la *intentio lectoris*, de manera que la qüestió inicial s'ha de referir a les condicions de possibilitat que en l'obra permetrien desenvolupar una *intentio lectoris* cognoscitiva. Altrament dit, una qüestió *transcendental*, en el sentit de Kant. Hem de tenir en compte, a més, que la *intentio auctoris* no és necessàriament unívoca, ja que ni l'obra cinematogràfica té un sol autor, ni totes les persones implicades participen de l'autoria en la mateixa proporció.

A l'hora d'analitzar les condicions que fan possible que una obra pugui desenvolupar coneixement socialment pertinent, es pot recórrer també a la distinció,²²⁹ que prenem de Ramón Carmona, entre *espai textual* i *text*. S'entén per espai textual «el resultat de la transformació d'un objecte determinat en estructura coherent, és a dir, en sistema de relacions articulades segons una certa lògica», i per text, «el resultat del treball que l'espectador opera sobre aquest objecte, ja estructurat, en un esforç per apropiat-se'l». La qüestió es traduiria doncs en aquesta pregunta: permetria un espai textual real-idealista (o ficcional-verista) un text que aporte coneixement a l'espectador si aquesta és la seua *intentio*?

Per espai textual ficcional no s'entén el fet que tot film (fins i tot el documental o el reportatge) siga en si una construcció de ficció, sinó l'afirmació explícita (diegètica o intradiegètica) de tal caràcter fictici. Això pot passar de diverses maneres.

a) Quan en l'espai textual apareix el cinema, seguint amb els exemples, o les arts representatives en general, dins de l'«estructura coherent» de la pel·lícula. Les pel·lícules sobre el rodatge de pel·lícules (*La Nuit américaine*, 1973), sobre la seua projecció (*Nuovo cinema Paradiso*, 1978) o sobre l'activitat dels actors o el món del cinema (*Sunset Blvd.*, 1950, narrada per un guionista que apareix mort a la primera seqüència) *indueixen* aquesta reflexió de l'espectador sobre l'obra que està contemplant, sobretot quan el caràcter ficcional de la producció cinematogràfica que apareix a la pel·lícula és explícitament afirmat (com en la citació que fa *El espíritu de la colmena*, 1973, de la intervenció del presentador, Carl Laemmle, de *Frankenstein*, 1931). Un subgrup d'aquesta manera de suscitar reflexió seria el de les pel·lícules sobre el cinema en general o fins i tot com a experiència abstracta (de contemplació, de seguiment d'una narració), no necessàriament sobre el rodatge de pel·lícules. El paradigma seria *La finestra indiscreta* (*Rear Window*, 1954).

b) Quan un personatge interromp la ficció, interpel·la algú fora de quadre, siga el públic (com passa a vegades a les pel·lícules dels germans Marx) o el director. D'exemples, se'n troben en el cicle de Koker d'Abbas Kiarostami, comentat en l'epígraf 3.

²²⁹ Ramón Carmona: *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra, 1991.

c) Quan hi ha una ruptura explícita del *raccord*. Un exemple es troba a la magnífica *Léolo* (1992), de Jean-Claude Lauzon. En una mateixa seqüència, el germà de Léolo, Fernand, passa de ser un nen poc més gran que el protagonista a ser un adolescent de 16 anys, que exercita els seus músculs.

d) Quan s'estableix algun tipus d'analogia entre l'argument de la pel·lícula i la seua realització, com és el cas d'*Apocalypse Now*, *Fitzcarraldo* i altres cintes. O fins i tot quan aquesta pel·lícula acaba representant el fenomen de manera particularment patent (el que passa, per exemple, amb pel·lícules sobre la màfia, que són copiades pels delinqüents). S'atribueix al director d'*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, la frase «Això no és una pel·lícula sobre Vietnam, és Vietnam». Claude Lanzmann ha deixat escrit en la seua biografia el mateix: «*Shoah* no és un documental sobre la Shoah, és la Shoah».

Ara bé, en la majoria dels exemples esmentats el caràcter ficcional de l'espai textual s'acompanya també d'un moment realista (verista o veritatiu). És important assenyalar que sense aquest segon moment no es podria parlar d'aportació de coneixement. Per exemple, el gènere paròdic, el cinema que es burla del cinema, exhibeix bé el caràcter ficcional de la pel·lícula, però no s'hi troba el moment verista a què ara ens referirem. L'espectador, encara admetent la falsedat de la història que contempla, explícitament invocada per la mateixa representació, pot descobrir un contingut veraç, que li possibilitaria coneixement. N'hi ha molts exemples. Penseu en *La consolació de la filosofia*, *La divina comèdia*, *Lo somni*, *Las meninas*... Farem esment de dos: la primera part de *Coral romput*, on el poeta es presenta a ell mateix en l'acte de composició, i la trilogia de Koker d'Abbas Kiarostami.

2. V. Andrés i Estellés: *Coral romput*, 1

Si com l'infant que sap pel carrer seu
prou bé anar...
Ausiàs March

Una amable, una trista, una petita pàtria,
entre dues clarors, de comerços antics,
de parelles lentíssimes, d'infants a la placeta,
de nobles campanades i grans llits de canonge,
d'una certa grogor de pianos usats,
mentrestant la humitat amera l'empedrat
—hi ha fulles de lletuga espargides per terra—,
la conca entre les cames, el rosari en família,
la corda de l'escala —el carrer de la Mar,
el carrer del Miracle— i la filla major
brodant inicials conjugals al coixí,
l'avi de cos present entre quatre brandons,
els corcons de la taula. Una lenta tristesa,

un amor, unes llàgrimes, una pobra nostàlgia.
He tornat. Feia temps que no havia tornat.
Les rajoletes blanques, una olor de pinassa.
Entre dues clarors recórrec uns carrers.
Sé que t'he de trobar avui, demà —no sé.
Tampoc no ho vull saber. No voldria saber-ho.
Sentiria aleshores una tristesa horrible.
T'he despullat de tot allò que m'agradava.
De tot allò només et queda l'alegria.
Jo només busque en tu l'alegria de viure.
Només aquella joia. Només, només, només!
Ara que estic a punt d'estar més trist que mai.
Ara que em resistesc dèbilment a estar trist.
Ara que només tinc ganes d'estar alegre,
ara que aquest desig és l'únic que em sosté
mentre vaig, vinc i torne i calle i no dic res.
Recórrec uns carrers, entre dues clarors,

i sent el veïnat ocult de l'alegria
 i en girar un cantó crec que em vaig a morir.
 Senyals, només, de tu. Les parelles lentíssimes,
 esperances encara. Jo sé que t'he de veure.
 Em resistesc a creure que tot ho he perdut ja,
 que he perdut el meu dret, vull dir, a l'alegria,
 que he perdut el meu dret, vull dir, a tu, a la teua
 companyia, a la teua alegria de viure.
 Ho he perdut tot, però no t'he perdut encara.
 Encara vius, oh tu. Encara vius –i et sé.
 Pel dia fou mercat. Només hi ha olor de peix,
 una humitat, per terra, bruta i apegalosa.
 Era alegre estimar-se. Afirmativament
 anàvem pels carrers, entre éssers i coses.
 La vida era un carrer amb camions i nuvis
 i xiquets i llençols estesos als balcons,
 i per damunt de tot un enrenou de ferros
 i de xiulits de trens que anaven i venien.
 Hi havia l'home aquell que venia diaris,
 i la xica, de blanc, assetjada per tots.
 Hi havia el monestir de Santa Clara en l'aire
 del crepuscle tranquil, com el llum de les cases
 i un cansament dolcíssim i una secreta pena.
 Hi ha poetes que quan es disposen a escriure
 posen damunt la taula el cendrer, les tisores,
 el tinter, el secant i moltes coses més.
 Calculen les distàncies des del cap al paper.
 Discretament assagen poc després el posat.
 Darrerament escriuen, i escriuen coses pulcres,
 potser renaixentistes, perfectament inútils,
 sense les quals els hòmens treballen, amen, moren.
 Hi ha poetes que, quan escriuen, en un lloc
 deixen cor i rellotge –molesta el seu tic-tac
 de corcò que rosega la pobra fusta humana–;
 s'asseguren abans que dormen els seus fills
 i dorm la seua dona, i aleshores es trauen
 els versos com si fossen fotos d'una «vedette»
 –cada vers té una imbècil vanitat de «vedette»–
 i consideren, greus, cadascun dels seus béns.
 Ara passa un tramvia pel carrer de la Pau.
 M'agrada, per la nit, escoltar els tramvies
 (els tramvies, de nit, deuen passar tots plens
 de grans peixos i dones ofegades i inflades).
 Un dia escriuré un llibre, un llibre amb el teu nom:
 ha d'arribar un dia que diré el teu nom secret,
 un nom com una pedra de riu, assuavida,
 un nom com una flor impensada en un marge,
 un nom festiu de vinyes i el crepuscle en la mar,
 un nom com un riu-rau amb les vocals obertes
 i l'aire de la mar per la cal·ligrafia.
 Dans l'ombre, dans les yeux, dans l'incendie du bois.
 Recorde Dominique. I recorde la molsa
 que creix entre les lloses del pati de Sant Roc.
 Són unes lloses blaves, quasi blaves més bé.
 Per l'un costat es veu la mar damunt els pins.
 El tic-tac del rellotge, els papers del diari,
 les inundacions en el delta de Po,
 unes ganes amargues de tornar tenaçment
 al meu Coral romput, i aquest dolor de cap
 que no em puc llevar mai. Porte no sé quants dies,
 porte no sé quants mesos sense escriure ni un vers.

M'han passat massa coses. Potser tot siga això.
 Però ara és necessari que escriga certes coses,
 certes coses que mai no ha de llegir ningú,
 que ningú no ha d'entendre fins que jo estiga mort
 i siga tard i siga perfectament inútil:
 jo sé, i m'ho calle, qui s'esgarrarà la carn
 amb les ungles, plorant tot un espès estiu.
 Potser mai no he sentit una necessitat
 tan salvatge d'escriure. Però em fa mal el cap.
 No sé quantes vegades he desistit d'escriure
 per això, per aquest mal de cap que no em deixa.
 Ara dorm el meu fill. Pense que ara el meu fill
 dorm allà, en el meu poble, al costat de sa mare.
 De vegades voldria ser com altres poetes
 i haver escrit uns versos honestament rimats
 on digués l'alegria que quasi sempre tenen
 els ulls blaus del meu fill, oh i el seu cabell ros,
 les seues galtes fines com un vers mai no escrit,
 com el vers que no he escrit però que vull escriure
 –com d'una monarquia europea del Nord.
 M'agradaria dir: ara ha passat un cotxe,
 feia un petit soroll damunt l'asfalt humit
 com si anàs desprenent uns pètals de l'asfalt.
 No és això exactament. Dans l'ombre, dans les yeux.
 Un genoll. Ara veig, ara pense un genoll.
 El genoll d'una xica com una primavera
 com un genoll de noia. Possiblement pensava
 aleshores en un genoll bastant concret.
 Però el genoll que deia és el genoll que pense,
 vagament insensat... ¿Per què hauré dit abans
 sorgeix la primavera con un genoll de noia,
 si és ara quan ho veig, si és ara quan ho pense,
 si és ara quan ho sé i no quan ho escrivia?
 Un veí escriu a màquina. Escriu molt lentament:
 potser escriu buscant les lletres una a una.
 Jo també escriu molt lent, fent la lletra petita,
 mastegant les paraules, com un bri, d'una en una,
 en un petit quadern. El meu anhel seria
 estar tota la vida escrivint, amb la lletra
 petita, un cant llarguíssim i penosament lent,
 lent i gris, en veu baixa, en la casa en silenci,
 treballar en silenci complicats capitells
 –ara en recorde uns: els vaig veure a León–,
 dolces corbes d'amor, una callada ofrena
 diària, una ofrena callada a qui més vull
 i mai no ha de saber-ho. Ets, potser, qui més vull.
 Ho he escrit i m'he aturat. Vull, en tu, l'alegria
 domèstica de viure, el principi d'un ordre
 que jo sé i no vull dir; i ja no ho és tampoc.
 Ah, tot és ja impossible, impossible del tot.
 Ho sé i no puc plorar, ni quasi penedir-me.
 Mire senzillament, mire i calle. Et recorde.
 Vull en tu tot allò que signifiqués, clara,
 amb una vida esvelta, com una font dempeus
 on l'aire es pot rentar com em rente jo l'ànima.
 Tin-me llàstima, tin-me una pobra, una trista,
 una amorosa llàstima! He arribat al més alt
 de la vida; voldria que el teu record em fos
 la pau, ara ja sí. Déu meu, que el seu record
 ara em done la pau, em signifiqui pau
 i em deixi tendrament en aquest lloc on sóc.

Àngels que em voleu tant que he arribat a sentir-vos
 agafant-me de sobte la monyica quan jo
 anava a escriure coses que no devia escriure!
 No em deixeu. No em deixeu! I Tu, Déu meu, i Tu,
 Tu que em volies fort i vencedor i clar,
 no vull que em mires ara, que estic potser caigut:
 m'he d'aixecar, ho sé, i he d'ésser com volies
 que fos, com vols, encara!, día a día, que siga.
 He d'ésser com Tu em vols. He d'ésser com Tu vols.
 M'he aturat una mica. Em suava la mà.
 La mà se m'apegava, escrivint, al paper.
 No escriu ara el veí. Ara s'ou el soroll
 de l'aigua en una pica. No ho he dit: estic sol;
 estic sol en ma casa. Mire un moment els mobles;
 he passat una mà suaument per la taula;
 he recordat que tinc, dins un caixó, en un sobre,
 un grapat de papers, les factures dels mobles.
 Les cadires, la taula, el llit, l'aparador,
 una taula petita per a la cuina... Anàvem
 a poc a poc comprant-ho, vacil·lant, calculant,
 renunciant... ¿Recordes? Començarem llavors
 a anar renunciant, ara açò, demà allò...
 Devia d'estar trist mentre ho vaig recordant,
 però no ho estic gens. Puntualment, recorde,
 ho considere, ho pense. Fou, només, el principi.
 Havem renunciat, després, tantes vegades
 a tantes, tantes coses que eren nostres, ben nostres!
 Era una lleteria de Sant Vicent de fora.
 La lletera jugava al parxís amb el fill;
 nosaltres ens besàvem breument en un racó.
 Dibuixaves infants en un tros de paper.
 Jo volia un amor com el de Beatriu
 devallant a l'Infern per tal de veure Dant,
 i pensava columnes florentines, primíssimes,
 terriblement esveltes, com les de Fra Angèlic.
 Em resistia a veure el brut de les parets,
 el solar i les llaunes i els amants i els gats morts.
 De vegades les coses no passen perquè sí.
 Hi ha clàusules ocultes que van determinant,
 que van fent i desfent allò nostre, i en canvi
 no compten amb nosaltres, no ens exposen l'assumpte:
 ens ignoren del tot. És terrible, si es pensa.
 No sé què he volgut dir. Me n'he hagut d'anar
 a la cuina, a beure, i m'he oblidat del tot.
 Però potser és vàlid el que he escrit com ho he escrit.
 No, no: s'ha equivocat. És el deu-vuit-cinquanta.
 No, no. Deu-vuit-cinquanta. Això mateix. De res.
 A tu, que et rius, et dic, i et demane que rigues,
 que no deixes de riure't si no vols que jo em muira.
 Recorde com et rius, i perquè et rius et vull
 i et recorde i no deixe ja de pensar en tu.
 A tu que et rius, a tu, et voldria tenir
 per sempre al meu costat, rient-te, perquè rius,
 i rius amb tota l'ànima i rius amb tot el cos,
 i rius, amor!, amb tota la teua joventut
 i amb la salut daurada de la taronja oberta
 amb els dits, amb les ungles, bàrbarament alegre!
 Podria dir com ets des del cap fins els peus,
 però no vull saber només que això: que rius,
 i evocar-te rient, i voler-te rient,
 i desitjar que rigues —només, només, només!

Tu no saps, tu no saps... Els passadissos llargs,
 estrets i sinuosos, les volvetes que es fan
 a voltes sota els llits... Tu no saps, tu no saps!
 Veig el cel violeta, la muralla, les torres,
 els ametlers, les llomes rosades, en carn viva
 —l'homenatge retut, mentalment i fugaç,
 a Muñoz Degrain, sense convicció,
 per cert quadre que hi ha, segons s'entra, a l'esquerra...—,
 però, abans, el gran foc, la soledat i el foc,
 veient per la finestra, i entre l'arbreda, el riu,
 la il·lustre extensió dels edificis, l'ordre,
 i més allà les vinyes, algun poble, algun fum
 suau i amorosíssim, i ara açò, i aquest fred,
 un fred inversemblant, i enmig de tot, no sé,
 una tendresa oculta, una certa tristesa,
 com si ja no pogués tornar altra vegada,
 com si aquesta vegada fos la darrera ja,
 com si ja degués dir adéu i fos ja tard,
 com si tingués vergonya, també, de dir adéu,
 o de semblar retòric. I l'adéu, com un os,
 un os petit, creuat brutalment a la gola.
 Ja saps que ha arribat l'hora d'anar dient adéu,
 d'anar ja retallant, perfilant, concretant
 l'esperança. Un afer ben trist i necessari.
 Cal acomiadar-se, amb afecte, amb tristesa,
 d'allò, d'aquelles coses que s'han estimat més,
 il·lusions que ja no es poden realitzar,
 car és tard, és ja tard, absolutament tard...
 Anar, ja, reduint, limitant els afanys,
 ja les il·lusions en una cosa sola...
 Adéu, adéu, adéu. No és que muiren les coses;
 tampoc és que se'n vagen. És un, és un. És un...
 L'horabaixa petita, i trista, i entranyable,
 d'aquests carrers antics que m'agrada recórrer,
 on jo voldria viure i escriure versos grisos,
 absolutament grisos, mentre es crema l'espígol
 damunt les quatre brases; una taula petita,
 damunt d'ella una manta, parets empaperades,
 un taulell un poc solt, i creure dolçament
 que Campoamor fou un poeta formidable,
 que El Ama és un poema com se n'escriuen pocs,
 i llegir en veu alta certes rimes de Bécquer
 i jaure, i no dormir, pensant només, pensant
 que he d'escriure un poema en octaves reals
 i no com els poetes del día, que no solen
 rimar perquè és difícil. Jo voldria, jo vull
 creure que és necessari escriure tots els versos
 ben aconsonantats i obeint certes lleis
 i en un valencià ben nostre, ben nostrat,
 com diuen, amb un índex enravenat de sobte,
 homes que tenen títol de Mestre en Gai Saber,
 i dir que no, que això de que el valencià
 és català no és cert, que això és traïr la Pàtria,
 la terra on hom va nàixer i que no, home, que no,
 i no clavar-me en bucs, i bé, i anar passant,
 fer un any el llibret de versos d'una falla
 i aconseguir com siga que el Rat Penat em done
 almenys un plat de glòria, i passar-me la vida
 aconseguint Violes i Englantines i accèssits.
 Un món petit i tendre, positivament tendre,
 el gat damunt els peus, el corcò en la cadira,

després el crucigrama, i demà si Déu vol.
 Com el cas de la viuda que acabe de conèixer.
 És jove; té una filla. I sembla que no és viuda.
 Sembla que va tenir una filla d'un home,
 que no es varen casar. Encara està prou bé.
 «No és res de l'altre món», comenten al despatx
 on ella sol pujar cafès, cafès amb llet.
 «Jo l'he vista en el Coli». «Què vols dir amb això?»
 «¿Jo? Jo no vull dir res. Jo ho dic; jo ja ho he dit».
 «Si no calles et trenque la cara...» «¿Vosté?» «Jo!»
 Isabelle ennuyeux, quand les pins, quand le soir.
 Una xica de verd i una xica de roig
 i una xica de blanc i, vibrants, les trompetes,
 les trompetes lascives que no perdonen res
 i sonen –i fulguren– durant tota la nit,
 i la suor pels rostres, com de fusta, dels negres;
 l'enrenou d'un tramvia que gira pel cantó,
 la parella que creua el solar vers la tàpia;
 entre el fum, els xiulits dels trens, els farols rojos;
 l'aigua caent, calenta, de les locomotores;
 les plantes dels geranis totes plenes de fum;
 les filles de la viuda que baixen al carrer
 i la mare les mira darrere dels cristalls
 del menjador a fosques; les trompetas del ball,
 les trompetes lascives, i invictes, i cruels,
 l'escomesa brutal que té l'aigua dels vàters,
 el fulgor de les rodes aturades dels trens,
 el fulgor de l'acer. L'infant salta la tàpia;
 darrere dels cristalls, rostres de gents que dormen,
 miren sense interès, esperen en tot cas:
 una suor, uns olis, unes gotes espesses...

Oh adorada! Ara em salve. Ara et pense, oh terrible.
 L'alegria és el mot que em resistesc a escriure.
 Ha arribat el moment de dir –no de cantar–
 l'alegria, potser. Vet aquí el meu ofici.
 Una ocupació tinc, des d'ara, per tu.
 Insistir, brutalment, des d'ara, en l'alegria.
 De tu em ve, de tu em ve, o em ve del fons del temps.
 I tampoc no és així. No es pot formular.
 Car no és una alegria. És –jo ho sé!– l'alegria.
 L'alegria en minúscula, viva, quotidiana,
 cosa de cada dia i d'anar i tornar:
 al capdavant de viure, d'haver nascut, de ser,
 d'aquests peus, d'aquests ulls, de les mans, de les dents,
 de tot açò que tinc i, tenint-ho, ho tinc tot
 o ho puc, en un moment, tenir tot, o pensar-m'ho.
 Ara és quan veig Itàlia. No la vaig veure abans.
 Les trompetes lascives, la suor en els llocs
 on les mans insisteixen. El cel com un llençol.
 Amb lletra ben petita, en un petit quadern,
 un cant d'amor com mai no l'haja escrit ningú.
 Tocaria a la porta de ta casa; la porta
 s'obriria una mica; tu estaries, dempeus,
 amb una mà a la porta, l'altra al llarg del teu cos.
 Entraria a ta casa. Després em sé, content,
 dient coses alegres i enormement estúpides,
 i tu en una cadira, més enllà, en un racó,
 amb una mà a la porta, l'altra al llarg del teu cos.
 Amb lletra ben petita, en un petit quadern,
 drames que no se saben, tragèdies latents,
 tot allò que no passa, però que és, no obstant.

3. Abbas Kiarostami: trilogia de Koker i *Shirin*

«El més important és com ens servim d'una sèrie de mentides [ficcions] per arribar a una veritat més gran. Mentides que no són reals, però sí veritables en algun sentit. Això és l'important.» (Abbas Kiarostami)²³⁰

Comentarem quatre pel·lícules del director iranià Abbas Kiarostami: les de la «trilogia del terratrèmol», composta per *On és la casa del meu amic?* (1987), *I la vida continua* (1991) i *Entre les oliveres* (1994), i la posterior *Shirin* (2008).

La «trilogia del terratrèmol», «trilogia involuntària» o «trilogia de Koker» no és una història dividida en tres parts, com, per exemple, la primera *Star Wars* (1977-1983) de George Lucas o la seua nova trilogia (1999-2005) o la versió cinematogràfica d'*El senyor dels anells* de Peter Jackson (2001-2003), sinó que són tres pel·lícules que s'encadenen o s'«inclouen» (com les nines russes) en una mena de didàctica de la mirada, en què l'escola i l'aprenentatge són assumptes centrals.

²³⁰ Alberto Elena: *Abbas Kiarostami*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 98.

Explicarem aquestes pel·lícules, cosa que no deixa de resultar una paradoxa notable o, fins i tot, una pretensió impossible. El mateix Kiarostami ha declarat que hi ha tantes pel·lícules com espectadors i tant ell com el seu amic Víctor Erice, de qui parlarem més endavant, intenten evitar aquestes explicacions.

1.

La primera pel·lícula de la trilogia, *On és la casa del meu amic?*, comença amb el pla d'una porta de fusta. Les portes tradicionals són un dels motius centrals de la pel·lícula i apareixen en alguns cartells publicitaris del film.²³¹ La porta del pla inicial és la de l'aula de l'escola rural del poble de Koker, i veiem com s'obri perquè hi entre el professor. Després, la franquejaren nens endarrerits. Nosaltres també hem traspassat una porta per accedir al cinema (o a l'aula), i seguirem travessant portes o aturant-nos davant seu. La càmera es posa al fons de l'aula i contemplem davant la pissarra, que ocupa el lloc de la pantalla. Des d'aquests primers plans, el que narra la pel·lícula, el que succeeix a l'escola i el que ens passa a la vida, semblen quedar vinculats. A continuació, el mestre comença a corregir els deures de casa dels menuts. El nen Mohammed Reza Nematzadeh, l'amic del protagonista Ahmed (en la vida real, el seu germà) no els ha fet i el professor li adverteix que no consentirà un nou compliment, perquè ja en du un parell.

Després de la jornada escolar, Ahmed torna a casa, realitza algunes tasques domèstiques i, quan es posa a fer els deures, adverteix desolat que s'ha emportat a la cartera el quadern del seu amic Nematzadeh. Es posa a fer els deures, però sa mare no atén les seues raons per anar a tornar la llibreta al seu company. Decideix escapar-se i buscar la casa del seu amic. Ahmed emprèn un viatge a Poshteh, la vila del seu amic Mohammed Reza, per esbrinar on viu i tornar-li el quadern. Veiem Ahmed travessar el camp, passar al costat d'arbres solitaris o pujar per senders en forma de «z», dos motius habituals en les pel·lícules de Kiarostami²³² (hi ha altres motius que l'espectador va descobrint: dones que renten la roba, nens petits que són bressolats, ancians que protesten per la rebel·lia dels joves, testos que són transportats o gossos que lladren pels carrerons: una mena d'iconografia del nostre subconscient col·lectiu, una mostra d'«ambients»²³³).

El petit Ahmed, amb la pretensió de tornar la llibreta al seu amic, arriba a una població veïna (en realitat, es tracta d'una mena de llogarets o barris escampats pel camp però relativament pròxims),

²³¹ Cf. Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008, p. 67.

²³² Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*, París: Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinema, 1997, p. 125.

²³³ Així definia Àngel Fernández-Santos els «llocs» que organitzaven el guió de la pel·lícula *El espíritu de la colmena*, que va escriure amb el director Víctor Erice, i de la qual parlarem de nou més endavant.

pregunta als seus habitants i, seguint les respostes, es dirigeix a diverses cases. No obstant això, cap correspon a la del seu amic. Es fa de nit. Ahmed és atès per un vell fuster, que sembla conèixer el lloc. Esquivant gossos de carrer que l'atemoreixen,²³⁴ Ahmed arriba davant d'una porta, que no franqueja, i que podria ser la del seu amic o una nova equivocació (sembla la porta del venedor de portes, que ja hem vist en una seqüència anterior). Abans de contar la fi de la pel·lícula, cal explicar que el periple d'Ahmed s'inspira en el poema «On és el casal de l'amic?», compost per Sohrab Sepehri (1928-1980), un dels representants més destacats de la nova poesia iraniana. Diu el poema:

Tu aniràs fins al final d'aquesta avinguda
que emergirà més enllà de l'adolescència,
després et tornaràs cap a la flor de la soledat.
A dues passes de la flor, et pararàs
al peu de la font on hi ha els mites de la terra. [...]
Tu veuràs un nen enfilat sobre un afilat pi,
desitjós de robar els pollets del niu de la llum,
i li preguntaràs: on és el casal del meu amic?²³⁵

Cal advertir que el poema de Sepehri afegeix alguns elements a la representació de la vida com un camí, que ens resulta habitual pels versos, per exemple, de Machado. A la vida, el creixement o l'aprenentatge no seria només recórrer l'avinguda, sinó també tornar cap a la flor de la soledat o aturar-se al costat de la font dels mites, i una mica d'això li ha esdevingut a Ahmed en Poshteh. No ha aconseguit el seu objectiu, però potser haja après a aturar-se davant d'una porta.

Passem a la fi de la pel·lícula. De nou els estudiants entren a l'aula i el professor comença a corregir els deures. Arriba Ahmed una mica endarrerit. Seu al costat del seu amic poc abans que els arribi el torn de la correcció. Ahmed dóna a Nematzadeh la seua llibreta quasi d'amagat. Arriba el professor i passa les seues pàgines fins a arribar a les dels deures del dia. La tasca està feta i hi ha una flor entre les pàgines del quadern (el vell fuster li ha donat aquesta flor, quan beu d'una font al poble: font i flor són elements que trobem al poema de Sepehri). Nancy comenta:

²³⁴ Aquesta seqüència remet a la primera pel·lícula de Kiarostami, el curtmetratge *El pa i el carreró* (1970), on un nen marxa a comprar el pa i és assetjat per un gos. Cf. Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*, pp. 87-89. A més d'aquesta, el director iranià ha realitzat moltes pel·lícules sobre nens, com els curtmetratges *Esbarjo* (1972), on un nen trenca un vidre de l'escola i és hostilitzat pels companys; *El viatger* (1974), on un petit deixa els deures escolars per marxar a veure un partit de futbol, però s'adorm a l'autobús i no el pot veure; *Dues solucions per al mateix problema* (1975), on un nen trenca inadvertidament el quadern del seu company; *També jo puc* (1975), on un altre nen imita els dibuixos animats, etc. També en els seus llargmetratges es reitera el tema infantil, com ara *Els alumnes de primer grau* (1984), on un director d'escola entrevista alumnes entremaliats; la comentada *On és la casa del meu amic?* i *Els deures* (1989), on els alumnes entrevistats es lamenten sobre els excessius treballs a casa. Altres pel·lícules de la cinematografia iraniana també s'ocupen del tema, com ara *El color del paradís* (1999), de Majid Majidi, interpretada pel nen cec Hossein Mahjub; *La pissarra* (2000), de Samira Makhmalbaf, a propòsit d'uns mestres itinerants al Kurdistan, o *A les cinc de la vesprada* (2003), de la mateixa directora, al voltant de l'obertura d'escoles per a dones després de la caiguda del règim talibà.

²³⁵ Segons la traducció francesa de Dariush Shayegan, citada en Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*, p. 123.

La mà del mestre recorre el quadern amb els deures que el nen ha fet per a un amic, una flor seca apareix entre dues pàgines, el mestre el marca donant-li el vistiplau i tanca el quadern; aquest s'ha convertit en el nou lloc de l'amistat, alhora que de la il·lusió del mestre i d'una certa veritat sobre l'educació. I aquest lloc és aquell en el qual s'inscriu el moviment de l'escriptura, d'aquesta escriptura que el mestre confon amb una altra, però que també és l'enregistrament –cinematogràfic– dels trajectes incessants i esbufegants per restituir aquest quadern que ha ocupat tota la pel·lícula.²³⁶

Dos moments essencials de l'argument, quan Ahmed per un descuit es posa a la cartera la llibreta de l'amic i quan li fa els deures, no apareixen en la filmació. Tampoc es visualitza bé, a causa de la foscor del poble i la trama laberíntica dels carrerons, què fa Ahmed davant l'última porta. Aquestes el·lipses (o paral·lipses) obliguen l'espectador a imaginar com han pogut succeir aquests fets, que no són marginals en el relat. Ha de preguntar-se pel sentit de l'apropiació indeguda o de la realització de les tasques de l'altre, acte d'amistat i infracció alhora. Amb això, la nòmina de relats mitològics establerts en la pel·lícula de Kiarostami no es redueix només a les narracions de viatges formatius, en què l'heroi aconsegueix la seua *odissea* enfrontant-se a poders tenebrosos, sinó que també cal considerar aquells relats en què hi ha una apropiació original, un robatori del foc sagrat, que esdevé, en definitiva, la font de la saviesa.

Els espectadors de la pel·lícula també estem en la foscor. Davant nosaltres, la pantalla és una porta de llum que no podem travessar, però enfront de la qual podem girar-nos per veure la flor de la nostra soledat. També nosaltres podem preguntar-nos davant la pel·lícula o inquirir al seu director, Kiarostami (que està, com el nen del poema de Sepehri «enfilat sobre un afilat pi, / desitjós de robar els pollets del niu de la llum») on mora el nostre amic. I així, igual que l'última seqüència de l'escola remet a la primera, però hi afegeix una mica més, és a dir, la història d'amistat entre Ahmed i Mohammed Reza, també la identificació primera entre l'aula i la sala de cinema es converteix en un qüestionament de la nostra vida, del nostre franquejament de portes o girar-nos davant. La nostra mirada per una porta entreoberta, com en alguns cartells de la pel·lícula, és la invitació a mirar la vida. Per això, del que es tracta és d'una «educació de la mirada».²³⁷ Com resumeix Jean-Luc Nancy, del «trànsit de l'*habitus* de l'espectador convencional a un *ethos* dinamitzador», expressió que coincideix significativament amb les reivindicacions de la didàctica actual.²³⁸

2.

La segona pel·lícula de la trilogia, titulada *I la vida continua*, encara que una traducció més exacta

²³⁶ Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 80.

²³⁷ Cf. Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 16.

²³⁸ Cf. Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, pp. 67-68. Sobre la noció d'*habitus*, cal veure l'obra clàssica de Bourdieu.

seria *La vida i no res més* (com una pel·lícula de B. Tavernier) o *La vida sense més*, es realitzà poc després del gran sisme que va assolir la zona muntanyosa del nord-oest de l'Iran el 21 de juny de 1990 i que va causar la mort a més de 60.000 persones. La pel·lícula tracta dels efectes del terratrèmol, de les víctimes i dels supervivents, i, com en el cas anterior, ho fa de manera que pretén dinamitzar la nostra mirada més enllà de la pantalla. Cal prestar atenció a l'argument i als efectes cinematogràfics que disposa el director per aconseguir el seu objectiu.

La pel·lícula comença a la caseta de pagament del peatge d'una autopista, pocs dies després del sisme. Una caseta de peatge és una caixa amb finestres, davant la qual circula la gent: una metàfora perfecta del cinema. Veiem passar els automòbils, sentim notícies dels efectes devastadors del terratrèmol, en concret, nens que han quedat orfes, i l'acció de la Mitja Lluna Roja. Els conductors pregunten pels talls de les carreteres. Passa un home al volant d'un Renault 5, acompanyat del seu fill. S'identifica com el director de la pel·lícula *On és la casa del meu amic?*, que vol viatjar a Koker per interessar-se per la sort del nen que interpretava Ahmed. En realitat, l'actor també es diu Ahmed (Babek Ahmed Poor) i és el germà del nen que interpretava Mohammed Reza Nematzadeh (Ahmed Ahmed Poor). Quan, més endavant, el personatge del director exhibeix el cartell de la primera pel·lícula es produeix una paradoxa en la narració: tenim un actor que interpreta un director (i per tant que interpreta Kiarostami, és a dir, el director de la pel·lícula que estem visionant) que diu anar a la recerca d'un nen *real*. És com el personatge de *La rosa porpra del Caire* de Woody Allen que vol fugir de la pantalla. De nou estem davant d'una pel·lícula que ens diu que la vida real està fora de la pel·lícula.

Seguim el cotxe del director (del personatge del director), que va acompanyat del seu fill. El seu automòbil és una altra caixa per les finestres de la qual contemplem el món. Arribem a la zona muntanyosa. Travessa uns túnels i el fill s'adorm, un fet que sembla representar l'accés al cinema mateix. Passen els títols de crèdit. Nova el·lipsi per evitar el llarg viatge entre la capital i les muntanyes.

L'automòbil s'aproxima amb moltes dificultats al llogaret perquè hi ha aglomeracions de trànsit per la presència de vehicles d'emergència, pels desviaments establerts per les autoritats, pels camins bloquejats o impracticables. El cotxe travessa poblats amb cases derruïdes i gent que busca cadàvers i enterra els seus morts. El cotxe és, alhora, caixa de mirades i moviment incessant, «cinematògraf» en sentit estricte.²³⁹ De la mateixa manera que en la primera pel·lícula l'aula era semblant a la sala de cinema, ara ho és l'automòbil. Mirant pels seus vidres, ens fem una idea de la dimensió de la

²³⁹ Cf. Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 79. També Alberto Elena: *Abbas Kiarostami*, p. 285.

catàstrofe. Però la pretensió de Kiarostami no sembla esgotar-se filmant una *road-movie* en un paisatge desolat.²⁴⁰ El viatge del director i el seu fill remet el camí d'Ahmed en la primera pel·lícula: també ells pregunten on és la casa del seu amic. En el seu itinerari troben persones que actuaven al primer film, com la persona que interpretava el fuster o un nen de l'aula. Cap al final de la pel·lícula, arriben a un lloc on un grup es refugia en tendes de campanya. Estan muntant una antena de televisió per poder veure un partit del campionat del món de futbol. El fill vol descansar allà i veure el partit. Es queda temporalment amb el nen de l'aula, la seua germana i altres joves per la televisió, mentre el pare s'acosta a Koker per un camí de muntanya en «z». El cotxe puja penosament, juntament amb un camperol que porta una bombona de butà al coll i s'allunya. L'espectador no sap si Ahmed ha sobreviscut.

En una entrevista, Kiarostami va declarar que, després del terratrèmol, la recerca dels protagonistes de la primera pel·lícula s'havia convertit en un assumpte destacat dels mitjans de comunicació. El director es trobava a Munic i, quan va tornar a l'Iran, va prendre la decisió de no finalitzar la seua pel·lícula presentant els nens supervivents:

Si jo hagués continuat pensant com tothom, hauria hagut de mostrar els dos nens al final de la meua pel·lícula, i vostè podria estar segur que la meua pel·lícula hauria estat un èxit a l'Iran, perquè la gent volia absolutament retrobar aquests dos nens. Però aquesta no hauria pogut ser la meua pel·lícula. Per a mi no era qüestió de mostrar aquests dos nens a la pantalla. La voluntat de retrobar-los no era més que un objectiu merament personal. Però quan es tracta del cinema, em sent més compromès i deixo de banda tota forma de sentimentalisme. Cal no oblidar que més de 20.000 nens van morir en el terratrèmol. Però aquests dos herois populars podrien haver format part dels morts. Per això, vaig reemplaçar els dos herois de la meua pel·lícula *On és la casa del meu amic?* pels dos nens que es veuen al final de *I la vida continua*. Volia mostrar al final de la pel·lícula el valor i la voluntat amb què un dels supervivents del terratrèmol intenta pujar pel pendent del turó per continuar la vida.

Abans d'explicar dues seqüències centrals d'aquesta pel·lícula, s'ha de donar compte del text que potser la inspira *inconscientment*. Jean Luc Nancy, professor de filosofia de la Universitat d'Estrasburg, va preparar el 1994 un text sobre *I la vida continua*, a petició de *Cahiers du Cinema*, que pensava editar un text sobre el centenari del cinema que incloguera cent comentaris d'altres tantes pel·lícules. El text va aparèixer finalment a la revista *Cinémathèque*, amb el títol «Sobre l'evidència». En aquest text, Nancy, que havia desenvolupat estudis sobre l'islam, apunta una certa relació de la pel·lícula amb la sura 99 de l'Alcorà, en què s'afirma:

Quan la terra sigui sacsejada pel seu propi tremolor.
I quan la terra expulse el que pesa en el seu si.
I diga l'home: Què té?
Aquest dia comptarà el que sap perquè el teu Senyor li inspirarà.

²⁴⁰ El llibre de Devin Orgeron, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Nova York: Palgrave Macmillan, 2008, encara que esmenta la trilogia del terratrèmol (p. 191), se centra en *El tast de las cireres* i desenvolupa una analogia entre el concepte de direcció de Kiarostami i el paper del guàrdia de trànsit.

Aquest dia els homes eixiran en grups per veure les seues obres:
I el que haja fet el pes d'un bri d'herba de bé, ho veurà;
I el que haja fet el pes d'un bri d'herba de mal, ho veurà.²⁴¹

En una conversa realitzada a París l'any 2000 entre Kiarostami i Nancy, el director confessava sobre aquesta sura, que coneix de memòria, el següent:

Fa uns vint anys, pensava en aquesta sura per fer una pel·lícula. Em vaig quedar estupefacte en llegir en el seu text. [...] Em sembla que té una dimensió molt mística, molt moderna, que conté tota la negació [*sic*] del saber de l'Alcorà. Una bella imatge de l'Apocalipsi, la fi del món. Per a mi és una de les sures més belles de l'Alcorà. Té un fort llenguatge visual. Però quan vaig fer la pel·lícula, no hi vaig pensar. L'al·lusió que vostè fa en el text me la va recordar i em vaig adonar que me la sabia de memòria i havia tingut el desig de fer una pel·lícula sobre la sura.

Hi ha almenys dues relacions entre la sura i la pel·lícula. La primera, l'al·lusió a la fragilitat humana. El cinema, com diu Kiarostami, ens fa conscients de la duresa de la vida.²⁴² A propòsit de la seua pel·lícula *El vent ens portarà* (1999), Kiarostami afirmava, citant un poema homònim de la poetessa Forough Farrokhzad: «Tant és que ens trobem molt forts i sòlids. Som com les fulles que queden a l'arbre: un colp de vent, finalment, se les emporta.»²⁴³ Aquesta mateixa frase es podria aplicar a *I la vida continua*. De fet, les dues pel·lícules tenen un argument formalment semblant: un director de cinema arriba a un poblet remot per enfrontar-se a la visió de la mort. Són parcialment pel·lícules sobre el món del cinema, però no sobre la realització d'una pel·lícula, sinó sobre la relació dels films i la misèria i el drama humà. La segona relació té a veure amb la imatge dels éssers humans que emergeixen després del terratrèmol. Són aquests grups de persones els que troba el director en el seu viatge. Cal prestar atenció a dos passatges del film i a una imatge emblemàtica.

En el primer fragment que hem de comentar, el director i el seu fill troben un home que puja per un camí amb una «tassa turca». El conviden a pujar al cotxe i col·locar la tassa a la baca. El director reconeix l'home, que és l'actor que havia fet de vell fuster a la primera pel·lícula.²⁴⁴ Arriben a un

²⁴¹ Traducció de l'edició de Mallorca: Nuredduna, 1998; cit. en Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 136. Per cert, la sura anterior, la 98, es titula precisament «Evidència».

²⁴² Gabriel Vilallonga: *Abbas Kiarostami. El poeta de lo cotidiano*, Madrid: Minor Network, 2001, p. 150.

²⁴³ La versió francesa és: «Dans ma nuit, si brève, hélas / Le vent a rendez-vous avec les feuilles. / Ma nuit si brève est remplie de l'angoisse / dévastatrice / Ecoute ! Entends-tu le souffle des ténèbres? / De ce bonheur, je me sens étranger. / Au désespoir je suis accoutumée. / Ecoute ! Entends-tu le souffle des ténèbres? / Là, dans la nuit, quelque chose se passe / La lune est rouge et angossée. / Et accrochée à ce toit / Qui risque de s'effondrer à tout moment, / Les nuages, comme une foule de pleureuses, / Attendent l'accouchement de la pluie, / Un instant, et puis rien. / Derrière cette fenêtre, / C'est la nuit qui tremble / Et c'est la terre qui s'arrête de tourner. / Derrière cette fenêtre, un inconnu s'inquiète pour / moi et toi. / Toi, toute verdoyante, / Pose tes mains - ces souvenirs ardents - / Sur mes mains amoureuses / Et confie tes lèvres, repues de la chaleur de la vie, / Aux caresses de mes lèvres amoureuses / Le vent nous emportera ! / Le vent nous emportera !» (Forough Farrokhzad, «Le vent nous emportera».)

²⁴⁴ Mohamed Hocine Rouhi, segons els crèdits d'*On és la casa del meu amic?*, i Mohamed Hocinerouhi, segons els crèdits d'*I la vida continua*. Cf. <www.imdb.com>, que erròniament no identifica l'actor d'ambdós personatges (consulta: 28 de maig de 2010).

poble, estacionen l'automòbil i el director porta la tassa turca fins a la casa de l'home. Aquest es lamenta de la caracterització que va haver de suportar a la primera pel·lícula, perquè contradeia els seus principis estètics. «Aquests senyors m'havien col·locat aquesta gepa per semblar més vell. Vaig obeir, però no em va agradar. Em va semblar injust. Què és aquest art que mostra la gent més vella i més lletja del que és? L'art consisteix a mostrar la gent més jove del que és. El contrari no és art.» La pel·lícula no confronta dues posicions, la del vell fuster (l'art ha d'embellir la realitat) i la del «director» (l'art ha de mostrar la realitat) perquè l'espectador sap que el director és un personatge i que el que diu l'home és part del guió d'*I la vida continua*. Però si l'espectador encara té cap dubte del joc que li proposa Kiarostami, aquest s'aclareix immediatament. Han arribat a la casa que el vell diu que ha ocupat perquè la seua la va enderrocar el terratrèmol. El director (millor dit: el personatge del director) li demana un got d'aigua per al seu fill. El vell es dirigeix a una aixeta que hi ha en una mena de galeria superior. Intenta obrir unes portes, però no pot. Se'l sent remugar que, com es tracta d'una pel·lícula, les portes de la casa estan tancades i no troba cap got per omplir d'aigua. De sobte es dirigeix al director (al real, no al personatge), mirant la càmera, i li diu que no troba el got (realment diu: un cassó o bol). Se sent una veu en *off* que ordena a l'ajudant, senyora Rabbi, que done un got a l'home. Apareix fugaçment una dona vestida de negre, que aguanta una carpeta amb uns folis, i dona un bol a l'home perquè l'ompliga d'aigua per al fill del director. Continua l'acció com si res. Aquest esdeveniment, tant si estava previst en el guió com si no, i en tot cas mantingut en el muntatge,²⁴⁵ té l'efecte immediat de fer-nos veure que el vell realment interpreta l'home que interpretava el fuster i que, per tant, la seua declaració sobre l'embelliment de la realitat no és més que un altre fragment de guió (i potser l'episodi del bol), i, per tant, que la qüestió sobre el sentit de l'art o del cinema no es resol a la pantalla, sinó fora; o, dit d'una altra manera, que allò que es presenta a la pantalla ens remet a allò que està fora de la pantalla, que és fora on les persones són fràgils, pugen per sobreviure i per crear bellesa o reflectir el món.

El segon fragment de la pel·lícula que cal comentar és aquell en què el director es troba amb un casat de poc. El jove, a qui encara veiem amb el seu vestit de casament, conta que, ignorant la gent gran de la seua família, van celebrar el matrimoni tot i la gran mortaldat que el terratrèmol va produir en les seues famílies, i que ell i la seua dona sobreviuen, amb unes mínimes propietats, en una casa abandonada. L'home s'acomiada de la dona, que està al pis superior regant les plantes. No la veiem. Apareixerà poc després, quan el director puge a la galeria per cridar el seu fill. En la seua expressió s'endevina una certa satisfacció en observar l'esperança del futur representada pels

²⁴⁵ En alguna versió de la pel·lícula no apareix aquest fragment. Cf. <<http://www.youtube.com/watch?v=lOmPsSA-kqQ>> (consulta: 28 de maig de 2010). Devin Orgeron, en el llibre esmentat, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, relaciona explícitament aquests efectes amb el concepte de *distanciament* de

acabats de casats.

Molt poc abans d'aquesta seqüència, de la qual tornarem a parlar més endavant, hi ha un altre fragment molt significatiu perquè introdueix una imatge emblemàtica. El personatge del director observa el llogaret destruït i els treballs de reconstrucció dels habitants. S'endinsa en una casa mig enderrocada i contempla un paisatge a través d'una porta que ha quedat dreta. Sona la música, el moviment llarg del *Concert per a dos trompes en fa major RV 539* de Vivaldi. L'atenció del director recau en un cartell que es manté en una paret esquerdada. Una fissura travessa una imatge d'un camperol tradicional. Kiarostami, en la conversa ja citada amb Nancy, justifica així aquesta imatge del cartell esquinçat, que es va incorporar a alguns cartells de la pel·lícula:

JEAN LUC NANCY: Torne a la qüestió de la imatge. Al cap i a la fi, al centre del que s'anomena en persa *La vida sense més / La vida i no res més (I la vida continua...)* hi ha aquesta imatge al mur: un retrat, gairebé un retrat amb una mà, amb una pipa. És una fotografia o una fotografia d'una pintura?

ABBAS KIAROSTAMI: No és una fotografia, sinó una pintura d'estil popular de la qual es va fer un cartell molt difós en tots els pobles de l'Iran, fa deu o dotze anys.

JLN: Què o qui representa?

AK: És una imatge emblemàtica del camperol feliç. Té la seua tassa de te, un tros de pa, una mica de carn, la seua pipa, o més concretament la seua *chopoq* [pipa tradicional de tub llarg]. En l'imaginari de la gent és la imatge ideal del camperol en el moment més feliç de la seua vida.

JLN: Aquesta imatge està esquinçada a la pel·lícula.

AK: Ho vaig fer jo mateix per una raó simbòlica. Com es veu a la pel·lícula, el camperol és separat de tot el que li importava: el seu pa, la seua tassa de te, la seua carn. Els seus mitjans de subsistència s'han vist amenaçats. El sisme ha creat un abisme entre ell i els seus béns. Però el seu estat d'ànim ha estat igual. Aquest és el motiu pel qual, a l'Iran, aquesta imatge va servir de cartell per a la pel·lícula *I la vida continua...*, sobre el qual jo havia afegit: «la terra ha tremolat, però nosaltres no hem tremolat». [...] Aquesta imatge esquinçada per la fissura és impossible. Un cartell enganxat al mur hauria caigut durant el terratrèmol. Només una pintura mural podria haver-se esquerdat així. Així que vaig trobar un mur esquerdat, vaig aplicar la imatge sobre la fissura, vaig col·locar una llum darrere per poder traçar amb precisió el moviment en ziga-zaga sobre la imatge i després la vaig esgarrar. [...] La vaig comprar en un saló de te d'un poble qualsevol i la vaig portar al lloc del rodatge. Per a mi, això està molt a prop del sentit de la pel·lícula. Després del terratrèmol, aquest camperol ho va perdre tot, la seua *chopoq* li va caure de les mans. [...] Jugant amb les paraules, diria que aquesta imatge no només representa la realitat, sinó que té també una realitat. [...] Crec que si un esdeveniment no causa la nostra mort, ens fa més forts, pot millorar la nostra vida.²⁴⁶

Estem al centre del nostre tema. La cerca d'imatges que no només proporcionen una representació de la realitat sinó que conviden a mirar la realitat mateixa. Amb aquesta mateixa pretensió organitza la tercera pel·lícula de la trilogia: *Entre les oliveres*.

3.

El primer pla d'*Entre les oliveres* ja resulta sorprenent. L'actor Mohammad A. Keshavarz, cèlebre a

Brecht (*op. cit.*, p. 191).

L'Iran, es dirigeix a la càmera. Diu el seu nom i explica que en aquesta pel·lícula que està contemplat l'espectador interpretarà el director d'*I la vida continua*. S'hi troba reclutant els actors al poble de Koker i es troba en un camp d'oliveres, al costat d'una escola reconstruïda, on s'apinya un nombrós grup de jovenetes. És, per tant, un actor que fa de director i que, com a tal, fa una selecció d'actors. Kiarostami no només ha deixat clar des d'un principi l'artifici cinematogràfic sinó que, per dir-ho així, ha enfilat les dues pel·lícules anteriors. Comencem també en una escola, encara que renovada després del sisme, i el que veurem al film serà fonamentalment la peripècia d'un (fals) director que, suposem, roda la segona cinta i per tant dirigeix el (fals) director de la primera convertit en actor. Si en la segona pel·lícula, *I la vida continua*, el protagonista era un *alter ego* del director, en aquesta la figura s'ha duplicat. No només hi ha un actor que fa de director (com és el cas de Truffaut, actor i director en *La nit americana*), sinó que a més s'identifica com a ficció des del primer pla. A la segona pel·lícula, l'actor Farhad Kheradmand es presentava com el director de *On és la casa del meu amic?* i exhibia el cartell de la pel·lícula (un cartell que, com ara ja podem establir, es relaciona amb el cartell estripat a la casa pel terratrèmol). La pel·lícula començava, doncs, amb un engany. Algun espectador poc informat podria pensar que aquella persona que conduïa un cotxe era certament Kiarostami. De fet, no té nom en els crèdits del film. A aquesta confusió col·labora el to documental amb què arranca la pel·lícula i que es manté fins que, com hem dit, la trobada amb els actors de la primera pel·lícula pot animar la perplexitat de l'espectador, *el distanciament*.

Després de la primera seqüència de selecció de jovenetes per actuar a la pel·lícula, desfilen els crèdits, amb música tradicional iraniana. De fons sentim el lladruc d'un gos (que remet, potser, al primer curtmetratge: *El pa i el carreró*). A continuació, de nou una llarga seqüència que recull tot l'anterior. La càmera està dins d'un automòbil que serpenteja per una carretera rural. Sentim la ràdio, i d'aquesta manera sabem que és el 30 de maig de 1993.²⁴⁷ L'automòbil s'atura i recull un home, que agraeix a la conductora que l'acoste, camí avall, al lloc on s'atura el minibús que es dirigeix a una fàbrica de sabates i que l'apropa a l'escola. Comença a parlar amb la conductora del vehicle. És un mestre. La dona el reconeix. És la persona que va interpretar el mestre en *On és la casa del meu amic?* Ell afirma que la seua experiència laboral com a docent li havia estat útil en la seua interpretació. La dona, que lloa la seua interpretació, és la ajudant de direcció de la pel·lícula per a la qual hem vist realitzar la selecció (i potser és la dona que proporciona el got a l'home de la segona pel·lícula: les dues, en tot cas, són el mateix «personatge»). El mestre li ha portat guix, fet

²⁴⁶ Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, pp. 115-118.

²⁴⁷ Naturalment, hi ha en aquesta data, real o molt pròxima a la real, un desacoblament cronològic, perquè la pel·lícula que se suposa que estan rodant s'estrenà en 1991.

pels seus estudiants, per a la claqueta. De nou, la identificació escola-cinema. El mestre arriba a demanar-li un paper en la pel·lícula, per guanyar-se alguns diners, perquè després del terratrèmol la situació és difícil. L'automòbil pren una drecera mentre sentim la conversa en *off*. De nou estem davant la paradoxa que ja hem comentat amb el cas del fuster a la pel·lícula *I la vida continua*: un actor parla del seu paper en l'altra pel·lícula i afirma ser distint en la vida real. L'automòbil es deté, baixa el mestre i puja a un microbús. Llavors la càmera ens mostra la conductora. Es deté a recollir Tahere, una de les joves seleccionades, que viu a casa de la seua àvia, que resulta ser l'àvia del xiquet de la primera pel·lícula i la dona que, en *I la vida continua*, netejava una casa mentre el director contemplava el cartell esgarrat. L'ajudant del director deixa la casa de l'àvia, no sense demanar-li un test per posar-lo en el set de rodatge, i prossegueix el camí.

Minut 13: contemplem una seqüència central. Algú crida la conductora. Es deté i retrocedeix. Pel mirall retrovisor veiem que apareix un jove: és Ahmad Ahmadpour (Ahmed Ahmed Poor, segons la transcripció anterior). Li porta un altre test per a la pel·lícula. Li diu que Babak (Babek) li'n porta més. Aquest hi apareix poc després traginant dos testos de geranis, que deixa en la part de darrere de la camioneta. Naturalment, es tracta dels germans que van interpretar els amics Mohammed Reza Nematzadeh i Ahmed a la primera pel·lícula i que aporten elements per al (pretès) rodatge de la segona, aquella en què el director de la primera els buscava. L'ajudant de direcció els dóna les gràcies i els pregunta on van. Ahmed contesta que a l'escola i que tenen exàmens (ja estem en el tema de la primera pel·lícula). Els ofereix portar-los però ells consideren que no cal, perquè l'escola està a prop, a les tendes de campanya. Després del terratrèmol, els nens fan classe sota unes lones (tema de la segona pel·lícula). Arranca, veiem els nois pel retrovisor i s'atura de nou. Els diu que poden assistir a la filmació quan concloguen els exàmens. Arranca de nou l'automòbil i, immediatament, veiem una gran tenda de campanya amb uns nens i un mestre enmig d'un camp d'oliveres. Dos minuts de *tràveling lateral*, en què l'acció està emmarcada per la finestreta del tot terreny i on el mirall del retrovisor ens recupera els personatges del passat. *Tot està sintetitzat en aquest pla magistral*: l'escola, els deures (ara, exàmens), el camí que recorren els nois, la cineasta que circula, la seua atenció amb els nois de Koker, els efectes del terratrèmol, l'esforç de la reconstrucció, i també la finestreta com a requadre, com a representació del fotograma i com a paspartú de la realitat,²⁴⁸ i el mirall retrovisor que ens retrotrau a les pel·lícules precedents.

Després d'aquesta seqüència apareix una claqueta (finalitza, doncs, la sèrie pissarra-escola-claqueta). I després una filmació dolenta de la seqüència en què el director conversa amb el jove que s'acaba de casar. Després veiem l'equip de rodatge. Gairebé imperceptiblement alternem,

²⁴⁸ Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 93.

diguem-ho així, la perspectiva de la càmera de la segona pel·lícula amb la perspectiva de la càmera de la tercera. Hi ha un problema amb l'actor que encarna el jove acabat de casar. L'equip buscarà un altre actor però, i ací està el nus de l'acció, escolliran un jove, Hossein (contractat per mantenir el campament on s'allotja l'equip de filmació), enamorat de Tahere, la jove que fa el paper de la casada recentment i que no vol establir compromís amb ell. La relació entre tots dos, Hossein i Tahere, que fan servir a la pel·lícula els seus noms reals, queda, per dir-ho així, duplicada: mentre que assagen una vegada i una altra més la seqüència de la segona pel·lícula en què representen una parella feliç de noventans, la tercera pel·lícula mostra la insistència de Hossein i la desafecció de Tahere. De fet, ella no li parla més que quan roden.

No menys paradoxal és la relació entre l'actor-director de la tercera pel·lícula i l'actor-director de la segona, que conversen al campament que té instal·lat l'equip de filmació i que consisteix, com l'escola, en fràgils tendes de campanya. Aquesta identificació entre l'escola i el grup de cineastes es reforça quan, seguint la invitació de l'ajudant de direcció, els nens van a veure el rodatge de la segona pel·lícula (i quan els germans Admed Poor col·laboren portant novament els testos). En una pausa, el director passa una corda que limita el set de rodatge i parla amb els nens, els planteja preguntes i els dóna consells. El director esdevé mestre. El cinema i l'escola s'assimilen, novament. I finalment, els nens de la primera pel·lícula contemplen el rodatge de la segona en què se'ls busca, i aquesta és, tot just, la ficció de la tercera pel·lícula. Hem tancat el cercle, o si es prefereix hem girat la mirada. Ja no hi ha un director que filma un mestre (que és un actor, que és un mestre, que és un actor...), sinó un complex joc de miralls en què el director es presenta ell mateix com el que havia estat des del principi.²⁴⁹ O millor dit, en presentar el director-actor com a mestre, queda palesa la voluntat del director real per ser-ho.

Naturalment, la pel·lícula té un final tan obert com l'anterior. L'equip conclou la seqüència que vol filmar i Hossein segueix Tahere, i li promet amor, entre les oliveres. La jove torna a casa i porta el seu test per un camí en «z» (el que hem vist en la primera pel·lícula i el que hem vist també en la segona: un pla en el qual el director contempla Hossein pujant-hi). Comencem i finalitzem la pel·lícula amb els personatges centrals –el director, Tahere– enmig d'un camp d'oliveres. Al final, els personatges s'allunyen en un camp verd i no sabem que haurà passat amb les pretensions de Hossein. Sembla que tornen. No sabem certament què significa aquest últim moviment perquè, en definitiva, Kiarostami vol deixar que el sentit de les accions no siga clausurat. El 1995 havia dit en una conferència a París:

²⁴⁹ Aquest moviment pel qual una cosa es mostra com no sent una altra cosa sinó allò que no és, és propiament la noció de dialèctica en Hegel.

Cada persona, en veure una pel·lícula, crea el seu propi món. A partir de cada detall –d’una aldea o d’un prat, d’un personatge o d’un assumpte– que apareix sobre la pantalla, cada espectador s’informa per crear el seu propi món. El cinema no ens informa d’un únic món, sinó de molts. No ens parla d’una realitat, sinó d’una infinitat de realidades.²⁵⁰

D’alguna manera, hi ha una recerca de la mirada originària, un intent de filmar l’ull pur que contempla la pel·lícula, un exercici de «reflexió» cinematogràfica en la qual la pantalla passaria a ser «mirall». Recentment, Víctor Erice va filmar els estudiants d’un institut madrileny mentre contemplaven *On és la casa del meu amic?* No podem oblidar que la gran pel·lícula d’Erice, *El espíritu de la colmena* (1973) gira al voltant de la contemplació de *Frankenstein* per la nena Ana.

Al Festival de Venècia de 2008, Abbas Kiarostami va presentar el seu treball *Shirin*, en el qual només es veuen les cares de 113 dones, totes elles actrius iranianes i l’actriu francesa Juliette Binoche,²⁵¹ que exploren espontàniament els seus sentiments mentre contemplen una pel·lícula sobre un poema èpic persa del segle XII, *Khosrow i Shirin*. L’espectador de *Shirin* veu les cares d’aquelles persones que contemplen en el cinema: l’ull mira l’ull que mira.

Potser les millors paraules per sintetitzar la pretensió de Kiarostami d’educar la mirada, de reflexionar (en el sentit etimològic, reflexió: *especulum* ‘espill’), que, com hem vist, es fa evident en la centralitat de l’escola en la seua trilogia, però no a la manera d’una filmació d’un teatre de professors i alumnes, sinó d’una manera molt més complexa i elaborada, les proporciona el seu amic Víctor Erice.²⁵² Segons el director basc, des de les primeres retrospectives de la seua obra es va poder comprovar que

Les pel·lícules de Kiarostami suposaven un interrogant essencial sobre el cinema a les acaballes del segle XX. És més, despullada de la cosmètica típica de les grans ficcions, la imatge semblava retrobar-hi la seua funció primordial de «finestra oberta al món», alliberada de l’interès de ser convertida en símbol o representació.²⁵³

I acaba Erice citant uns versos del director iranià que, sens dubte, recorden una imatge emblemàtica del cinema espanyol, el cartell d’*El espíritu de la colmena*, la gran pel·lícula del realitzador basc i sens dubte una de les pel·lícules més importants de la nostra història:

²⁵⁰ Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*, p. 69.

²⁵¹ J. Binoche va començar la seua carrera cinematogràfica amb un director important de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, amb *Je vous salue, Marie* (1985), i és coneguda per la seua presència a la trilogia de Krzysztof Kieslowski, un director que també estructura la seua obra en cicles (així, els 10 telefilms *Decàleg*, la trilogia de colors o el guió de *La divina comèdia*, que no va poder concloure per la seua mort). El 2010 es va presentar a Venècia l’última pel·lícula de Kiarostami, protagonitzada per ella, *Copie conforme*.

²⁵² Els dos cineastes han col·laborat en el projecte *Correspondències*, presentat al CCCB (2006) i al C. George Pompidou (2008).

²⁵³ Víctor Erice: «La vida y nada más», en Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 25.

Sobre la via morta
uns escolars
paren l'orella.²⁵⁴



Bibliografia complementària

Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*, París: Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinema, 1997.

Gabriel Vilallonga: *Abbas Kiarostami. El poeta de lo cotidiano*, Madrid: Minor Network, 2001.

Alberto Elena: *Abbas Kiarostami*, Madrid: Cátedra, 2002.

Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid: Errata Naturae, 2008.

Devin Orgeron: *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

Abbas Kiarostami: «Sobre la mirada. Una buena, buena ciudadanía», en Jan Maaschelein i Marte Simons (ed.): *Mensajes e-ducativos desde tierra de nadie*, Barcelona: Laertes, 2008.

²⁵⁴ Erice dona com a referència el llibre d'A. Kiarostami *Ceniza de rosas*, València: Pre-Textos, 2008, però aquesta obra encara no ha estat editada.

Annex

Textos citats en les llengües originals.

J.-J. Rousseau: carta a Malesherbes, 1762.

Après avoir passé quarante ans de ma vie ainsi mécontent de moi-même et des autres je cherchois inutilement à rompre les liens qui me tenoient attaché à cette société que j'estimois si peu, et qui m'enchaînoient aux occupations le moins de mon goût par des besoins que j'estimois ceux de la nature, et qui n'étoient que ceux de l'opinion. Tout à coup un hereux hasard vint m'éclairer sur ce que j'avois à faire pour moi-même, et à penser de mes semblables sur lesquels mon cœur était sans cesse en contradiction avec mon esprit, et que je me sentais encore porté à aimer avec tant de raisons de les haïr. Je voudrais, Monsieur, vous pouvoir peindre ce moment qui a fait dans ma vie une si singulière époque et qui me sera toujours présent quand je vivrais éternellement.

J'allais voir Diderot, alors prisonnier à Vincennes ; j'avais dans ma poche un *Mercur de France* que je me mis à feuilleter le long du chemin. Je tombe sur la question de l'Académie de Dijon qui a donné lieu à mon premier écrit. Si jamais quelque chose a ressemblé à une inspiration subite, c'est le mouvement qui se fit en moi à cette lecture ; tout à coup je me sens l'esprit ébloui de mille lumières ; des foules d'idées vives s'y présentèrent à la fois avec une force et une confusion qui me jeta dans un trouble inexprimable ; je sens ma tête prise par un étourdissement semblable à l'ivresse. Une violente palpitation m'opresse, soulève ma poitrine ; ne pouvant plus respirer en marchant, je me laisse tomber sous un des arbres de l'avenue, et j'y passe une demi-heure dans une telle agitation qu'en me relevant j'aperçois tout le devant de ma veste mouillé de mes larmes sans avoir senti que j'en répandais. Oh ! Monsieur, si j'avais jamais pu écrire le quart de ce que j'ai vu et senti sous cet arbre, avec quelle clarté j'aurais fait voir toutes les contradictions du système social, avec quelle force j'aurais exposé tous les abus de nos institutions, avec quelle simplicité j'aurais démontré que l'homme est bon naturellement et que c'est par ces institutions seules que les hommes deviennent méchants ! Tout ce que j'ai pu retenir de ces foules de grandes vérités qui dans un quart d'heure m'illuminèrent sous cet arbre, a été bien faiblement éparé dans les trois principaux de mes écrits, savoir ce premier *Discours*, celui sur l'*Inégalité* et le *Traité de l'éducation*, lesquels trois ouvrages sont inséparables et forment ensemble un même tout. Tout le reste a été perdu, et il n'y eut d'écrit sur le lieu même que la Prosopopée de Fabricius. Voilà comment, lorsque j'y pensais le moins, je devins auteur presque malgré moi. Il est aisé de concevoir comment l'attrait d'un premier succès et les critiques des barbouilleurs me jetèrent tout de bon dans la carrière. Avais-je quelque vrai talent pour écrire ? Je ne sais. Une vive persuasion m'a toujours tenu lieu d'éloquence, et j'ai toujours écrit lâchement et mal quand je n'ai pas été fortement persuadé. Ainsi c'est peut-être un retour caché d'amour-propre qui m'a fait choisir et mériter ma devise, et m'a si passionnément attaché à la vérité, ou à tout ce que j'ai pris pour elle. Si je n'avais écrit que pour écrire, je suis convaincu qu'on ne m'aurait jamais lu.

J.-J. Rousseau: prosopopeia de Fabrici

O Fabricius ! qu'eût pensé votre grande âme, si pour votre malheur rappelé à la vie, vous eussiez vu la face pompeuse de cette Rome sauvée par votre bras et que votre nom respectable avait plus illustrée que toutes ses conquêtes ? « Dieux ! eussiez-vous dit, que sont devenus ces toits de chaume et ces foyers rustiques qu'habitaient jadis la modération et la vertu ? Quelle splendeur funeste a succédé à la simplicité romaine ? Quel est ce langage étranger ? Quelles sont ces mœurs efféminées ? Que signifient ces statues, ces tableaux, ces édifices ? Insensés, qu'avez-vous fait ? Vous les maîtres des nations, vous vous êtes rendus les esclaves des hommes frivoles que vous avez vaincus ? Ce sont des rhéteurs qui vous gouvernent ? C'est pour enrichir des architectes, des peintres, des statuaires, et des histrions, que vous avez arrosé de votre sang la Grèce et l'Asie ? Les dépouilles de Carthage sont la proie d'un joueur de flûte ? Romains, hâtez-vous de renverser ces amphithéâtres ; brisez ces marbres ; brûlez ces tableaux ; chassez ces esclaves qui vous subjuguent, et dont les funestes arts vous corrompent. Que d'autres mains s'illustrent par de vains talents ; le seul talent digne de Rome est

celui de conquérir le monde et d'y faire régner la vertu. Quand Cynéas prit notre Sénat pour une assemblée de rois, il ne fut ébloui ni par une pompe vaine, ni par une élégance recherchée. Il n'y entendit point cette éloquence frivole, l'étude et le charme des hommes futiles. Que vit donc Cynéas de si majestueux? O citoyens! Il vit un spectacle que ne donneront jamais vos richesses ni tous vos arts; le plus beau spectacle qui ait jamais paru sous le ciel, l'assemblée de deux cents hommes vertueux, dignes de commander à Rome et de gouverner la terre.

G. W. F. Hegel: fragments de la *Filosofia del dret* (1820)

§ 1.- *Die philosophische Rechtswissenschaft* hat die *Idee des Rechts*, den Begriff des Rechts und dessen Verwirklichung zum Gegenstande. [...]

§ 2.- Die Rechtswissenschaft ist *ein Teil der Philosophie*. Sie hat daher die *Idee*, als welche die Vernunft eines Gegenstandes ist, aus dem Begriffe zu entwickeln oder, was dasselbe ist, der eigenen immanenten Entwicklung der Sache selbst zuzusehen. Als Teil hat sie einen bestimmten *Anfangspunkt*, welcher das *Resultat* und die Wahrheit von dem ist, was *vorhergeht* und was den sogenannten *Beweis* desselben ausmacht. Der Begriff des Rechts fällt daher seinem *Werden* nach außerhalb der Wissenschaft des Rechts, seine Deduktion ist hier vorausgesetzt, und er ist als *gegeben* aufzunehmen. [...]

§ 33.- Nach dem Stufengange der Entwicklung der Idee des an und für sich freien Willens ist der Wille

A. *unmittelbar*; sein Begriff daher abstrakt, die *Persönlichkeit*, und sein Dasein eine unmittelbare äußerliche Sache; – die Sphäre des *abstrakten oder formellen Rechts*;

B. der Wille aus dem äußeren Dasein *in sich* reflektiert, als *subjektive Einzelheit* bestimmt gegen das Allgemeine, – dasselbe, teils als Inneres, das Gute, teils als Äußeres, *eine vorhandene Welt*, und diese beiden Seiten der Idee als nur durch *einander vermittelt*; die Idee in ihrer Entzweiung oder besonderen Existenz, das *Recht des subjektiven Willens* im Verhältnis zum Recht der Welt und zum *Recht* der, aber nur *an sich seienden*, Idee; – die *Sphäre der Moralität*;

C. die Einheit und Wahrheit dieser beiden abstrakten Momente, – die gedachte Idee des Guten realisiert in dem in sich reflektierten Willen und in äußerlicher Welt; – so daß die Freiheit als die *Substanz* ebensosehr als Wirklichkeit und Notwendigkeit existiert wie als *subjektiver Wille*; – die *Idee* in ihrer an und für sich allgemeinen Existenz; die *Sittlichkeit*.

Die sittliche Substanz aber ist gleichfalls

a) *natürlicher Geist*; – die Familie,

b) in ihrer *Entzweiung* und *Erscheinung*; – die *bürgerliche Gesellschaft*,

c) der Staat, als die in der freien Selbständigkeit des besonderen Willens ebenso allgemeine und objektive Freiheit; – welcher wirkliche und organische Geist α) eines Volks sich β) durch das Verhältnis der besonderen Volksgeister hindurch γ) in der Weltgeschichte zum allgemeinen Weltgeiste wirklich wird und offenbart, dessen *Recht* das *höchste* ist. [...]

§ 104.- Das Verbrechen und die rächende Gerechtigkeit stellt nämlich die *Gestellt* der Entwicklung des Willens als in die Unterscheidung des *allgemeinen an sich* [seienden] und des *einzelnen, für sich* gegen jenen seienden [Willens] hinausgegangen dar und ferner, daß der *an sich seiende* Wille durch Aufheben dieses Gegensatzes in sich zurückgekehrt und damit selbst *für sich* und *wirklich* geworden ist. So *ist* und *gilt* das Recht, gegen den *bloß für sich seienden* einzelnen Willen bewährt, als durch seine Notwendigkeit *wirklich*. – Diese Gestaltung ist ebenso zugleich die fortgebildete innere Begriffsbestimmtheit des Willens. Nach seinem Begriffe ist seine Verwirklichung an ihm selbst dies, das Ansichsein und die Form der Unmittelbarkeit, in welcher er zunächst ist und diese als Gestalt am abstrakten Rechte hat, aufzuheben (§ 21), – somit sich zunächst in dem Gegensatze des allgemeinen *an sich* und des einzelnen *für sich* seienden Willens zu setzen und dann durch das Aufheben dieses Gegensatzes, die Negation der Negation, sich als Wille *in seinem Dasein*, daß er nicht nur freier Wille an sich, sondern *für sich selbst* ist, als sich auf sich beziehende Negativität zu bestimmen. Seine *Persönlichkeit*, als welche der Wille im abstrakten Rechte nur ist, hat derselbe so nunmehr zu seinem *Gegenstande*; die so *für sich* unendliche Subjektivität der Freiheit macht das Prinzip des *moralischen Standpunkts* aus. [...]

§ 142.- Die Sittlichkeit ist die *Idee der Freiheit*, als das lebendige Gute, das in dem Selbstbewußtsein sein Wissen, Wollen und durch dessen Handeln seine Wirklichkeit, so wie dieses an dem sittlichen Sein seine an und für sich seiende Grundlage und bewegenden Zweck hat, – der *zur vorhandenen Welt und zur Natur des Selbstbewußtseins gewordene Begriff der Freiheit*.

§ 143.- Indem diese Einheit des Begriffs des Willens und seines Daseins, welches der besondere Wille ist, Wissen ist, ist das Bewußtsein des Unterschiedes dieser Momente der Idee vorhanden, aber so, daß nunmehr jedes für sich selbst die Totalität der Idee ist und sie zur Grundlage und Inhalt hat.

§ 143.- α) Das objektive Sittliche, das an die Stelle des abstrakten Guten tritt, ist die durch die Subjektivität als unendliche Form konkrete Substanz. Sie setzt daher Unterschiede in sich, welche hiermit durch den *Begriff* bestimmt sind und wodurch das Sittliche einen festen Inhalt hat, der für sich notwendig und ein über das subjektive Meinen und Belieben erhabenes Bestehen ist, die an und für *sich* seienden Gesetze und Einrichtungen.

§ 144.- α) Das objektive Sittliche, das an die Stelle des abstrakten Guten tritt, ist die durch die Subjektivität *als unendliche Form konkrete* Substanz. Sie setzt daher *Unterschiede* in sich, welche hiermit durch den Begriff bestimmt sind und wodurch das Sittliche einen festen *Inhalt* hat, der für sich notwendig und ein über das subjektive Meinen und Belieben erhabenes Bestehen ist, die *an und für sich seienden Gesetze und Einrichtungen*.

§ 145.- Daß das Sittliche das *System* dieser Bestimmungen der Idee ist, macht die *Vernünftigkeit* desselben aus. [...]

§ 146.- β) Die Substanz ist in diesem ihrem *wirklichen Selbstbewußtsein* sich wissend und damit Objekt des Wissens. Für das Subjekt haben die sittliche Substanz, ihre Gesetze und Gewalten einerseits als Gegenstand das Verhältnis, daß *sie sind*, im höchsten Sinne der Selbständigkeit, – eine absolute, unendlich festere Autorität und Macht als das Sein der Natur. [...]

§ 156.- Die sittliche Substanz, als das für sich seiende Selbstbewußtsein mit seinem Begriffe geeint enthaltend, ist der *wirkliche Geist* einer Familie und eines Volks.

§ 157.- Der Begriff dieser Idee ist nur als Geist, als sich Wissendes und Wirkliches, indem er die Objektivierung seiner selbst, die Bewegung durch die Form seiner Momente ist. Er ist daher:

A. der unmittelbare oder *natürliche* sittliche Geist; – die *Familie*.

Diese Substantialität geht in den Verlust ihrer Einheit, in die Entzweiung und in den Standpunkt des Relativen über und ist so

B. *bürgerliche Gesellschaft*, eine Verbindung der Glieder als *selbständiger Einzelner* in einer somit *formellen Allgemeinheit*, durch ihre *Bedürfnisse* und durch die Rechtsverfassung als Mittel der Sicherheit der Personen und des Eigentums und durch eine *äußerliche Ordnung* für ihre besonderen und gemeinsamen Interessen, welcher *äußerliche Staat* sich

C. in den Zweck und die Wirklichkeit des substantiellen Allgemeinen und des demselben gewidmeten öffentlichen Lebens – in die *Staatsverfassung* zurück-und zusammennimmt.

§ 160.- Die Familie vollendet sich in den drei Seiten:

a) in der Gestalt ihres unmittelbaren Begriffes als *Ehe*,

b) in dem äußerlichen Dasein, dem *Eigentum* und *Gut* der Familie und der Sorge dafür;

c) in der *Erziehung* der Kinder und der Auflösung der Familie. [...]

§ 188.- Die bürgerliche Gesellschaft enthält die drei Momente:

A. Die Vermittlung des *Bedürfnisses* und die Befriedigung des *Einzelnen* durch seine Arbeit und durch die Arbeit und Befriedigung der Bedürfnisse *aller Übrigen*, – das System der *Bedürfnisse*.

B. Die Wirklichkeit des darin enthaltenen Allgemeinen der *Freiheit*, der Schutz des Eigentums durch die *Rechtspflege*.

C. Die Vorsorge gegen die in jenen Systemen zurückbleibende Zufälligkeit und die Besorgung des besonderen Interesses als eines *Gemeinsamen*, durch die *Polizei* und *Korporation*.

§ 257.- Der Staat ist die Wirklichkeit der sittlichen Idee – der sittliche Geist, als der *offenbare*, sich selbst deutliche, substantielle Wille, der sich denkt und weiß und das, was er weiß und insofern er es weiß, vollführt. An der *Sitte* hat er seine unmittelbare und an dem *Selbstbewußtsein* des Einzelnen, dem Wissen und Tätigkeit desselben, seine vermittelte Existenz, so wie dieses durch die Gesinnung in ihm, als seinem Wesen, Zweck und Produkte seiner Tätigkeit, seine *substantielle Freiheit* hat. [...]

§ 258.- Der Staat ist als die Wirklichkeit des substantiellen *Willens*, die er in dem zu seiner Allgemeinheit erhobenen besonderen *Selbstbewußtsein* hat, das an und für sich *Vernünftige*. [...]

§ 259.- Die Idee des Staats hat: a) *unmittelbare* Wirklichkeit und ist der individuelle Staat als sich auf sich beziehender Organismus, *Verfassung* oder *inneres Staatsrecht*;

b) geht sie in das *Verhältnis* des einzelnen Staates zu anderen Staaten über, – *äußeres Staatsrecht*,

c) ist sie die allgemeine Idee als *Gattung* und absolute Macht gegen die individuellen Staaten, der Geist, der sich im Prozesse der *Weltgeschichte* seine Wirklichkeit gibt.

K. Marx: fragments de la carta al pare de 1837

Dabei war die unwissenschaftliche Form des mathematischen Dogmatismus, wo das Subjekt an der Sache umherläuft, hin und her räsoniert, ohne daß die Sache selbst als reich Entfaltendes, Lebendiges sich gestaltete, von vornherein Hindernis, das Wahre zu begreifen. Das Dreieck läßt den Mathematiker konstruieren und beweisen, es bleibt bloße Vorstellung im Raume, es entwickelt sich zu nichts Weiterem, man muß es neben anderes bringen, dann nimmt es andere Stellungen ein, und dieses verschieden an dasselbe Gebrachte gibt ihm verschiedene Verhältnisse und Wahrheiten. Dagegen im konkreten Ausdruck lebendiger Gedankenwelt, wie es das Recht, der Staat, die Natur, die ganze Philosophie ist, hier muß das Objekt selbst in seiner Entwicklung belauscht, willkürliche Einteilungen dürfen nicht hineingetragen, die Vernunft des Dinges selbst muß als in sich Widerstreitendes fortrollen und in sich seine Einheit finden. [...]

Ein Vorhang war gefallen, mein Allerheiligstes zerrissen, und es mußten neue Götter hineingesetzt werden.

Von dem Idealismus, den ich, beiläufig gesagt, mit Kantischem und Fichteschem verglichen und genährt, geriet ich dazu, im Wirklichen selbst die Idee zu suchen. Hatten die Götter früher über der Erde gewohnt, so waren sie jetzt das Zentrum derselben geworden.

Ich hatte Fragmente der Hegelschen Philosophie gelesen, deren groteske Felsenmelodie mir nicht behagte. Noch einmal wollte ich hinabtauchen in das Meer, aber mit der bestimmten Absicht, die geistige Natur ebenso notwendig, konkret und festgerundet zu finden wie die körperliche, nicht mehr Fechterkünste zu üben, sondern die reine Perle ans Sonnenlicht zu halten. [...]

Während meines Unwohlseins hatte ich Hegel von Anfang bis Ende, samt den meisten seiner Schüler, kennengelernt. Durch mehre Zusammenkünfte mit Freunden in Stralow geriet ich in einen Doktorklub, worunter einige Privatdozenten und mein intimster der Berliner Freunde, Dr. Rutenberg. Hier im Streite offenbarte sich manche widerstrebende Ansicht, und immer fester kettete ich mich selbst an die jetzige Weltphilosophie, der ich zu entrinnen gedacht.

K. Marx: fragments del quadern «M» de 1857

Es wäre also untubar und falsch, die ökonomischen Kategorien in der Folge aufeinander folgen zu lassen, in der sie historisch die bestimmenden waren. Vielmehr ist ihre Reihenfolge bestimmt durch die Beziehung, die sie in der modernen bürgerlichen Gesellschaft aufeinander haben, und die genau das umgekehrte von dem ist, was als ihre naturgemäße erscheint oder der Reihe der historischen Entwicklung entspricht. Es handelt sich nicht um das Verhältnis, das die ökonomischen Verhältnisse in der Aufeinanderfolge verschiedener Gesellschaftsformen historisch einnehmen. Noch weniger um ihre Reihenfolge »in der Idee« (*Proudhon*) (einer verschwimmten Vorstellung der historischen Bewegung). Sondern um ihre Gliederung innerhalb der modernen bürgerlichen Gesellschaft. [...]

Notabene in bezug auf Punkte, die hier zu erwähnen und nicht vergessen werden dürfen: [...]

1. Bei der Kunst bekannt, daß bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation, stehn. z.B. die Griechen verglichen mit den Modernen oder auch Shakespeare. Von gewissen Formen der Kunst, z.B. dem Epos, sogar anerkannt, daß sie in ihrer weltepochemachenden, klassischen Gestalt nie produziert werden können, sobald die Kunstproduktion als solche eintritt; also daß innerhalb des Berings der Kunst selbst gewisse bedeutende Gestaltungen derselben nur auf einer unentwickelten Stufe der Kunstentwicklung möglich sind. Wenn dies im Verhältnis der verschiednen Kunstarten innerhalb des Bereichs der Kunst selbst der Fall ist, ist es schon weniger auffallend, daß es im Verhältnis des ganzen Bereichs der Kunst zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft der Fall ist. Die Schwierigkeit besteht nur in der allgemeinen Fassung dieser Widersprüche. Sobald sie spezifiziert werden, sind sie schon erklärt.

Nehmen wir z.B. das Verhältnis der griechischen Kunst und dann Shakespeares zur Gegenwart. Bekannt, daß die griechische Mythologie nicht nur das Arsenal der griechischen Kunst, sondern ihr Boden. Ist die Anschauung der Natur und der gesellschaftlichen Verhältnisse, die der griechischen Phantasie und daher der griechischen [Kunst] zugrunde liegt, möglich mit selfactors und Eisenbahnen und Lokomotiven und elektrischen Telegraphen? Wo bleibt Vulkan gegen Roberts et Co., Jupiter gegen den Blitzableiter und Hermes gegen den Crédit mobilier? Alle Mythologie überwindet und beherrscht und gestaltet die Naturkräfte in der Einbildung und durch die Einbildung; verschwindet also mit der

wirklichen Herrschaft über dieselben. Was wird aus der Fama neben Printinghouse square? Die griechische Kunst setzt die griechische Mythologie voraus, d.h., die Natur und die gesellschaftlichen Formen selbst schon in einer unbewußt künstlerischen Weise verarbeitet durch die Volksphantasie. Das ist ihr Material. Nicht jede beliebige Mythologie, d.h. nicht jede beliebige unbewußt künstlerische Verarbeitung der Natur (hier darunter alles Gegenständliche, also die Gesellschaft eingeschlossen). Ägyptische Mythologie konnte nie der Boden oder der Mutterschoß griechischer Kunst sein. Aber jedenfalls eine Mythologie. Also keinesfalls eine Gesellschaftsentwicklung, die alles mythologische Verhältnis zur Natur ausschließt, alles mythologisierende Verhältnis zu ihr; also vom Künstler eine von Mythologie unabhängige Phantasie verlangt.

Von einer andren Seite: Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die „Iliade“ mit der Druckerpresse und gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie?

Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehn, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.

Ein Mann kann nicht wieder zum Kind werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivetät des Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höhern Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren? Lebt in der Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf? Warum sollte die geschichtliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben? Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorie. Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehn konnte, nie wiederkehren können.

A. Gramsci: article «Socialisme i cultura» (1916)

Ci è capitato sott'occhi, qualche tempo fa, un articolo nel quale Enrico Leone, con quella forma involuta e nebulosa che troppo spesso gli è propria, ripeteva alcuni luoghi comuni sulla cultura e l'intellettualismo in rapporto al proletariato, opponendogli la *pratica*, il *fatto storico* per i quali la classe sta preparandosi con le sue stesse mani l'avvenire. Non crediamo inutile ritornare sull'argomento, trattato altre volte sul *Grido* e che ebbe specialmente nell'*Avanguardia* dei giovani una trattazione più rigidamente dottrinale nella polemica tra il Bordiga di Napoli e il nostro Tasca. Ricordiamo due brani: uno di un romantico tedesco, il Novalis (vissuto dal 1772 al 1801) che dice: «Il supremo problema della cultura è di impadronirsi del proprio io trascendentale, di essere nello stesso tempo l'io del proprio io. Perciò sorprendere poco la mancanza di senso ed intelligenza completa degli altri. Senza una perfetta comprensione di noi, noi si potranno veramente conoscere gli altri». L'altro, che riassumiamo, di G. B. Vico. Il Vico (nel *1° Corollario intorno al parlare per caratteri poetici delle prime nazioni nella Scienza nuova*) dà una interpretazione politica del famoso detto di Solone, che poi Socrate fece suo quanto alla filosofia: «Conosci te stesso», sostenendo che Solone volle con quel detto ammonire i plebei, che credevano se stessi d'*origine bestiale* e i nobili di *divina origine*, a riflettere su se stessi per riconoscersi d'*ugual natura umana co' nobili*, e per conseguenza a pretendere di essere con quelli *uguagliati in civil diritto*. E pone poi in questa coscienza dell'uguaglianza umana tra plebei e nobili, la base e la ragione storica del sorgere delle repubbliche democratiche nell'antichità.

Non abbiamo così a vanvera accostato i due frammenti. In essi ci pare siano adombrati, se non diffusamente espressi e definiti, i limiti e i principi sui quali deve fondarsi una giusta comprensione del concetto di cultura anche in rapporto al socialismo.

Bisogna disabituarsi e smettere di concepire la cultura come sapere enciclopedico, in cui l'uomo non è visto se non sotto forma di recipiente da empire e stivare di date empirici, di fatti bruti e sconessi che egli poi dovrà casellare nel suo cervello come nelle colonne di un dizionario per poter poi in ogni occasione rispondere ai vari stimoli del mondo esterno. Questa forma di cultura è veramente dannosa specialmente per il proletariato. Serve solo a creare degli spostati, della gente che crede di essere superiore al resto dell'umanità perché ha ammassato nella memoria una certa quantità di dati e di date, che snocciola ad ogni occasione per farne quasi una barriera fra sé e gli altri. Serve a creare quel certo intellettualismo bolso e incolore, così bene fustigato a sangue da Romain Rolland, che ha partorito tutta una caterva di presuntuosi e di vaneggiatori più deleteri per la vita sociale di quanto siano i microbi della tubercolosi o della sifilide per la bellezza e la sanità fisica dei corpi. Lo studentucolo che sa un po' di latino e di storia, l'avvocatuazzo che è riuscito a strappare uno straccetto di laurea alla svogliatezza e al lasciar passare dei professori, crederanno di essere diversi e superiori anche al miglior operaio specializzato che adempie nella vita ad un compito ben preciso e indispensabile e che nella sua attività vale cento volte di più di quanto gli altri valgano nella loro. Ma questa non è cultura, è pedanteria, non

è intelletto, e contro di essa ben a ragione si reagisce.

La cultura è una cosa ben diversa. È organizzazione, disciplina del proprio io interiore, è presa di possesso della propria personalità, è conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti e i propri doveri. Ma tutto ciò non può avvenire per evoluzione spontanea, per azioni e reazioni indipendenti dalla propria volontà, come avviene nella natura vegetale e animale in cui ogni singolo si seleziona e specifica i propri organi inconsciamente, per legge fatale delle cose. L'uomo è soprattutto spirito, cioè creazione storica, e non natura. Non si spiegherebbe altrimenti il perché, essendo sempre esistiti sfruttati e sfruttatori, creatori di ricchezza e consumatori egoistici di essa, non si sia ancora realizzato il socialismo. Gli è che solo a grado a grado, a strato a strato, l'umanità ha acquistato coscienza del proprio valore e si è conquistato il diritto di vivere indipendentemente dagli schemi e dai diritti di minoranze storicamente affermatesi prima. E questa coscienza si è formata non sotto il pungolo brutale delle necessità fisiologiche, ma per la riflessione intelligente, prima di alcuni e poi di tutta una classe, sulle ragioni di certi fatti e sui mezzi migliori per convertirli da occasione di vassallaggio in segnacolo di ribellione e di ricostruzione sociale. Ciò vuol dire che ogni rivoluzione è stata preceduta da un intenso lavoro di critica, di penetrazione culturale, di permeazione di idee attraverso atteggiamenti di uomini prima refrattari e solo pensosi di risolvere giorno per giorno, ora per ora, il proprio problema economico e politico per se stessi, senza legami di solidarietà con gli altri che si trovavano nelle stesse condizioni. L'ultimo esempio, il più vicino a noi e perciò meno diverso dal nostro, è quello della Rivoluzione francese. Il periodo anteriore culturale, detto dell'illuminismo, tanto diffamato dai facili critici della ragione teoretica, non fu affatto, o almeno non fu completamente quello sfarfallio di superficiali intelligenze enciclopediche che discorrevano di tutto e di tutti con pari imperturbabilità, che credevano di essere uomini del loro tempo solo dopo aver letto la *Grande enciclopedia* di D'Alembert e Diderot, non fu insomma solo un fenomeno di intellettualismo pedantesco ed arido, simile a quello che vediamo dinanzi ai nostri occhi, e che trova la sua maggiore esplicazione nelle Università popolari di infimo ordine. Fu una magnifica rivoluzione esso stesso, per la quale, come nota acutamente il De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*, si era formata in tutta l'Europa come una coscienza unitaria, una internazionale spirituale borghese, sensibile in ogni sua parte ai dolori e alle disgrazie comuni e che era la preparazione migliore per la rivolta sanguinosa poi verificatasi nella Francia.

In Italia, in Francia, in Germania si discutevano le stesse cose, le stesse istituzioni, gli stessi principi. Ogni nuova commedia di Voltaire, ogni nuovo *pamphlet* era come la scintilla che passava per i fili già tesi fra Stato e Stato, fra regione e regione, e trovava gli stessi consenzienti e gli stessi oppositori da per tutto e contemporaneamente. La baionette degli eserciti invisibile di libri, di opuscoli, che erano sciamati da Parigi fin dalla metà del secolo XVIII e che avevano preparato uomini e istituzioni alla rinnovazione necessaria. Più tardi, quando i fatti di Francia ebbero rinsaldate le coscienze, bastava un moto popolare a Parigi per suscitare altri simili a Milano, a Vienna e nei più piccoli centri. Tutto ciò sembra naturale, spontaneo ai faciloni, e invece sarebbe incomprensibile se non si conoscessero i fattori di cultura che contribuirono a creare quegli stati d'animo pronti alle esplosioni per una causa che si credeva comune.

Lo stesso fenomeno si ripete oggi per il socialismo. È attraverso la critica della civiltà capitalistica che si è formata o si sta formando la coscienza unitaria del proletariato, e critica vuol dire cultura, e non già evoluzione spontanea e naturalistica. Critica vuol dire appunto quella coscienza dell'io che Novalis dava come fine alla cultura. Io che si oppone agli altri, che si differenzia e, essendosi creata una meta, giudica i fatti e gli avvenimenti oltre che in sé e per sé anche come valori di propulsione o di repulsione. Conoscere se stessi vuol dire essere se stessi, vuol dire essere padroni di se stessi, distinguersi, uscire fuori dal caos, essere un elemento di ordine, ma del proprio ordine e della propria disciplina ad un ideale. E non si può ottenere ciò se non si conoscono anche gli altri, la loro storia, il susseguirsi degli sforzi che essi hanno fatto per essere ciò che sono, per creare la civiltà che hanno creato e alla quale noi vogliamo sostituire la nostra. Vuol dire avere nozioni di cosa è la natura e le sue leggi per conoscere le leggi che governano lo spirito. E tutto imparare senza perdere di vista lo scopo ultimo che è di meglio conoscere se stessi attraverso gli altri e gli altri attraverso se stessi.

Se è vero che la storia universale è una catena degli sforzi che l'uomo ha fatto per liberarsi e dai privilegi e dai pregiudizi e dalle idolatrie, non si capisce perché il proletariato, che un altro anello vuol aggiungere a quella catena, non debba sapere come e perché e da chi sia stato preceduto, e quale giovamento possa trarre da questo sapere.

A. Gramsci: *Quaderni del Carcere*, 12 (XXIX), § 1 (1932)

Gli intellettuali sono un gruppo sociale autonomo e indipendente, oppure ogni gruppo sociale ha una sua propria categoria specializzata di intellettuali? Il problema è complesso per le varie forme che ha assunto finora il processo storico reale di formazione delle diverse categorie intellettuali. Le più importanti di queste forme sono due:

1) Ogni gruppo sociale, nascendo sul terreno originario di una funzione essenziale nel mondo della produzione

economica, si crea insieme, organicamente, uno o più ceti di intellettuali che gli danno omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico, ma anche in quello sociale e politico: l'imprenditore capitalistico crea con sé il tecnico dell'industria, lo scienziato dell'economia politica, l'organizzatore di una nuova cultura, di un nuovo diritto, ecc. ecc. Occorre notare il fatto che l'imprenditore rappresenta una elaborazione sociale superiore, già caratterizzata da una certa capacità dirigente e tecnica (cioè intellettuale): egli deve avere una certa capacità tecnica, oltre che nella sfera circoscritta della sua attività e della sua iniziativa, anche in altre sfere, almeno in quelle più vicine alla produzione economica (deve essere un organizzatore di masse d'uomini, deve essere un organizzatore della «fiducia» dei risparmiatori nella sua azienda, dei compratori della sua merce ecc.). Se non tutti gli imprenditori, almeno una élite di essi deve avere una capacità di organizzatore della società in generale, in tutto il suo complesso organismo di servizi, fino all'organismo statale, per la necessità di creare le condizioni più favorevoli all'espansione della propria classe; o deve possedere per lo meno la capacità di scegliere i «commessi» (impiegati specializzati) cui affidare questa attività organizzatrice dei rapporti generali esterni all'azienda. Si può osservare che gli intellettuali «organici» che ogni nuova classe crea con se stessa ed elabora nel suo sviluppo progressivo, sono per lo più «specializzazioni» di aspetti parziali dell'attività primitiva del tipo sociale nuovo che la nuova classe ha messo in luce. (Anche i signori feudali erano detentori di una particolare capacità tecnica, quella militare, ed è appunto dal momento in cui l'aristocrazia perde il monopolio della capacità tecnico-militare che si inizia la crisi del feudalismo. Ma la formazione degli intellettuali nel mondo feudale e nel precedente mondo classico è una questione da esaminare a parte: questa formazione ed elaborazione segue vie e modi che occorre studiare concretamente. Così è da notare che la massa dei contadini, quantunque svolga una funzione essenziale nel mondo della produzione, non elabora propri intellettuali «organici» e non «assimila» nessun ceto di intellettuali «tradizionali», quantunque dalla massa dei contadini altri gruppi sociali tolgano molti dei loro intellettuali e gran parte degli intellettuali tradizionali siano di origine contadina).

2) Ma ogni gruppo sociale «essenziale» emergendo alla storia dalla precedente struttura economica e come espressione di un suo sviluppo (di questa struttura), ha trovato, almeno nella storia finora svoltasi, categorie sociali preesistenti e che anzi apparivano come rappresentanti una continuità storica ininterrotta anche dai più complicati e radicali mutamenti delle forme sociali e politiche. La più tipica di queste categorie intellettuali è quella degli ecclesiastici, monopolizzatori per lungo tempo (per un'intera fase storica che anzi da questo monopolio è in parte caratterizzata) di alcuni servizi importanti: l'ideologia religiosa cioè la filosofia e la scienza dell'epoca, con la scuola, l'istruzione, la morale, la giustizia, la beneficenza, l'assistenza ecc. La categoria degli ecclesiastici può essere considerata essere la categoria intellettuale organicamente legata all'aristocrazia fondiaria: era equiparata giuridicamente all'aristocrazia, con cui divideva l'esercizio della proprietà feudale della terra e l'uso dei privilegi statali legati alla proprietà. Ma il monopolio delle superstrutture da parte degli ecclesiastici (da esso è nata l'accezione generale di «intellettuale» – o di «specialista» – della parola «chierico», in molte lingue di origine neolatina o influenzate fortemente, attraverso il latino chiesastico, dalle lingue neolatine, col suo correlativo di «laico» nel senso di profano, non specialista) non è stato esercitato senza lotta e limitazioni, e quindi si è avuto il nascere, in varie forme (da ricercare e studiare concretamente) di altre categorie, favorite e ingrandite dal rafforzarsi del potere centrale del monarca, fino all'assolutismo. Così si viene ormando l'aristocrazia della toga, con suoi propri privilegi; un ceto di amministratori, ecc., scienziati, teorici, filosofi non ecclesiastici, ecc.

Siccome queste varie categorie di intellettuali tradizionali sentono con «spirito di corpo» la loro ininterrotta continuità storica e la loro «qualifica», così essi pongono se stessi come autonomi e indipendenti dal gruppo sociale dominante; questa auto-posizione non è senza conseguenze nel campo ideologico e politico, conseguenze di vasta portata (tutta la filosofia idealista si può facilmente connettere con questa posizione assunta dal complesso sociale degli intellettuali e si può definire l'espressione di questa utopia sociale per cui gli intellettuali si credono «indipendenti», autonomi, rivestiti di caratteri loro propri, ecc. Da notare però che se il papa e l'alta gerarchia della Chiesa si credono più legati a Cristo e agli apostoli di quanto non siano ai senatori Agnelli e Benni, lo stesso non è per Gentile e Croce, per esempio; il Croce, specialmente, si sente legato fortemente ad Aristotele e a Platone, ma egli non nasconde, anzi, di essere legato ai senatori Agnelli e Benni e in ciò appunto è da ricercare il carattere più rilevato della filosofia del Croce).

(Questa ricerca sulla storia degli intellettuali non sarà di carattere «sociologico», ma darà luogo a una serie di saggi di «storia della cultura» (Kulturgeschichte) e di storia della scienza politica. Tuttavia sarà difficile evitare alcune forme schematiche e astratte che ricordano quelle della «sociologia»: occorrerà pertanto trovare la forma letteraria più adatta perché l'esposizione sia «non-sociologica». La prima parte della ricerca potrebbe essere una critica metodica delle opere già esistenti sugli intellettuali, che quasi tutte sono di carattere sociologico. Raccogliere la bibliografia sull'argomento è pertanto indispensabile).

Quali sono i limiti «massimi» dell'accezione di «intellettuale»? Si può trovare un criterio unitario per caratterizzare ugualmente tutte le diverse e disperate attività intellettuali e per distinguere queste nello stesso tempo e in modo essenziale dalle attività degli altri raggruppamenti sociali? L'errore metodico più diffuso mi pare quello di aver cercato questo criterio di distinzione nell'intrinseco delle attività intellettuali e non invece nell'insieme del sistema di rapporti in cui esse (e quindi i gruppi che le impersonano) vengono a trovarsi nel complesso generale dei rapporti sociali. E invero l'operaio o proletario, per esempio, non è specificamente caratterizzato dal lavoro manuale o strumentale (a parte la considerazione che non esiste lavoro puramente fisico e che anche l'espressione del Taylor di «gorilla ammaestrato» è

una metafora per indicare un limite in una certa direzione: in qualsiasi lavoro fisico, anche il più meccanico e degradato, esiste un minimo di qualifica tecnica, cioè un minimo di attività intellettuale creatrice), ma da questo lavoro in determinate condizioni e in determinati rapporti sociali. Ed è stato già osservato che l'imprenditore, per la sua stessa funzione, deve avere in una certa misura un certo numero di qualifiche di carattere intellettuale, sebbene la sua figura sociale sia determinata non da esse ma dai rapporti generali sociali che appunto caratterizzano la posizione dell'imprenditore nell'industria.

Tutti gli uomini sono intellettuali, si potrebbe dire perciò; ma non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali (così, perché può capitare che ognuno in qualche momento si frigga due uova o si cucisca uno strappo della giacca, non si dirà che tutti sono cuochi e sarti). Si formano così storicamente delle categorie specializzate per l'esercizio della funzione intellettuale, si formano in connessione con tutti i gruppi sociali ma specialmente in connessione coi gruppi sociali più importanti e subiscono elaborazioni più estese e complesse in connessione col gruppo sociale dominante. Una delle caratteristiche più rilevanti di ogni gruppo che si sviluppa verso il dominio è la sua lotta per l'assimilazione e la conquista «ideologica» degli intellettuali tradizionali, assimilazione e conquista che è tanto più rapida ed efficace quanto più il gruppo dato elabora simultaneamente i propri intellettuali organici. L'enorme sviluppo preso dall'attività e dall'organizzazione scolastica (in senso largo) nelle società sorte dal mondo medioevale indica quale importanza abbiano assunto nel mondo moderno le categorie e le funzioni intellettuali: come si è cercato di approfondire e dilatare l'«intellettualità» di ogni individuo, così si è anche cercato di moltiplicare le specializzazioni e di affinarle. Ciò risulta dalle istituzioni scolastiche di diverso grado fino agli organismi per promuovere la così detta «alta cultura», in ogni campo della scienza e della tecnica. (La scuola è lo strumento per elaborare gli intellettuali di vario grado. La complessità della funzione intellettuale nei diversi Stati si può misurare obiettivamente dalla quantità delle scuole specializzate e dalla loro gerarchizzazione: quanto più estesa è l'«area» scolastica e quanto più numerosi i «gradi» «verticali» della scuola, tanto è più complesso il mondo culturale, la civiltà, di un determinato Stato. Si può avere un termine di paragone nella sfera della tecnica industriale: l'industrializzazione di un paese si misura dalla sua attrezzatura nella costruzione di macchine per costruire macchine e nella fabbricazione di strumenti sempre più precisi per costruire macchine e strumenti per costruire macchine ecc. Il paese che ha la migliore attrezzatura per costruire strumenti per i gabinetti sperimentali degli scienziati e per costruire strumenti per collaudare questi strumenti, si può dire il più complesso nel campo tecnico-industriale, il più civile ecc. Così è nella preparazione degli intellettuali e nelle scuole dedicate a questa preparazione: scuole e istituti di alta cultura sono assimilabili). (Anche in questo campo la quantità non può scindersi dalla qualità. Alla più raffinata specializzazione tecnico-culturale non può non corrispondere la maggiore estensione possibile della diffusione dell'istruzione primaria e la maggiore sollecitudine per favorire i gradi intermedi al più gran numero. Naturalmente questa necessità di creare la più larga base possibile per la selezione e l'elaborazione delle più alte qualifiche intellettuali – di dare cioè all'alta cultura e alla tecnica superiore una struttura democratica – non è senza inconvenienti: si crea così la possibilità di vaste crisi di disoccupazione degli strati medi intellettuali, come avviene di fatto in tutte le società moderne).

Da notare che l'elaborazione dei ceti intellettuali nella realtà concreta non avviene su un terreno democratico astratto, ma secondo processi storici tradizionali molto concreti. Si sono formati dei ceti che tradizionalmente «producono» intellettuali e sono quelli stessi che di solito sono specializzati nel «risparmio», cioè la piccola e media borghesia terriera e alcuni strati della piccola e media borghesia cittadina. La diversa distribuzione dei diversi tipi di scuole (classiche e professionali) nel territorio «economico» e le diverse aspirazioni delle varie categorie di questi ceti determinano o danno forma alla produzione dei diversi rami di specializzazione intellettuale. Così in Italia la borghesia rurale produce specialmente funzionari statali e professionisti liberi, mentre la borghesia cittadina produce tecnici per l'industria: e perciò l'Italia settentrionale produce specialmente tecnici e l'Italia meridionale specialmente funzionari e professionisti.

Il rapporto tra gli intellettuali e il mondo della produzione non è immediato, come avviene per i gruppi sociali fondamentali, ma è «mediato», in diverso grado, da tutto il tessuto sociale, dal complesso delle superstrutture, di cui appunto gli intellettuali sono i «funzionari». Si potrebbe misurare l'«organicità» dei diversi strati intellettuali, la loro più o meno stretta connessione con un gruppo sociale fondamentale, fissando una gradazione delle funzioni e delle sovrastrutture dal basso in alto (dalla base strutturale in su). Si possono, per ora, fissare due grandi «piani» superstrutturali, quello che si può chiamare della «società civile», cioè dell'insieme di organismi volgarmente detti «privati» e quello della «società politica o Stato» e che corrispondono alla funzione di «egemonia» che il gruppo dominante esercita in tutta la società e a quello di «dominio diretto» o di comando che si esprime nello Stato e nel governo «giuridico». Queste funzioni sono precisamente organizzative e connettive. Gli intellettuali sono i «commessi» del gruppo dominante per l'esercizio delle funzioni subalterne dell'egemonia sociale e del governo politico, cioè: 1) del consenso «spontaneo» dato dalle grandi masse della popolazione all'indirizzo impresso alla vita sociale dal gruppo fondamentale dominante, consenso che nasce «storicamente» dal prestigio (e quindi dalla fiducia) derivante al gruppo dominante dalla sua posizione e dalla sua funzione nel mondo della produzione; 2) dell'apparato di coercizione statale che assicura «legalmente» la disciplina di quei gruppi che non «consentono» né attivamente né passivamente, ma è costituito per tutta la società in previsione dei momenti di crisi nel comando e nella direzione in cui il consenso spontaneo vien meno. Questa impostazione del problema dà come risultato un'estensione molto grande del concetto di

intellettuale, ma solo così è possibile giungere a una approssimazione concreta della realtà. Questo modo di impostare la questione urta contro preconcezioni di casta: è vero che la stessa funzione organizzativa dell'egemonia sociale e del dominio statale dà luogo a una certa divisione del lavoro e quindi a tutta una gradazione di qualifiche, in alcune delle quali non appare più alcuna attribuzione direttiva e organizzativa: nell'apparato di direzione sociale e statale esiste tutta una serie di impieghi di carattere manuale e strumentale (di ordine e non di concetto, di agente e non di ufficiale o funzionario, ecc.), ma evidentemente occorre fare questa distinzione, come occorrerà farne anche qualche altra. Infatti l'attività intellettuale deve essere distinta in gradi anche dal punto di vista intrinseco, gradi che nei momenti di estrema opposizione danno una vera e propria differenza qualitativa: nel più alto gradino saranno da porre i creatori delle varie scienze, della filosofia, dell'arte, ecc.; nel più basso, i più umili «amministratori» e divulgatori della ricchezza intellettuale già esistente, tradizionale, accumulata. L'organismo militare, anche in questo caso, offre un modello di queste complesse graduazioni: ufficiali subalterni, ufficiali superiori, Stato maggiore; e non bisogna dimenticare i graduati di truppa, la cui importanza reale è superiore a quanto di solito si pensi. È interessante notare che tutte queste parti si sentono solidali e anzi che gli strati inferiori manifestano un più appariscente spirito di corpo e traggono da esso una «boria» che spesso li espone ai frizzi e ai motteggi.

Nel mondo moderno, la categoria degli intellettuali, così intesa, si è ampliata in modo inaudito. Sono state elaborate dal sistema sociale democratico-burocratico masse imponenti, non tutte giustificate dalle necessità sociali della produzione, anche se giustificate dalle necessità politiche del gruppo fondamentale dominante. Quindi la concezione loriana del «lavoratore» improduttivo (ma improduttivo per riferimento a chi e a quale modo di produzione?), che potrebbe in parte giustificarsi se si tiene conto che queste masse sfruttano la loro posizione per farsi assegnare taglie ingenti sul reddito nazionale. La formazione di massa ha standardizzato gli individui e come qualifica individuale e come psicologia, determinando gli stessi fenomeni che in tutte le altre masse standardizzate: concorrenza che pone la necessità dell'organizzazione professionale di difesa, disoccupazione, superproduzione scolastica, emigrazione, ecc.

W. Benjamin: *L'obra d'art en l'època de la seua reproductibilitat tècnica*, segon epígraf

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. [...] Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. [...] Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit. [...] so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache. Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.

M. Horkheimer i Th. W. Adorno: fragments d'«Indústria cultural», en *Dialèctica de la Il·lustració* (1944)

Die soziologische Meinung, daß der Verlust des Halts in der objektiven Religion, die Auflösung der letzten vorkapitalistischen Residuen, die technische und soziale Differenzierung und das Spezialistentum in kulturelles Chaos übergegangen sei, wird alltäglich Lügen gestraft. Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen. Die ästhetischen Manifestationen noch der politischen Gegensätze verkünden gleichermaßen das Lob des stählernen Rhythmus. Die dekorativen Verwaltungs- und Ausstellungsstätten der Industrie sind in den autoritären und den anderen Ländern kaum verschieden. Die allenthalben emporschießenden hellen Monumentalbauten repräsentieren die sinnreiche Planmäßigkeit der staatenumspannenden Konzerne, auf die bereits das losgelassene Unternehmertum zuschoß, dessen Denkmale die umliegenden düsteren Wohn- und Geschäftshäuser der trostlosen Städte sind. Schon erscheinen die älteren Häuser rings um die Betonzentren als Slums, und die neuen Bungalows am Stadtrand verkünden schon wie die unsoliden

Konstruktionen auf internationalen Messen das Lob des technischen Fortschritts und fordern dazu heraus, sie nach kurzfristigem Gebrauch wegzuerwerfen wie Konservenbüchsen. Die städtebaulichen Projekte aber, die in hygienischen Kleinwohnungen das Individuum als gleichsam selbständiges perpetuieren sollen, unterwerfen es seinem Widerpart, der totalen Kapitalmacht, nur um so gründlicher. Wie die Bewohner zwecks Arbeit und Vergnügen, als Produzenten und Konsumenten, in die Zentren entboten werden, so kristallisieren sich die Wohnzellen bruchlos zu wohlorganisierten Komplexen. Die augenfällige Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos demonstriert den Menschen das Modell ihrer Kultur: die falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem. Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen. An seiner Verdeckung sind die Lenker gar nicht mehr so sehr interessiert, seine Gewalt verstärkt sich, je brutaler sie sich einbekennt. Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, daß sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen. Sie nennen sich selbst Industrien, und die publizierten Einkommensziffern ihrer Generaldirektoren schlagen den Zweifel an der gesellschaftlichen Notwendigkeit der Fertigprodukte nieder.

Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. Die Teilnahme der Millionen an ihr erzwingt Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machen, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden. Der technische Gegensatz weniger Herstellungszentren zur zerstreuten Rezeption bedingt Organisation und Planung durch die Verfügenden. Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert. In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt. Verschwiegen wird dabei, daß der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomischen Stärksten über die Gesellschaft ist. Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft. Autos, Bomben und Film halten so lange das Ganze zusammen, bis ihr nivellierendes Element am Unrecht selbst, dem es diente, seine Kraft erweist. Einstweilen hat es die Technik der Kulturindustrie bloß zur Standardisierung und Serienproduktion gebracht und das geopfert, wodurch die Logik des Werks von der des gesellschaftlichen Systems sich unterschied. Das aber ist keinem Bewegungsgesetz der Technik als solcher aufzubürden, sondern ihrer Funktion in der Wirtschaft heute. Das Bedürfnis, das der zentralen Kontrolle etwa sich entziehen könnte, wird schon von der des individuellen Bewußtseins verdrängt. Der Schritt vom Telefon zum Radio hat die Rollen klar geschieden. Liberal ließ jenes den Teilnehmer noch die des Subjekts spielen. Demokratisch macht dieses alle gleichermaßen zu Hörern, um sie autoritär den unter sich gleichen Programmen der Stationen auszuliefern. Keine Apparatur der Replik hat sich entfaltet, und die privaten Sendungen werden zur Unfreiheit verhalten. Sie beschränken sich auf den apokryphen Bereich der »Amateure«, die man zudem noch von oben her organisiert. Jede Spur von Spontaneität des Publikums im Rahmen des offiziellen Rundfunks aber wird von Talentjägern, Wettbewerben vorm Mikrophon, protegierten Veranstaltungen aller Art in fachmännischer Auswahl gesteuert und absorbiert. Die Talente gehören dem Betrieb, längst ehe er sie präsentiert: sonst würden sie nicht so eifrig sich einfügen. Die Verfassung des Publikums, die vorgeblich und tatsächlich das System der Kulturindustrie begünstigt, ist ein Teil des Systems, nicht dessen Entschuldigung. Wenn eine Kunstbranche nach demselben Rezept verfährt wie eine dem Medium und dem Stoff nach weit von ihr entlegene; wenn schließlich der dramatische Knoten in den »Seifenoper« des Radios zum pädagogischen Beispiel für die Bewältigung technischer Schwierigkeiten wird, die als »jam« ebenso wie auf den Höhepunkten des Jazzlebens gemeistert werden, oder wenn die antastende »Adaptation« eines Beethovenschen Satzes nach dem gleichen Modus sich vollzieht wie die eines Tolstoiromans durch den Film, so wird der Rekurs auf spontane Wünsche des Publikums zur windigen Ausrede. Der Sache näher kommt schon die Erklärung durchs Eigengewicht des technischen und personellen Apparats, der freilich in jeder Einzelheit als Teil des ökonomischen Selektionsmechanismus zu verstehen ist. Hinzutritt die Verabredung, zumindest die gemeinsame Entschlossenheit der Exekutivgewaltigen, nichts herzustellen oder durchzulassen, was nicht ihren Tabellen, ihrem Begriff von Konsumenten, vor allem ihnen selber gleicht.

Wenn die objektive gesellschaftliche Tendenz in diesem Weltalter sich in den subjektiven dunklen Absichten der Generaldirektoren inkarniert, so sind es originär die der mächtigsten Sektoren der Industrie, Stahl, Petroleum, Elektrizität, Chemie. Die Kulturmonopole sind mit ihnen verglichen schwach und abhängig. Sie müssen sich sputen, es den wahren Machthabern recht zu machen, damit ihre Sphäre in der Massengesellschaft, deren spezifischer Warentypus ohnehin noch zuviel mit gemütlichem Liberalismus und jüdischen Intellektuellen zu tun hat, nicht einer Folge von Säuberungsaktionen unterworfen wird. Die Abhängigkeit der mächtigsten Sendegesellschaft von der Elektroindustrie, oder die des Films von den Banken, charakterisiert die ganze Sphäre, deren einzelne Branchen wiederum untereinander ökonomisch verfilzt sind. Alles liegt so nahe beieinander, daß die Konzentration des Geistes ein Volumen erreicht, das es ihr erlaubt, über die Demarkationslinie der Firmentitel und technischen Sparten hinwegzurollen. Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik. Emphatische Differenzierungen wie die von A- und B-Filmen oder von Geschichten in Magazinen verschiedener Preislagen gehen nicht sowohl aus der Sache hervor, als daß sie der Klassifikation, Organisation und Erfassung der Konsumenten dienen. Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert. Die Belieferung des Publikums mit einer Hierarchie von Serienqualitäten dient nur der um so lückenloseren Quantifizierung. Jeder soll sich gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten »level« gemäß verhalten und nach der Kategorie des

Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist. Die Konsumenten werden als statistisches Material auf der Landkarte der Forschungsstellen, die von denen der Propaganda nicht mehr zu unterscheiden sind, in Einkommensgruppen, in rote, grüne und blaue Felder, aufgeteilt.

Der Schematismus des Verfahrens zeigt sich daran, daß schließlich die mechanisch differenzierten Erzeugnisse als allemal das Gleiche sich erweisen. Daß der Unterschied der Chrysler- von der General-Motors-Serie im Grunde illusionär ist, weiß schon jedes Kind, das sich für den Unterschied begeistert. Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen. Mit den Präsentationen der Warner Brothers und Metro Goldwyn Mayers verhält es sich nicht anders. Aber auch zwischen den teureren und billigeren Sorten der Musterkollektion der gleichen Firma schrumpfen die Unterschiede immer mehr zusammen: bei den Autos auf solche von Zylinderzahl, Volumen, Patentdaten der gadgets, bei den Filmen auf solche der Starzahl, der Üppigkeit des Aufwands an Technik, Arbeit und Ausstattung, und der Verwendung jüngerer psychologischer Formeln. Der einheitliche Maßstab des Wertes besteht in der Dosierung der conspicuous production, der zur Schau gestellten Investition. Die budgetierten Wertdifferenzen der Kulturindustrie haben mit sachlichen, mit dem Sinn der Erzeugnisse überhaupt nichts zu tun. Auch die technischen Medien untereinander werden zur unersättlichen Uniformität getrieben. Das Fernsehen zielt auf eine Synthese von Radio und Film, die man aufhält, solange sich die Interessenten noch nicht ganz geeinigt haben, deren unbegrenzte Möglichkeiten aber die Verarmung der ästhetischen Materialien so radikal zu steigern verspricht, daß die flüchtig getarnte Identität aller industriellen Kulturprodukte morgen schon offen triumphieren mag, hohnlachende Erfüllung des Wagnerschen Traums vom Gesamtkunstwerk. Die Übereinstimmung von Wort, Bild und Musik gelingt um so viel perfekter als im Tristan, weil die sinnlichen Elemente, die einspruchslos allesamt die Oberfläche der gesellschaftlichen Realität protokollieren, dem Prinzip nach im gleichen technischen Arbeitsgang produziert werden und dessen Einheit als ihren eigentlichen Gehalt ausdrücken. Dieser Arbeitsgang integriert alle Elemente der Produktion, von der auf den Film schielenden Konzeption des Romans bis zum letzten Geräuscheffekt. Er ist der Triumph des investierten Kapitals. Seine Allmacht den enteigneten Anwärtern auf jobs als die ihres Herrn ins Herz zu brennen, macht den Sinn aller Filme aus, gleichviel welches plot die Produktionsleitung jeweils ausersieht.

P. Bourdieu - J. C. Passeron: *La reproduction. Éléments pour un théorie du système d'enseignement*, Paris: Éditions de Minuit, 1970 (fragment i síntesi).

Abréviations utilisées dans le livre: AP: action pédagogique. AuP: autorité pédagogique. TP: travail pédagogique. AuS: autorité scolaire. SE : système d'enseignement. TS : travail scolaire.

0. Tout pouvoir de violence symbolique, i.e. tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force, ajoute sa force propre, i. e. proprement symbolique, à ces rapports de force.

1. DU DOUBLE ARBITRAIRE DE L'ACTION PÉDAGOGIQUE

Toute action pédagogique (AP) est objectivement une violence symbolique en tant qu'imposition, par un pouvoir arbitraire, d'un arbitraire culturel.

L'AP est objectivement une violence symbolique, en un premier sens, en tant que les rapports de force entre les groupes ou les classes constitutifs d'une formation sociale sont au fondement du pouvoir arbitraire qui est la condition de l'instauration d'un rapport de communication pédagogique, i.e. de l'imposition et de l'inculcation d'un arbitraire culturel selon un mode arbitraire d'imposition et d'inculcation (éducation).

1.1.1. En tant que pouvoir symbolique qui ne se réduit jamais par définition à l'imposition de la force, l'AP ne peut produire son effet propre, i.e. proprement symbolique, que pour autant qu'elle s'exerce dans un rapport de communication.

1.1.2. En tant que violence symbolique, l'AP ne peut produire son effet propre, i.e. proprement pédagogique, que lorsque sont données les conditions sociales de l'imposition et de l'inculcation, i.e. les rapports de force qui ne sont pas impliqués dans une définition formelle de la communication.

1.1.3. Dans une formation sociale déterminée, l'AP que les rapports de force entre les groupes ou les classes constitutifs de cette formation sociale mettent en position dominante dans le système des AP est celle qui, tant par son mode d'imposition que par la délimitation de ce qu'elle impose et de ceux à qui elle l'impose, correspond le plus

complètement, quoique toujours de manière médiate, aux intérêts objectifs (matériels, symboliques et, sous le rapport considéré ici, pédagogiques) des groupes ou classes dominants.

L'AP est objectivement une violence symbolique, en un second sens, en tant que la délimitation objectivement impliquée dans le fait d'imposer et d'inculquer certaines significations, traitées, par la sélection et l'exclusion qui en est corrélative, comme dignes d'être reproduites par une AP, re-produit (au double sens du terme) la sélection arbitraire qu'un groupe ou une classe opère objectivement dans et par son arbitraire culturel.

1.2.1. La sélection de significations qui définit objectivement la culture d'un groupe ou d'une classe comme système symbolique est arbitraire en tant que la structure et les fonctions de cette culture ne peuvent être déduites d'aucun principe universel, physique, biologique ou spirituel, n'étant unies par aucune espèce de relation interne à la « nature des choses » ou à une « nature humaine ».

1.2.2. La sélection de significations qui définit objectivement la culture d'un groupe ou d'une classe comme système symbolique est socio-logiquement nécessaire en tant que cette culture doit son existence aux conditions sociales dont elle est le produit et son intelligibilité à la cohérence et aux fonctions de la structure des relations significantes qui la constituent.

1.2.3. Dans une formation sociale déterminée, l'arbitraire culturel que les rapports de force entre les groupes ou classes constitutifs de cette formation sociale mettent en position dominante dans le système des arbitraires culturels est celui qui exprime le plus complètement, quoique toujours de manière médiate, les intérêts objectifs (matériels et symboliques) des groupes ou classes dominants.

1.3. Le degré objectif d'arbitraire (au sens de la prop. 1.1.) du pouvoir d'imposition d'une AP est d'autant plus élevé que le degré d'arbitraire (au sens de la prop. 1.2.) de la culture imposée est lui-même plus élevé.

1.3.1. L'AP dont le pouvoir arbitraire d'imposer un arbitraire culturel repose en dernière analyse sur les rapports de force entre les groupes ou classes constitutifs de la formation sociale où elle s'exerce (par 1.1. et 1.2.) contribue, en reproduisant l'arbitraire culturel qu'elle inculque, à reproduire les rapports de force qui fondent son pouvoir d'imposition arbitraire (fonction de reproduction sociale de la reproduction culturelle).

1.3.2. Dans une formation sociale déterminée, les différentes AP, qui ne peuvent jamais être définies indépendamment de leur appartenance à un système des AP soumis à l'effet de domination de l'AP dominante, tendent à reproduire le système des arbitraires culturels caractéristique de cette formation sociale, i.e. la domination de l'arbitraire culturel dominant, contribuant par là à la reproduction des rapports de force qui mettent cet arbitraire culturel en position dominante.

K. Stockhausen: «Huuuh!» (declaracions a la premsa el 16 de setembre de 2001 a l'hotel Atlantic d'Hamburg)

Frage: Möchten Sie uns vielleicht doch noch kurz sagen, warum Sie sich auf das Thema „Licht“ eingelassen haben?

Hm. Also Sie wissen vielleicht ein bißchen – wissen Sie gar nichts darüber?

Doch.

Ja eben. Also ich war siebenundsiebzig in Japan, hatte einen Auftrag des Nationaltheaters in Tokio, und komponierte den „Jahreslauf“. Das Thema, daß der Mensch versucht, in der Zeit zu laufen – vier Läufer: ein Jahresläufer, ein Jahrzehnteläufer, ein Jahrhunderteläufer, ein Jahrtausendeläufer. Und die bewegen sich entsprechend schnell oder langsam vor dem Publikum, und das waren Gagaku-Tänzer, unglaubliche Menschen in den Gagaku-Kostümen. Und es kommt in diesem Werk viermal vor, daß der Jahreslauf durch eine Versuchung unterbrochen wird. Also, es saust ein Affe mit einem Auto über die Bühne, und das war in Japan natürlich furchtbar und hat mir auch die ganzen Chancen versaut, das muß ich sagen. Also seitdem wollen die das Stück auch nicht mehr sehen. Und das zweite war ein Koch – das ausgerechnet in Japan – mit dampfenden Kesseln und so weiter, und die vier Jahresläufer werden natürlich durch den Duft versucht, unglaubliche Speisen, und hören auf und stellen sich dahin, und dabei war ein Nô-Schauspieler bitte sehr auch, das war mein Meister, der sozusagen als Zeremonienmeister die Jahresläufe erklärte, und dann standen die halt davor und hatten eine Frankfurter Wurst in der Hand. Also das war noch schlimmer, im Nationaltheater Tokio, nicht wahr. Dann die dritte Versuchung – ach nein, die erste ist etwas anders, die erste sind Blumensträuße. Und da hat also ein japanischer Regisseur die vier in einen Frack gesteckt, und die bringen also die Blumen, jeder einen Blumenstrauß zu den Jahresläufern, und die weigern sich. Und dann schmeißen sie die Blumen in die Luft und die knallen auf den

Fußboden, also es wird nichts, und der Jahreslauf geht weiter. Und dann kam die – jetzt habe ich drei, glaube ich, beschrieben – die letzte Versuchung. Das ist also ein splinternacktes Mädchen – in Japan, bitte sehr – [das] plötzlich auf die Bühne kommt, und die natürlich Stielaugen kriegen und natürlich aufhören, ihren Jahreslauf fortzusetzen, bis dann ein Riesengewitter passiert. Die hatten also auch links und rechts dann immer noch einen Michael und einen Luzifer, eine Riesenklappfigur wie in einem Kasperletheater: Als der Luzifer dann so reinschaute in die Bühne, dann knallte es los. Na gut, dann haben sie eine Skulptur gemacht, und das war ein nacktes Mädchen, aber eine Skulptur aus Plastik, und dahinter war aber ein Kopf einer Japanerin, und dies und das. Also, das war der Anfang von dem, was ich dann als „Licht“ bezeichnete, mindestens sagte Herr Kido mir, der Direktor: „Stockhausen, how do you want to call this piece“ und so. Ich sagte: „What goes fast like a thousand years in a moment, a thousand years in an hour?“ Sagt er: „Hikari“. Ich sagte: „What is that?“ He said: „It's the fastest train in Japan. From Tokyo to Osaka.“ Und ich sagte: „Hikari, what does it mean?“ He said: „Light“. „Ja“, sage ich, „okay, dann heißt das Stück 'Licht'.“ Und seitdem heißt das große Werk „Licht“, das ist „Hikari“ ... sssup! So, mit anderen Worten, da passiert also ein Weltzeitalter in einem Werk, das jetzt im Endeffekt dann achtundzwanzig Stunden dauert. Das ist ja also nichts im Vergleich zu den Themen, die darin vorkommen. Und zu den Zeitvorstellungen, die ständig ins Bewußtsein gerufen werden durch die Musik und durch das Erscheinen des heiligen Michael: „Ja um Gottes willen, was soll der denn hier in Europa und in Deutschland und so.“ Und der Eva, der Mutter des Lebens, und von Luzifer, dem Fürsten des Lichtes, der also die große Welt- oder kosmische Revolution hervorrief: „Der Stockhausen spinnt!“ Das sind natürlich Dimensionen, die passen nicht hierhin. *Frage: Aber wenn man Sie so anschaut, fühlen Sie sich dabei ganz wohl. [Heiterkeit.]*

Ja sicher, warum nicht.

Sind das denn für Sie eher Figuren aus einer gemeinsamen Kulturgeschichte ...

Nein, nein!

... oder ist das [eine] materiale Erscheinung für Sie?

Nein, nein! Ich bete jeden Tag zu Michael, aber nicht zu Luzifer. Also das habe ich mir versagt. Aber der ist sehr präsent, also in New York zur Zeit. Doch.

Haben Sie Visionen von Engeln?

Ja, gewiß.

Wie sehen die aus?

Nicht unähnlich dem, was Sie alle kennen, seit mehr als tausend Jahren in der Malerei und in der bildnerischen Kunst, ja und [zögert] manchmal auch in einem Menschen.

Frage: Jetzt ist der Name der Stadt doch gefallen, New York. In den Notizen zu „Hymnen“ schreiben Sie ja von einer musikalischen Hörbarmachung harmonischer Menschlichkeit, und Sie haben auch gerade von den Weltsprachen gesprochen, in denen Sie komponieren, für die Sie komponieren. Sie sprachen gerade von Luzifer in New York, ich habe Sie nicht falsch verstanden, glaube ich.

Nein.

Die Ereignisse der letzten Tage, wie berührt Sie das persönlich und vor allem, wie sehen Sie dann solche Notizen zur harmonischen Menschlichkeit in „Hymnen“, die ja auch aufgeführt werden, nochmal an?

Hm. Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat. Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [Zögert.] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Das sind also Leute, die sind so konzentriert auf dieses eine, auf die eine Aufführung, und dann werden fünftausend Leute in die Auferstehung gejagt. In einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, also als Komponisten. Ich meine, es kann sein, daß, wenn ich „Freitag“ aus „Licht“ aufführe, daß da ein paar Leute im Saal sitzen, denen das passiert, was ein alter Mann mir vorige Woche gesagt hat, beim „Samstag“ nach der Aufführung: „Na, sagen Sie mal. Zweieinhalb Stunden, da waren doch diese unglaublich tiefen Klänge, die wie Wolken über uns schwebten und sich bewegten die ganze Zeit, die segelten und dazu dann ganz schnelle Schüsse von anderen Klängen – sagen Sie mal, was ist denn das für ein Orchester? Ich sage: „Gar keins.“ Sagt er: „Was? Wie haben Sie's denn gemacht? Sie müssen das doch irgendwie machen! Wer spielt das? Wer hat das gesungen oder gespielt?“ Ich sage: „Niemand“. „Ja, wie denn?“ Ich sage: „Mit Generatoren und Synthesizern.“ Sagt er: „Was? Dann brauchen wir ja gar kein Orchester mehr!“ Ich sage: „Nein.“ Dann lief der raus, als ob der innerlich, im Geiste gestorben wäre. Ich weiß nicht, was jetzt passiert mit dem. Und es waren mehrere Damen, die dann zu mir kamen und sagten: „Sagen Sie mal, was haben Sie denn hier?“ Und ich sagte: „Das ist ein Mischpult“. „Ja, wie geht denn das überhaupt, da kommt das alles raus?“ Ich sage: „Ja.“ – „Ja, haben Sie auch eine Partitur?“ – „Ja.“ – „Kann ich die mal sehen?“ – „Ja.“ Das waren Damen so zwischen siebzig und achtzig auf einmal, das war wahrscheinlich Abonnementspublikum fürs Bach-Festival. Die standen um mich herum. Ich sage: „Gucken Sie her, Sie können Noten?“ – „Ja, ja, wir können Noten lesen. Kann das jemand verstehen?“ Ich sage: „Ja, das kann jemand verstehen. Man muß das nur studieren“, und so. Das war eine Explosion wie für die Menschen in New York. Bum! Und ich weiß nicht, ob die jetzt woanders sind, die da plötzlich so schockiert waren. Also es gibt Dinge, die gehen in meinem Kopf vor sich durch solche Erlebnisse. Ich habe Wörter benutzt, die ich nie benutze, weil das so ungeheuer ist. Das ist das größte Kunstwerk überhaupt, das passiert. Stellen Sie sich mal vor, ich könnte jetzt ein Kunstwerk schaffen, und Sie wären alle nicht nur erstaunt, sondern Sie würden auf der Stelle umfallen. Sie wären tot und würden wiedergeboren, weil Sie Ihr Bewußtsein verlieren, weil das einfach zu wahnsinnig ist.

Manche Künstler versuchen doch, über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir wach werden, damit wir für eine andere Welt uns öffnen. Also, ich weiß nicht, ob das fünftausend Wiedergeburten gibt, aber irgend so etwas. [Fingerschnippen] Im Nu. Das ist unglaublich.

Gibt es keinen Unterschied zwischen Kunstwerk und Verbrechen?

Vielleicht, aber ... Natürlich! Der Verbrecher ist es deshalb, das wissen Sie ja, weil die Menschen nicht einverstanden waren. Die sind nicht in das Konzert gekommen. Das ist klar. Und es hat ihnen auch niemand angekündigt: „Ihr könntet dabei drauf gehen.“ Ich auch nicht. Also es ist in der Kunst nicht so schlimm. Aber was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal, so *poco a poco* auch in der Kunst, oder sie ist nichts. [Stille.] Sie sind alle ganz ernst auf einmal. Wo hat er mich hingebacht? Luzifer. Sind Sie denn Musiker? Selbst Musiker?

Nein.

Naja. Ist das nicht ungeheuer, was mir da eingefallen ist auf einmal. Ist ja irre. Ich habe gesagt, zehn Jahre üben für ein Konzert, und das muß es sein. Und dann – weg. [Pause]

Huuuh!

Mehrere Stimmen: *Huuuh!*

Schwere Kost.

Benedikt Stampa: *Schluck Wasser?*

Vielleicht. Ich muß ja gleich in den Saal, nicht. Mir angucken, ob die Lautsprecher richtig sind. Habt Ihr nicht was Lustiges?

Das Technische. Wie hat denn Köln gespielt?

Wie spät ist es überhaupt? Bestimmt sieben Uhr durch, nicht?

Ja, dann müssen wir auch aufhören.

Dann machen wir Schluß jetzt, ja.

Das ist das erste Mal in meinem Leben, das ich eine Pressekonferenz schließen muß, obwohl es unglaublich spannend ist, zum ersten Mal mehr Fragen als Antworten sind, und wie sagte Herr Renzke immer: Sie sehen, betroffen, Vorhang offen, alle Fragen offen.

Ja, aber schreibt das nur nicht. Schreibt nicht ausgerechnet das, was wir am Schluß gesagt haben, das muß ja nicht alles gleich multipliziert werden, das ist ja blöd. Dann lieber den Menschen helfen, daß sie die Musik hören, daß sie sich öffnen für [ein] neues Erlebnis, genug zauberhaft Schönes in der Aufführung. Und das macht es dann wieder gut, was man innerlich nicht versteht, was einen verwirrt oder sogar total den Verstand verlieren läßt, wie dieser Herr vorige Woche. Der lief raus, ich dachte, was ist jetzt los? Der hat es nicht kapiert, [sein] ganzes Leben lang. Der hat geglaubt, es muß ein Orchester sein, es müssen Instrumente sein, ein Chor sein, und sagte: „Keiner spielt das?“ – „Nein, keiner.“

Wir haben am Dienstag und Mittwoch keine Abonnenten im Publikum.

Ja, das ändert nicht viel, das ist ja eine formale Sache, nicht. Das ist ja egal. Na gut. So: vielen Dank, alles Gute.

Applaus

TAULA

Pròleg

Conceptes clau

Introducció

Llull i el *Llibre del gentil*

PART I. CULTURA I SOCIETAT

Capítol 1. Cultura i crítica social

1. Context: Rousseau, camí de Vincennes (octubre de 1749)
2. Text: Rousseau, «Prosopopeia de Fabrici», del *Discurs sobre les ciències i les arts* (1749)
3. Epíleg: arrest de Lluís XVI a Versalles i trasllat a París (5 d'octubre de 1789)

Capítol 2. Cultura i absolut

1. Introducció i hipòtesi
2. Anàlisi i comparació
3. Conclusió

Capítol 3. Cultura i revolució

1. Pròleg: Marx, carta al pare (novembre 1837) i les quatre primeres «lectures» de Hegel
2. Context: Marx a Londres (estiu de 1857)
3. Text: Karl Marx, «Per què ens agrada l'art grec?», en Quadern «M» [*Introducció a la crítica de l'economia política*] (setembre de 1857)

Capítol 4. Hegemonia cultural

1. Pròleg: el jove Gramsci, sobre «Socialisme i cultura»
2. Context: Gramsci, empresonat

3. Text: Gramsci i els «intel·lectuals» als *Quaderni del carcere*

Capítol 5. Cultura i utopia

1. Context: Benjamin pels passatges de la història a París (anys 30)
2. Text: Benjamin, fragments metodològics del *Llibre dels passatges* (K)
3. Pròleg (I): diari del viatge a Itàlia (Pentecosta, 1912)
4. Pròleg (II): *Fragments sobre els llibres infantils* (1924 i 1926)
5. Epíleg. Benjamin, a Portbou (26 o 27 de setembre de 1940)

Capítol 6. Indústria cultural

1. Pròleg: a la recerca d'un fil conductor i com cal llegir Adorno
2. Context: Adorno i Horkheimer a la Costa Oest dels EUA (1944)
3. Text: Adorno i Horkheimer, «Indústria cultural», en *Dialèctica de la Il·lustració* (1944)
4. Epíleg (I): Adorno. Auschwitz és l'última etapa de la dialèctica entre cultura i barbàrie
5. Epíleg (II): Kertész: l'holocaust com a cultura

Capítol 7. Capital i reproducció culturals

1. Pròleg: Bourdieu i la batalla d'Alger (1958-1962)
2. Context: Bourdieu a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París

Capítol 8. Cultura contemporània

1. Pròleg: estrena de *Gesang der Jünglinge* (Munic, novembre de 1956)
2. Context (I): Stockhausen a l'hotel Atlantic d'Hamburg (16 de setembre de 2001)
3. Text: Karlheinz Stockhausen, «Huuuh!» (declaracions a la premsa el 16 de setembre de 2001 a l'hotel Atlantic d'Hamburg)
4. Context (II): Stockhausen a Hamburg (16-18 de setembre de 2001)

PART II. CULTURA I NACIÓ

Capítol 9. Cultura clàssica, cultura nacional

1. Pròleg (I): la *Sumpèctica* de Pujols, filla de l'*Ars* de Llull
2. Text: Riba, *Elegies de Bierville*, II, i nota
3. Pròleg (II): Carles Riba, a Grècia (agost-setembre, 1927)

Capítol 10. Cultura popular, cultura cosmopolita

1. Pròleg: Pla, *El que hem menjat*
2. Context: Adrià a la Documenta i *simpsonitzat*
3. Text: Adrià, *Menjar per pensar, pensar per menjar. La filosofia d'elBulli*
4. Epíleg: Adrià a Harvard

Capítol 11. Contracultura

1. Pròleg: Pau Riba, dedicatòria de *Dioptria* (Barcelona, 1970)
2. Sobre Quim Monzó
3. Text: discurs de Quim Monzó a la Fira del Llibre de Frankfurt (9 d'octubre de 2007)
4. Epíleg: Otto Zutz Club

Postfaci. Capítol 12. Cultura i realitat

1. Introducció
2. Vicent Andrés i Estellés: *Coral romput*
3. Abbas Kiarostami: trilogia de Koker i *Shirin*

ANNEX. Textos citats en les llengües originals

TAULA