

# L'ESPILL

REVISTA FUNDADA PER JOAN FUSTER



Els treballadors  
intel·lectuals a França  
*E. R. Curtius*

Les duplicitats de la història  
*Dan Diner*

El boulevard dels il·letrats?  
*Guillermo Quintás*

Per uns nous mitjans  
de comunicació  
al País Valencià  
*Josep Manuel Alcañiz*

La censura franquista  
sobre l'editorial 3i4  
*Santi Cortés*

Leo Strauss a Pekín  
*Mark Lilla*

Les cares de la corrupció  
*Manuel Alcaraz*

Dues legislatures:  
dos Zapateros?  
*Ignacio Sánchez-Cuenca*

1492/1942,  
paisatges de memòria  
*Christiane Stallaert*

Música i pensament  
*Jacques Rancière,*  
*François Nicolas,*  
*Peter Szendy,*  
*Vladimir Safatle,*  
*Felip Martí-Jufresa*

Llibres  
*Josep Fontana,*  
*Adolf Beltran,*  
*Jacobo Muñoz,*  
*Josep Conill*

# EDITORIAL

## L'ESPILL

REVISTA FUNDADA PER JOAN FUSTER  
SEGONA ÈPOCA / NÚM. 36 / HIVERN 2010

DIRECTOR: Antoni Furió

CAP DE REDACCIÓ:

Gustau Muñoz

CONSELL DE REDACCIÓ:

Neus Campillo, Ferran  
Garcia-Oliver, Josep-Lluís Gómez  
Mompert, Enric Marín,  
Vicent Olmos, Juli Peretó,  
Francesc Pérez Moragón, Maria  
Josep Picó, Faust Ripoll, Simona  
Škrabec, Pau Viciano

CONSELL ASSESSOR:

Cèlia Amorós, Joan Becat,  
Manuel Borja-Villel, Eudald  
Carbonell, Narcís Comadira,  
Manuel Costa, Alfons Cucó (†),  
Martí Domínguez, François  
Dosse, Antoni Espasa, Ramon  
Folch, Mario Garcia Bonafé,  
Salvador Giner, Josep Fontana,  
David Jou, John Keane, Giovanni  
Levi, Isabel Martínez Benlloch,  
Joan Francesc Mira, Javier  
Muguerza, Damià Pons, Josep  
Ramoneda, Ferran Requejo,  
Vicenç Rosselló, Xavier Rubert  
de Ventós, Pedro Ruiz Torres,  
Vicent Salvador, Josep-Maria  
Terricabras, Vicent Todolí, Enzo  
Traverso, Josep Antoni Ybarra

Edita: Universitat de València  
i Edicions Tres i Quatre

Redacció, administració i subscripcions:

Publicacions de la  
Universitat de València  
c/ Arts Gràfiques, 13 46010 València.  
Tel.: 963 864 115 Fax: 963 864 067  
a/e: lespill@uv.es

Disseny gràfic: Enric Solbes

Maquetació:

Publicacions de la  
Universitat de València

Impressió: Guada Impressors, SL

Distribució: Gea Llibres (961 665 256) /

Gaia (965 110 516) /

Midac Llibres (937 464 110) /

Palma Distributions (971 289 421)

ISSN: 0210-587 X

Dipòsit legal: V-2686-1979

Preu d'aquest número: 9 euros

L'Espill és membre de:

eurozine



### ITÀLIA I NOSALTRES

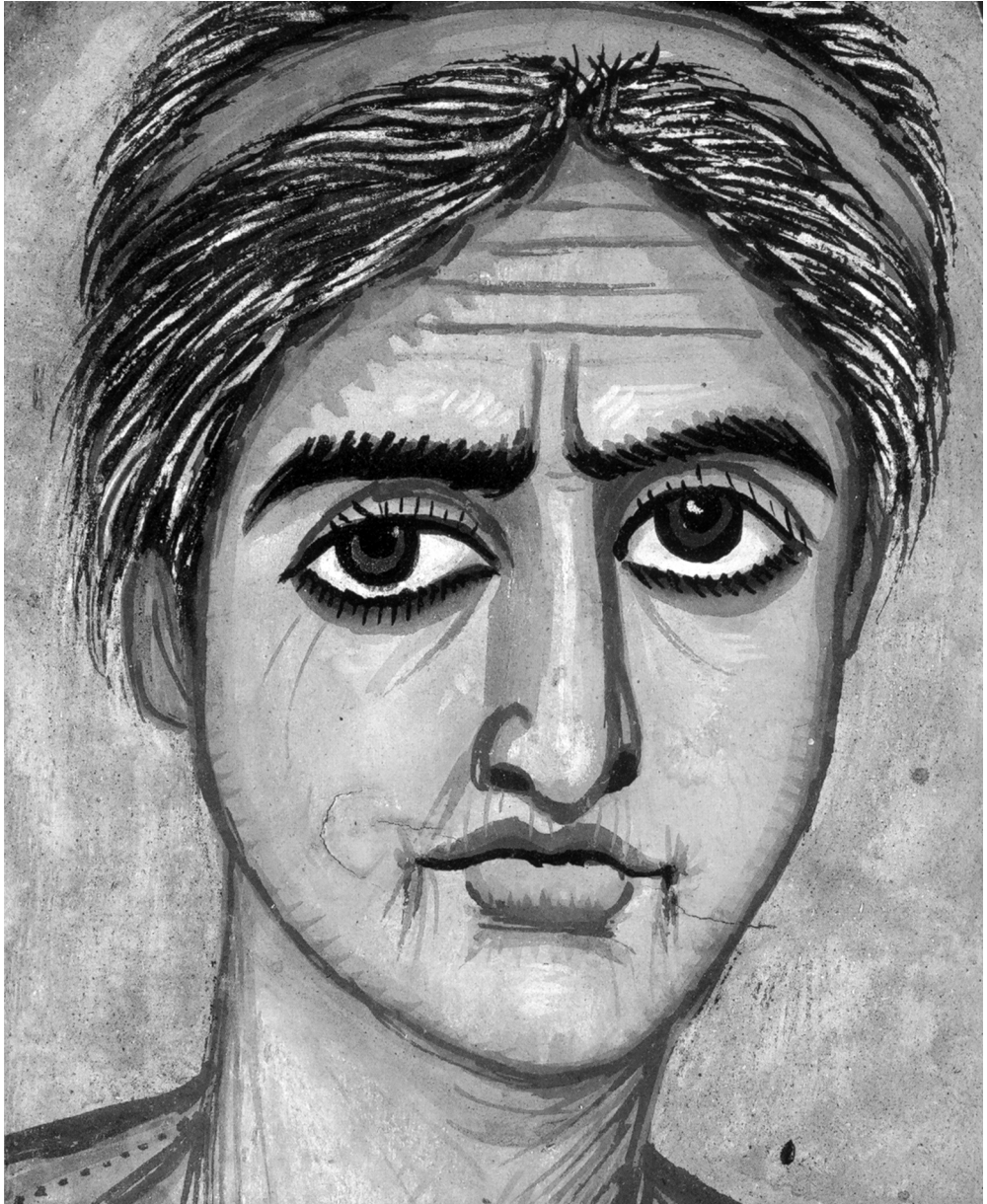
Recentment Rossana Rossanda escrivia que «avui no és agradable ser italiana fora del país» i constatava que, en la consideració d'Itàlia i dels italians, s'havia passat de la solidaritat i la preocupació compartida a una actitud més aspra i exigent: aquest Berlusconi, com és que guanya les eleccions, com és que el voten... què ha passat a Itàlia? Una cosa semblant afirmava també Umberto Eco en un míting contra Berlusconi a Milà. Si abans l'opinió exterior mostrava comprensió i escalf envers els italians i la desgràcia política que els afligeix, ara s'havia passat a la perplexitat indignada i una mica agressiva. De fet, Europa mira astorada Itàlia. Com pot ser que Berlusconi governe encara, tot i els increïbles escàndols i misèries morals que s'han escampat, amb trets de versemblança innegable? Només els tripijocs jurídics des de les palanques del poder, amb lleis retroactives i tot, explica que els processos judicials en què està incurs com a imputat no hagen pogut prosperar encara.

Evidentment, el personatge i el seu poder (econòmic, mediàtic i polític) demana una explicació. Però sobretot la demana el suport de què gaudeix a Itàlia. Les raons que han permès la situació de descrèdit absolut que viu a hores d'ara aquell país. «Què ens ha passat? Des de quan? Per què?», s'exclama Rossanda. I en efecte, el cas italià mereix una reflexió. Ha esdevingut un veritable problema europeu. De la perpetuació de la situació actual no en surt malparada només Itàlia, sinó d'alguna manera tot Europa, que contempla com un dels estats clau de la construcció i la cultura europees s'enfonsa en un abisme –d'altra banda revelador– de pràctiques i mecanismes de funcionament degradants però potser més estesos del que podria semblar des d'una òptica benpensant.

«Mitja Itàlia és berlusconiana i l'altra meitat ha estat silenciada». Produïx un gran neguit arribar a pensar que Itàlia és una mena de laboratori polític que avança fórmules i solucions

que es faran efectives, amb les adaptacions corresponents, arreu. Ja havia passat una cosa semblant als anys vint, amb el feixisme, una invenció italiana, que es va avançar al seu temps i va ser àmpliament imitat. Però aquestes comparacions són sempre esquemàtiques i expliquen poc, al capdavant, perquè el que importa és copsar les innovacions de l'època, la diferència radical. Itàlia no és un cas aïllat, encara que ha dut a l'extrem del barroquisme més exaltat aquesta putrefacció tan estesa. De fet, de models de funcionament típic de l'empresari-polític sense cap escrúpol com Berlusconi en tenim, i des de fa anys, ben a la vora. A casa nostra. Corrupció política, finançament il·legal, manipulació massiva dels mitjans de comunicació, populisme a gran escala, apel·lació a les baixes passions, benediccions eclesials, tripijocs jurídics des del poder per evitar l'acció de la justícia... Tot plegat és ben conegut, massa conegut. Els valencians compartim amb els italians a hores d'ara la mateixa sensació de vergonya col·lectiva i una pèrdua brutal d'imatge. Com pot ser que aguantem el que aguantem?

La pregunta clau, certament, és com és possible això, com ho suporta la gent. I llavors hom al·ludirà a la manca de consciència de ciutadania, fruit de la passivitat induïda per anys de dictadura, a la identificació amb la figura del poderós que ha fet guanyar diners, a una moralitat pública esquifida, a l'individualisme insolidari, etc. Però les presumptes explicacions que prenen com a referència un ens abstracte i tan genèric com «la gent» enganyen. El que cal explicar, més aviat, és quins interessos concrets i quins personatges, institucions, corporacions, entitats, entrellats confessionals i grups de pressió es troben al darrere de tanta misèria i tanta degradació. Amb noms i cognoms. Tant a Itàlia com ací mateix. I sobretot el que cal explicar és la fallida dels mecanismes de mobilització social i política, d'organització d'una oposició efectiva en termes de societat civil i d'alternativa política.



Er Rubayat (*circa* 100-140), Anònim, retrat d'una dona gran.

# L'ESPILL

## SUMARI

- 1 Editorial
- 6 Leo Strauss a Pekín  
*Mark Lilla*
- 11 Les cares de la corrupció  
*Manuel Alcaraz*
- 24 Dues legislatures: dos Zapateros?  
*Ignacio Sánchez-Cuenca*
- 33 Les duplicitats de la història  
*Dan Diner*
- 45 1492/1942, paisatges de memòria  
en l'Europa transmoderna  
*Christiane Stallaert*

### MÚSICA I PENSAMENT

- 55 Autonomia i historicisme: la falsa alternativa.  
Sobre els règims d'historicitat de l'art  
*Jacques Rancière*
- 68 Com desenvolupar (i no desconstruir)  
l'autonomia tan contestada de la música?  
*François Nicolas*
- 84 «This is it (The King of pop)»  
*Peter Szendy*
- 92 Morton Feldman com a crític de la ideologia.  
Una lectura política de *Rothko Chapel*  
*Vladimir Safatle*
- 103 Disquisicions musicals a l'època  
de la teo-eco-logia naixent  
*Felip Martí-Jufresa*

---

## DOCUMENT

- 114** El sindicalisme dels treballadors intel·lectuals  
a França  
*E. R. Curtius*
- 

- 135** El boulevard dels il·letrats?  
*Guillermo Quintás*
- 144** El futur no està escrit. Per uns nous mitjans  
de comunicació al País Valencià  
*Josep Manuel Alcañiz*
- 155** «Bajo la responsabilidad del editor».  
La censura franquista sobre l'editorial 3i4  
*Santi Cortés*

## LLIBRES

- 169** El franquisme amb noms i cognoms  
*Josep Fontana*
- 173** Recialles de la reacció  
*Adolf Beltran*
- 175** Metàfora de la cultura  
*Jacobo Muñoz*
- 177** El lector de música  
*Josep Conill*

# Leo Strauss a Pekín

## L'estrany gust xinès pel que fa a filòsofs occidentals

*Mark Lilla*

Fa uns quants anys, quan encara feia classes a la Universitat de Xicago, m'hi vaig trobar els meus primers estudiants de postgrau xinesos, una parella de pekinesos molt seriosos que havien vingut al Committee on Social Thought amb l'esperança de topar amb l'espectre de Leo Strauss, el filòsof polític jueu-alemany que va desplegar la seua trajectòria acadèmica en aquesta Universitat. Atesa la deferència callada que tenien per costum mostrar en el tracte amb els professors, era bastant difícil esbrinar què cercaven exactament aquella parella d'homes joves, tant a Xicago com en Strauss. Assistien a classe i treballaven bé, però altrament no es manifestaven. No eren precisament del tipus dels espontanis de Hyde Park.

A la fi del primer any vaig cridar un d'ells al meu despatx per donar-li alguns consells. Era treballador i seriós, i ja era ben conegut

als cercles intel·lectuals de Pekín pels seus escrits i traduccions de llibres occidentals de filosofia i sociologia al xinès. Però la seua dificultat per a expressar-se bé en anglès oral o escrit ens havia pertorbat bastant a tots dos al llarg del curs que jo havia impartit i que tot just s'acabava. Vaig començar preguntant-li pels plans que tenia per a l'estiu, mirant de dur la conversa cap als programes d'immersió en anglès, que li recomanava. «Per què?», va preguntar. Una mica perplex, vaig respondre el que era obvi: que el domini de l'anglès li permetria de relacionar-se amb acadèmics estrangers i assentar la seua carrera al seu país. Va somriure amb un cert aire de suficiència i digué: «No n'estic tan segur». Ara perplex del tot, li vaig preguntar què volia fer en comptes d'això. «Oh, sí, estudiaré un idioma, però no l'anglès, sinó el llatí». Ara em tocava a mi preguntar per què. «Em sembla molt important estudiar els romans, no tan sols els grecs. Els romans construïren un imperi que durà molts segles. Hem d'aprendre d'ells». Quan se n'anà, havia quedat clar que qui estava fora de joc era jo, no ell.

Aquesta conversa em vingué a la memòria recentment, a la tornada d'un mes de conferències i entrevistes a la Xina. Havia sentit que Strauss hi era popular, com ho era també, per a la meua sorpresa, Carl Schmitt el jurista antiliberal (i antisemita) de l'Alemanya de Weimar. *The New Yorker*

Mark Lilla (Detroit, 1956) és professor d'Humanitats a la Universitat de Columbia, a Nova York, assagista i historiador del pensament polític, especialitzat en el llegat de la Il·lustració. Col·labora regularment a mitjans com *The New York Review of Books*, *The New Republic* i *The New York Times*. És autor, entre altres, de *The Reckless Mind. Intellectuals in Politics* (2004) i *The Stillborn God. Religions, Politics and the Modern West* (2007). A més fou editor (amb Ronald Dworkin i Robert B. Silvers) del volum *The Legacy of Isaiah Berlin* (2001). Aquest article aparegué originalment a *The New Republic* (30 desembre 2010).

havia publicat tot just un article que parlava de «la nova generació de nacionalistes *neo-con*», i feia referència a l'interès en Strauss com una tendència inquietant. El que jo vaig descobrir, especialment entre els molts joves amb els quals vaig poder parlar, fou una cosa molt més interessant i important. Strauss i Schmitt estan al centre del debat intel·lectual, però els llegeix tothom, amb independència de l'adscripció concreta. Com em va remarcar un periodista liberal de Shanghai mentre feiem una passejada, «ningú no et prendrà seriosament si no tens res a dir sobre aquests dos homes i les seues idees». I l'interès té poc a veure amb el nacionalisme en el sentit lligat al segle XIX del terme. És una resposta a la crisi: és la convicció àmpliament compartida segons la qual la continuïtat mil·lenària de la història xinesa s'ha trencat i ara tot, políticament i intel·lectual, s'ha posat a subhasta.

Les meues converses a la Xina em recordaven les discussions polítiques que vaig poder mantenir a la Polònia comunista a mitjan anys vuitanta, després del colp militar i quan la força de Solidaritat es trobava al seu punt més baix. Per a la meua sorpresa, la gent amb què m'hi trobava —acadèmics, periodistes, artistes, escriptors—, tenia molt més interès a parlar de Plató i Hegel que d'afers contemporanis, i no ho feien per evadir-se. Els clàssics, per a ells, eren exactament allò que demanava aquell temps d'obscuritat. Em va impressionar especialment l'editor d'una modesta revista *samizdat*, impresa en un terrible paper d'estrassa, que ho relacionava tot amb passatges dels diàlegs de Plató. Després, la Polònia postcomunista va decebre les seues altes expectatives i esdevingué ministre al govern de dreta de Kaczynski, confonent, una mica, Cracòvia amb Atenes i Varsòvia amb Siracusa.

No recorde si els meus amics polonesos llegien Schmitt en aquell temps, però sens dubte tenien molt present Strauss com a guia vers la tradició filosòfica i política que redescobrien fora dels confins del sistema universitari comunista. En un cert sentit estaven repetint els passos del mateix Strauss. Davant la «crisi d'Occident» que es concretava en la feble resposta al nazisme abans de la Segona Guerra Mundial i al comunisme que vingué després, Strauss tractà de recuperar i reformular els grans problemes originals que formen el nucli de la tradició política occidental, cosa que va fer conduint els seus estudiants i lectors al llarg d'una metòdica marxa enrera en el temps, de Nietzsche a Hobbes, i d'aquí cap a la filosofia política medieval jueva i islàmica (deixava de banda el cristianisme) i finalment a Plató, Xenofont, Aristòfanes i Tucídides. Enfront de la pobresa, la incompetència i la tirania tova que havia comportat el socialisme realment existent, molts polonesos que jo coneixia van dur a terme un viatge intel·lectual molt paregut. I avui és el moment d'alguns joves xinesos, que contempen no l'esfondrament del comunisme, sinó la metamorfosi d'aquest en una mena de capitalisme d'estat despòtic. La seua reacció ha estat d'aprendre grec, llatí i alemany.

La diferència entre aquests joves homes i dones i els meus amics polonesos és que ningú d'ells s'autodefiniria com a «liberal». L'era del liberalisme intel·lectual que començà als anys 80 i conegué una gran expansió als 90, no només a Europa oriental sinó una mica pertot arreu, s'ha acabat. Se l'ha engolit l'islamisme polític i les respostes occidentals enfront d'aquest, així com les forces de la globalització que ens han donat un «neoliberalisme» que la gent identifica universalment amb mercats



desregulats, explotació del treball, degradació ambiental i corrupció política. Els intel·lectuals xinesos que arribaren a l'edat adulta dècada i mitja després de la mort de Mao participaren en debats apassionats al voltant de les vies alternatives de la modernització i es prenién seriosament els drets humans; aquell període culminà amb el moviment de Tiananmen el 1989. Pocs anys després, però, quan el lema del partit passà a ser «fer-se ric és gloriós» i els xinesos començaren a perseguir aquesta mena de glòria, els intel·lectuals giraren l'esquena a la tradició política liberal.

Els joves ara consideren que el pensament liberal no els ajuda a entendre la dinàmica de la vida xinesa d'avui ni els ofereix un model per al futur. Així, per exemple, com es desprèn de les converses que vaig poder mantenir amb gent de tot l'espectre polític, tothom està d'acord en què la Xina necessita un Estat més fort, no més feble, un Estat en disposició d'ajustar-se a l'imperi de la llei, menys arbitrari, capaç de controlar la corrupció a escala local i dur a terme i garantir una planificació a llarg termini. Els seus desacords sembla que són, tot plegat, sobre com hauria d'exercir un Estat fort el seu poder sobre l'economia i sobre com aquest nou poder amb què era compta l'Estat hauria d'exercir-se en els afers internacionals. De manera semblant, hi havia un consens absolut quant al dret de la Xina a defensar els seus interessos nacionals, més enllà de les diferències pel que fa a quins són aquests interessos. Quan em tocava a mi parlar de la política nord-americana, intentava explicar l'objectiu del moviment del *Tea Party* de «traure'ns de damunt el govern». Llavors em miraven amb cara d'incrèdilitat i somriures irònics.

Però tornem ara a Carl Schmitt. Al llarg de quatre dècades els llibres breus i més

aviat elusius d'aquest antic col·laborador nazi han atret els radicals occidentals escassament seduïts per l'empirisme marxista i entusiasmats amb la idea segons la qual *tout commence en mystique et tout finit en politique*. (No és que haguessen llegit Charles Péguy.) A la Xina, sens dubte, l'interès per les idees de Schmitt sembla més seriós i fins i tot comprensible.

Schmitt fou, de bon tros, el teòric polític antiliberal més suggeridor, en termes intel·lectuals, del segle XX. Les seues objeccions més profundes al liberalisme eren d'ordre antropològic. El liberalisme clàssic assumeix l'autonomia dels individus autosuficients i considera el conflicte com l'efecte d'acords socials i institucionals defectuosos; la reestructuració convenient d'aquests acords tindrà com a conseqüència la pau, la prosperitat, la cultura i el refinament. Schmitt assumia la prioritat del conflicte: l'home és un ésser polític en el sentit que el seu tret definitori més característic n'és la capacitat per a distingir entre amic i enemic. El liberalisme clàssic veu la societat com la suma de múltiples esferes semiautònomes; Schmitt afirma la prioritat del tot social (el seu ideal era l'Església Catòlica medieval) i considera l'autonomia de l'economia, o de la cultura, o de la religió, com una ficció perillosa. («La política és el tot i com a conseqüència d'això sabem que qualsevol decisió respecte d'alguna cosa considerada *no política* és sempre una decisió *política*.») El liberalisme clàssic tracta la sobirania com una mena de moneda que els ha estat donada als individus per naturalesa i que aquests fan efectiva quan construeixen institucions polítiques legítimes per a si mateixos; Schmitt contempla la sobirania com el resultat d'un acte arbitrari d'autofundació per un líder, un partit, una classe o una nació que

simplement declara «això ha de ser així». El liberalisme clàssic té poc a dir sobre la guerra i els afers internacionals, i en el fons indueix a pensar que només que els drets humans fossen respectats i que els mercats poguessen funcionar en llibertat, se'n derivaria un ordre mundial pacífic i basat en una moralitat universal. Per a Schmitt, aquesta era l'abdicació intel·lectual més gran i reveladora del liberalisme: si no tens res a dir sobre la guerra, no tens res a dir sobre la política. «No existeix en absolut –va escriure– una política liberal, sinó tan sols una crítica liberal de la política».

Donada la insatisfacció tan àmplia amb el ritme i el caràcter de la modernització econòmica de la Xina i la percepció que tot plegat és neoliberalisme pur i dur, aquestes idees de Schmitt semblen certament sàvies, i més encara: profètiques. Per a l'esquerra explica, sense cap invocació del marxisme, per què la distinció entre economia i política és falsa i perniciosa i com funciona el liberalisme com a ideologia, ignorant o bandejant fenòmens centrals de la vida política. La seua idea de sobirania, que és establerta mitjançant un acte d'afirmació i recolza en una ideologia oculta, també permet a la gent d'esquerres fer-se càrrec de l'estranya atracció que exerceixen avui les idees del lliure mercat i els dóna l'esperança que alguna cosa –una catàstrofe?, un colp?, una revolució?– podria restablir l'Estat xinès sobre bases ni confucianes ni maoistes ni capitalistes. (Ací és on entra en joc la *mystique*.)

Els estudiants de tendència més conservadora realment estan d'acord amb bona part de les crítiques d'esquerra al nou capitalisme d'estat i les dislocacions socials que ha comportat, però els preocupa sobretot mantenir allò que se'n diu «harmonia» i no tenen cap fantasia (només malsons) quant

a la possibilitat que la Xina pogués travessar encara una altra transformació revolucionària. La lectura de la història que fan els ha convençut que els desafiaments permanents de la Xina han estat sempre mantenir la unitat territorial, assegurar la pau social i defensar els interessos nacionals enfront d'altres estats, uns desafiaments que avui són més forts encara en raó de les forces del mercat global i una ideologia liberal que idealitza els drets individuals, el pluralisme social i la llei internacional. A l'igual que Schmitt, no acaben d'estar segurs de si les idees liberals són profundament ingènues i no donen compte del món en què vivim o si, més aviat, aquestes idees estan transformant el món en un sentit advers a la societat i l'ordre internacional. Aquests estudiants s'interessen particularment pels visionaris escrits de postguerra de Carl Schmitt en els quals apunta que la globalització intensificaria més que minvaria el conflicte internacional (això ho va escriure en 1950) i que el terrorisme es difondria com a resposta efectiva enfront de la globalització (això ho va escriure en 1963). La conclusió de Schmitt segons la qual, donada la naturalesa inherentment antagònica de la política, ens aniria molt millor a tots amb un sistema d'esferes geogràfiques d'influència dominat per unes poques grans potències, s'adiu especialment bé amb el que pensaven molts dels joves xinesos amb els quals m'hi vaig trobar.

La doctrina política de Schmitt és un estatisme modern brutal, i això planteja alguns problemes a la Xina. Per bé que era un jurista i gran expert en constitucions i l'imperi de la llei, no s'hi troba cap rastre al seu pensament de reconeixement dels límits naturals a l'autoritat de l'Estat o fins i tot d'alguna definició dels objectius de l'Estat més enllà de mantenir-se i apallissar els seus

adversaris. La tradició xinesa de pensament polític que arrenca de Confuci, tot i que és en un cert sentit estatista, és del tot diferent: el seu objectiu no és pas construir una jerarquia social justa en la qual totes les persones troben el seu lloc i estan lligades als altres per mitjà d'obligacions clares, incloent-hi el governant, el deure del qual és servir. Per tal que aquesta mena d'Estat pugui funcionar, és essencial el paper dels «cavallers» (o *gentry* en algunes traduccions de Confuci), homes de caràcter i conscients de la seua vàlua instruïts per servir el governant, ajudant-lo a fer-se millor: més racional i més compromès amb el bé del poble. Malgrat que els estudiants xinesos amb els quals vaig poder conversar maldaven evidentment per *épater* els seus professors, i a mi mateix, invocant tothora Schmitt, la veritat és que desitgen una bona societat, no tan sols una societat forta.

Tornem ara a Leo Strauss. L'aspecte més problemàtic del pensament de Strauss als Estats Units durant la passada dècada, atès el paper que tingueren alguns dels seus devots a l'hora de tramar la darrera guerra de l'Iraq, és el que tenia a dir a propòsit dels cavallers o *gentlemen*. A partir d'una observació d'Aristòtil, Strauss distingia entre els filòsofs, per una banda, i els homes pràctics que encarnen la virtut cívica i estan dedicats al bé públic, d'una altra. Mentre que el coneixement del que constitueix la bona societat té com a premissa la filosofia, pensava, la seua construcció i manteniment reclama l'acció de cavallers. Les aristocràcies reconeixen aquesta necessitat, les democràcies no. I per aquesta raó l'educació dels cavallers pot ser difícil en una societat democràtica i potser s'ha de dur a terme en secret. Aquesta idea elitista va suggerir moltes coses al si dels cercles

straussians després de la mort del mestre i quan els joves seguidors de Leo Strauss esdevingueren personatges influents dins de l'*aparell* de política exterior de l'Administració republicana, a partir ja de la presidència de Reagan, molts es van pensar que eren membres d'una classe il·luminada que havia de conduir Amèrica enmig de la «crisi d'Occident». (Aquest episodi encara espera el seu escriptor satíric.) En aquest sentit existia realment una connexió entre l'straussianisme i la guerra d'Iraq.

Però per als joves xinesos amb què em vaig trobar, la distinció entre savis i homes d'estat i la idea d'una classe o elit educada per a servir el bé públic tenen ple sentit perquè compten amb arrels profundes en la tradició política xinesa. El que fa addicionalment atractiu Strauss als seus ulls, a banda del gran tapís de teoria política occidental que estén davant seu, és que fa filosòficament respectable aquest ideal sense referència a Confuci, a la religió o a la història xinesa. Strauss fa de pont entre la seua antiga tradició i la nostra. Ningú amb qui vaig conversar va parlar mai, per raons òbvies, d'una Xina postcomunista. Però els estudiants sí que parlaven de manera oberta de la necessitat d'una nova *gentry* per a dirigir els afers de la Xina, per a enfortir l'Estat bo i fent-lo més savi i més just. Ningú no semblava particularment apressat per ingressar al Partit, del qual deien que reclutava fins i tot els esperits més independents. De moment semblaven contents d'estudiar llengües clàssiques, de fer els seus doctorats i d'assolir llocs docents on evidentment esperaven ajudar a produir filòsofs i cavallers. No tenien pressa. Roma no es va fer en un dia. □

*Traducció de Gustau Muñoz*

# Les cares de la corrupció

## Dret, ètica i responsabilitat política

*Manuel Alcaraz*

A Manuel Alcaraz Fuentes, que va nèixer mentre s'escrivia aquest article.  
Fóra massa desitjar que visca en un món més decent, més just?  
Per a que siga lliure entre lliures, igual entre iguals.

L'acumulació de casos de corrupció pública<sup>1</sup> ben bé pot arribar a tenir, per la intensitat i reiteració, un efecte narcotitzant. Paradoxalment, pot passar que els ciutadans acaben integrant el fenomen en una perversa *normalitat* dominada per la perplexitat que provoca el desprestigi de la política. Així, la corrupció confirmaria les pitjors intuïcions i, d'aquesta manera, reduiria la incertesa que provoquen les sorpreses en un espai públic alterat. Si a aquesta ambivalència en la recepció de notícies hi afegim que el procés s'esdevé enmig d'una crisi econòmica amb fortíssimes repercussions socials, s'entén fàcilment que no és possible, almenys ara com ara, d'establir

un marc analític complet sobre els *efectes polítics directes* de la corrupció,<sup>2</sup> perquè és impossible dissociar l'apreciació que en fa l'opinió pública de la que fa d'uns altres fenòmens.<sup>3</sup> La mateixa avaluació de «crisi més corrupció» pot provocar resultats contradictoris: si a una part de la ciutadania la gravetat de la recessió la immunitza per a considerar la corrupció com a quelcom molt important, per a una altra constitueix un agreujament de l'apreciació que en fa, tant de la crisi com de la corrupció.

Tot això, certament, incideix sobre les tàctiques i les estratègies polítiques, la qual cosa complica encara més l'esforç analític. I més encara perquè s'ha articulat una altra paradoxa en la disputa política, al permetre que apareguen com a factors antinòmics l'ètica i el Dret, de manera que són els *sospitosos*<sup>4</sup> els qui reclamen essencialment que el Dret ha de tenir la primacia absoluta, tot i el risc d'estar legitimant *les seues* futures condemnes penals. En aquest sentit s'acullen a un dret fonamental, el de la presumpció d'innocència, que hom presenta interessadament com a il·limitat<sup>5</sup>

Manuel Alcaraz és professor de Dret Constitucional a la Universitat d'Alacant. Ha estat regidor de l'Ajuntament d'aquesta ciutat i diputat al Congrés. Actualment és president de la Plataforma d'Iniciatives Ciutadanes (PIC) d'Alacant, i col·laborador regular als mitjans de comunicació. Ha publicat, entre altres, *De l'èxit a la crisi. Pamflet sobre política valenciana* (PUV, 2009), i és editor del volum *El Estado de derecho frente a la corrupción urbanística* (La Ley, 2007).

i que –segons sembla– hauria d'impedir qualsevol investigació, qualsevol informació, qualsevol opinió sobre els *fets* coneguts i difosos pels mitjans de comunicació.<sup>6</sup> Quasi es podria dir que, sense saber-ho, alguns d'aquests sospitosos es dediquen a tasques pròpies de la Filosofia del Dret i que, esdevenint uns *positivistes jurídics radicals*, neguen qualsevol importància a l'ètica i decreten que no existeix cap «camp de coincidència» entre ètica i Dret. Javier Muguerza ha remarcat que l'obligació «ètica pot ser menys òbvia, menys palesa, quan coincideix amb l'obligació jurídica, però no per això desapareix».<sup>7</sup> El fet que els sospitosos bandegen aquesta exigència ens permet preguntar-nos si quan varen prendre determinades decisions eren conscients o no de la seua il·licitud, però tot indica, atesa la seua línia preferent de defensa, que en cap cas se'n varen plantejar la moralitat. La qual cosa ens explica moltes coses sobre la capacitat de racionalització de determinats polítics i empresaris.

Quasi mai els sospitosos gosen negar la *totalitat* dels fets, però normalment no reconeixen que aquests fets només els haurien pogut dur a terme els qui apareixen als sumaris. Així doncs, en aquesta dissolució accelerada de la realitat, ens trobaríem davant *fets sense subjecte* –o *efectes sense causa*– perquè segons sembla, com que els implicats són presumptes innocents, no pogueren ser els autors de les barrabassades. L'esquema es completa amb altres mecanismes auxiliars d'intoxicació de l'opinió pública a través de l'ús interessat d'argumentacions de base jurídica. Per exemple, la desqualificació de les informacions obtingudes –per policies i fiscals– pel fet d'haver-se difós trencant el secret de sumari. Aquest trencament pot ser constitutiu de delictes, però això no

té res a veure amb l'autenticitat d'allò publicat, ni diu res sobre la conveniència de la publicació, exigible en raó del dret dels ciutadans a rebre una informació veraç. Un altre mecanisme complementari consisteix a presentar els investigats com a màrtirs dels excessos policials, tot oblidant el control judicial de les actuacions, que de vegades s'allarguen durant molt de temps –justificadament atesa la complexitat d'allò investigat. (Es faria servir aquest argument en casos de terrorisme, per exemple?). D'allò més cridaner és el fet que els mateixos que reiteren una i altra vegada que cal esperar fins que els jutges dicten sentència, són els qui atien els dubtes a propòsit dels jutges instructors.

Una conseqüència de tot això, n'és que la corrupció política ha introduït a hores d'ara en la convivència i en l'imaginari col·lectiu uns índexs molt elevats d'*incertesa jurídica*. No s'hi tracta d'inseguretat jurídica pel que fa a la validesa de les normes o els procediments, sinó del trasllat de la cultura de la sospita a l'àmbit legal/judicial, que es fa palès en l'apreciació social de les actuacions judicials i els drets constitucionals, que són ridiculitzats selectivament pels sospitosos, els quals barrejen tothora els arguments legals amb decisions polítiques, jocs d'imatge, ús de recursos públics per apuntalar defenses, etc.<sup>8</sup>

Imputats i acusats tenen tot el dret a proveir-se de la millor defensa legal. I bé que ho fan: arribarà el dia que comprovarem com ha pujat la consideració curricular –i els honoraris– dels advocats dels personatges ara embolicats en casos de corrupció. La normalitat d'aquest fet, però, no treu que en alguns sectors de la població estiga retornant la idea que existeix una justícia de primera i una justícia de segona,

estretament relacionada amb les despeses de defensa (segurament molt superiors que el cost d'alguns objectes sumptuaris, viatges, etc., que apareixen com a indicis de corrupció als sumaris), per no dir-ne res de les amistats perilloses amb algun jutge, cosa del tot insòlita per al ciutadà comú. D'altra banda, com s'ha assenyalat, tot i l'augment de les figures tipificades com a delictes, «el tractament jurídic no pot aplegar a totes les possibilitats de la deshonestedat, de la mateixa manera que cap codi pot definir l'univers d'allò just enfront d'allò injust. Per aquesta raó és interessant observar la corrupció no des del punt de vista del legislador, sinó des del punt de vista del públic. La percepció que sol fer-se'n l'opinió pública no distingeix les figures [tipificades]. Com si es mirés el fenomen en la llunyania, sembla que ho engloba en d'altres de més generals».<sup>9</sup>

L'aposta essencial per la juridificació ideològica de la qüestió està relacionada amb la percepció del temps: si a la lentitud habitual de l'administració hi sumem l'ús de mecanismes dilatoris –el «cas Fabra», que dura ja 8 anys, és il·lustratiu– la defensa, especialment la dels polítics, es trasllada d'allò merament jurídic a un terreny més sinuós: a la *confiança en l'oblit*. Al cap i a la fi, el reflex polític i electoral d'uns fets el judici dels quals s'ajorna a una sentència definitiva, que s'imposarà dins de sis o set anys, no serà el mateix si tot plegat es resolgués en uns mesos.<sup>10</sup> No només hauran canviat molt les circumstàncies, sinó que els tecnicismes del procés hauran difuminat els perfils més durs dels fets. Dit d'una altra manera: el *temps polític*, marcat per convocatòries electorals i rituals partidistes, es desfà en favor d'un *temps judicial* sense gaires presses que torna il·lusòria l'esperança

que l'opinió pública degudament informada siga la base del sistema democràtic.<sup>11</sup> Perquè l'apel·lació constant a deixar que els jutges dicten sentència abans que es pugui establir una opinió sobre allò conegut, deslegítima el debat sobre la corrupció i redueix encara més l'*espai deliberatiu* de la deteriorada democràcia valenciana. Com si fos un altre efecte pervers de la corrupció, en resulten enfortides les tendències vers una *democràcia plebiscitària* puix que resta sobreentès que mentre els jutges no imposen una sentència ferma condemnatòria o no s'ha de parlar de la corrupció o s'admet que cada procés electoral ha de servir per a condemnar o alliberar els polítics sota sospita.<sup>12</sup> Atès que en la reflexió particular sobre el vot hi intervenen altres elements distints de la corrupció, les possibilitats de *càstig evident* són migrades, tret que es mesure en termes d'augment de l'abstenció, sobretot amb la crisi com a sinistre teló de fons. I mentrestant, més *imperium* i menys *auctoritas*.

## II

Atès el panorama descrit, és gairebé impossible que el debat públic s'articule entorn d'uns *minima moralia*, que es plantege quins són els valors implícits del sistema democràtic afectats per la corrupció. D'entrada, perquè fins i tot la crítica a un imputat és vista sovint com un acte immoral, car prejutja i anul·la la presumpció d'innocència. La mateixa *trampa plebiscitària* és possible perquè la ciutadania ja ha estat preparada –de molt abans de l'allau de casos de corrupció, i no només pels qui ara són els principals sospitosos– per apreciar en la democràcia tan sols el seu aspecte procedimental, que segons sembla n'exclouria, en els discursos

dominants, una ètica pública. La moral ha de restar reclosa, segons aquests discursos dominants, a l'àmbit privat. Qui branda la bandera de la reivindicació ètica ensopegarà amb el silenci, perquè la societat fa anys que ha deixat de costar la pràctica de reflexionar-hi. Altrament, el crític pot ser acusat de *rigorisme*:<sup>13</sup> qui invoca l'ètica pot esdevenir, als ulls d'alguns, un intolerant.

Certament, l'ús de l'ètica com apel·lació cívica ha de ser curós: una societat que multiseccularment deixà en mans de l'Església Catòlica el monopoli de la definició d'allò permisible n'ha quedat contaminada. I no només pel contingut dels mandats –en aquestes matèries el catolicisme sol callar– sinó, sobretot, pels mètodes emprats en la definició d'allò acceptable o inacceptable, que exclouen el diàleg i trien la imposició. D'aquesta mateixa tradició heretada en formen part els mecanismes d'elusió de la condemna: «es diu el pecat, no el pecador», que no deixa de ser una combinació de rigidesa teòrica i hipocresia pràctica.<sup>14</sup> Enfront d'aquesta cultura heretada i arrelada cal postular que qualsevol anàlisi *des de l'ètica* de l'acció política –definició de fins i elecció de mitjans–<sup>15</sup> només pot articular-se a partir d'una base consensual, és a dir, des de la voluntat d'assolir consensos socials al voltant d'allò que és permisible i allò que no ho és en la vida política.

Això és tant com dir que no s'hi val una ètica política externa, predefinida i inamovible, que tracte d'imposar-se a la política més enllà dels seus condicionaments intrínsecs. Si fos així, en realitat assistiríem a una anul·lació de *l'autonomia de la democràcia*, la defensa de la qual ha de ser l'objectiu mateix de la lluita contra la corrupció. Per exemple, de res no serveix una ètica política que pretenga ignorar el component com-

petitiu o la referència al poder en el camp polític. Actuar d'una altra manera no serveix per a construir una ètica política, sinó en tot cas estaria al servei de l'intent d'una *religió cívica* inacceptable en el marc de societats pluralistes. Això no obstant, i una vegada acceptada aquesta premissa, no costaria tant dur a l'espai públic un debat –amb voluntat d'arribar a consensos– al voltant dels límits d'aqueixa competició o d'allò que és moralment legítim en la cerca del poder o sobre els usos d'aquest poder una vegada s'ha assolit. Tot això té a veure amb la frontera entre allò públic i allò privat i, per consegüent, està directament afectat per la corrupció, o –millor dit– per *les corrupcions*.

Perquè la democràcia porta implícit algun tipus d'*exigència ètica* que la praxi política no pot atacar sense desfigurar la idea democràtica mateixa. Una indagació sobre això ultrapassaria la intenció d'aquest article, però cal recordar, si més no, la idea de justícia en el sentit general de Rawls: «puix que la justícia com a equitat s'entén com una concepció política de la justícia per a una societat democràtica moderna, mira d'inspirar-se tan sols en idees intuïtives bàsiques assentades en les institucions polítiques d'un règim democràtic constitucional i en les tradicions públiques d'interpretació d'aquestes. La justícia com a equitat és una concepció política, en part perquè naix al si d'una certa tradició política. Cal esperar que aquesta concepció política de la justícia pugui recolzar almenys en allò que en diem un "consens sobreposat" (*overlapping consensus*), és a dir, un consens que inclou totes les doctrines filosòfiques i religioses oposades que probablement persistiran i guanyaran adeptes en una societat democràtica constitucional més o menys justa».<sup>16</sup>

En la meua opinió, es poden fer consideracions similars a propòsit de la llibertat, la igualtat i el pluralisme, els principis que –amb la justícia– constitueixen els valors superiors de l'ordenament inscrits a l'article primer de la Constitució espanyola. D'alguna manera es pot entendre que són valors que permeten l'existència mateixa d'un *poder constituent* que cerca el consens com un senyal intrínsec d'identitat. Per als *poders constituïts* no serien *susceptibles de consens* perquè no admeten una negociació política, car són principis fundacionals i, doncs, no poden encoratjar cap relativisme. Tanmateix, això no és cap obstacle per a insistir, encara, en la intuïció de Rawls: se sobreposen amb les idees i alternatives particulars i concretes en el dia a dia democràtic, en la mesura que la Constitució i la teoria democràtica –la tradició, la història– els assenyalen com els que han fer de pinyol de la recerca de consensos sobre els mitjans precisos, i opcionals, per convertir-los en les fonts pràctiques de la política i de l'ètica pública.

En el fons, ens trobem davant la dificultat de fer avançar aquesta proposta de debat i consens elaborat des del convenciment majoritari i no des de la imposició. I és que la política a Espanya, basada en una bipolarització extrema –tot i que de vegades només en la superfície– renuncia d'antuvi a aquesta pretensió, i ho sotmet tot al benefici electoral immediat de cada fet, de cada gest.

La redundat apel·lació defensiva dels grans partits («i tu més»), segresta la racionalitat del diàleg ètic al *quantificar* les corrupteles inscrites en les dinàmiques polítiques: cada partit justifica l'oponent perquè no s'està de reconèixer implícitament que les acusacions rebudes són certes, per bé que la dimensió d'allò reconegut és hi-

potèticament menor que alguna cosa que en el passat o el present féu o fa una altra força política.

No pot estranyar la generalització d'un escepticisme frustrant, aquesta cultura de la sospita contra la qual ensopega una i altra vegada la pretensió d'establir una línia d'anàlisi de la realitat construïda sobre bases ètiques i racionals més sòlides. Els partits mateixos i de vegades els seus *ecos mediàtics* renuncien així, en el tobogan de les facilitats, a formular propostes polítiques basades en valors ètics positius, com ara l'austeritat, la veracitat, el diàleg franc, l'obertura al futur de les decisions, etc. Serien valors derivats del esmentats més amunt, que ens permeten entendre que la lluita bàsica contra la corrupció no pot limitar-se a la crítica negativa. Exigeix, en canvi, un nou impuls que amplie la comprensió conceptual del que és admissible i del que és desitjable.

Cal tenir ben presents aquestes idees des de posicions crítiques, tot mostrant, si no radicalisme, sí almenys una certa impaciència davant el col·lapse de les institucions per les agressions de la corrupció, que podria menar els crítics a formular atacs o proposicions que potser es deslegitimarien a si mateixes, en el cas de buscar dreces que bandejaren, per exemple, les garanties judicials dels implicats en els casos de corrupció. És clar, però, que aquestes garanties no han de ser utilitzades com a argument absolut enfront de la crítica. Certament, és difícil avançar pel camí de nous consensos ètics, però cal no oblidar que aquesta societat comparteix algunes conviccions, que no és amoral, car si no fos així no existiria cap escàndol, cap sensació que alguns actuen malament, que és precisament, el que condueix a la *des-moralització*.



## III

La qüestió és, doncs, com s'ha d'inserir l'espai de la *convicció* en la dinàmica democràtica. El filòsof Miguel de Unamuno es va plantejar en algun moment si els seus atacs a diferents polítics no havien estat excessius, si potser no havia abusat de la «convicció moral» en atribuir-los determinades culpabilitats. I aquesta convicció moral, deïa, era una *recialla de barbàrie*, pròpia d'èpoques en què els sistemes judicials no s'havien desenvolupat. La qüestió és important i, si més no, inquietant. Perquè no podem estar-nos de tenir conviccions morals.<sup>17</sup> I tampoc no hem de renunciar-hi en tant que argument en el debat públic si considerem que tenen un fonament sòlid d'informació suficient i adequada. Tanmateix, no s'ha de donar el pas de mirar de substituir l'acció de la justícia, prejutjant absolutament allò que el procés judicial ha de resoldre. Tampoc no s'ha de permetre, però, que aquell a qui considerem corrupte pugui capgirar l'argument i afirmar que com que els jutges no han dit l'última paraula, la convicció moral *ha de ser* l'absolució, sense espai per a cap recriminació forta.

Això es deu al fet, sobretot, que no totes les accions reprovables *segons el consens social majoritari* són susceptibles de ser castigades judicialment, per la raó que en els mateixos casos de corrupció apareixen, juntament amb fets que provoquen la imputació per delictes, situacions desgraciades i fastigoses que, de tota manera, no arribaran als tribunals perquè no constitueixen actes antijurídics. En aquests casos, si més no, per què no s'hauria de poder esgrimir arguments crítics basats e la simple convicció moral?<sup>18</sup> Estendre la presumpció d'innocència a aquestes qüestions és, senzillament, cíníc,

tret que els implicats poguessen provar que la informació pública contrastada i amb aparença de veracitat en què basem la nostra opinió és falsa.<sup>19</sup>

Al voltant d'aquesta dialèctica apareixen a tothora dues paradoxes. La primera és que alguns acusats de pràctiques moralment dubtoses, però no delictives, es troben en inferioritat de condicions per defensar-se, perquè no poden invocar la presumpció d'innocència (alguns han arribat a dimitir), mentre que els acusats de delictes allarguen l'exercici del seu mandat, emparant-se en un dret que, segons sembla, *absorbiria* aquests comportaments. La segona paradoxa és que determinades actuacions, en contrast amb la definició clara de tipus penal, poden ser altament ambigües, fins al punt que poden ser reconvertides en *mostres de bondat* (tot i que siguin objecte de crítica majoritària). Un exemple: alguns regidors reconeixen haver buscat feina a amics i coneguts en empreses adjudicatàries de contractes o d'obres públiques –amb la qual cosa restarien en situació d'agrair a l'empresari el favor– i a més se'n vanten, perquè ... què no fariem per un amic? En aquests casos, fruit del desconcert regnant, i que potser s'obliden davant la magnitud d'altres malifetes, hi trobem la font d'una *difusió capil·lar de la corrupció* que pot arribar a ser més nociva per a la democràcia per tal com, al cap i a la fi, d'altres accions només poden ser excepcionals, mentre que aquesta mena de pràctiques sovintejaran i arribaran a integrar-se en l'imaginari col·lectiu com una cosa que, en efecte, *tots fariem* arribat el cas. Per aquesta via hom constata que, socialment, renunciem als dispositius i valors propis de la modernitat racional en favor d'usos premoderns, tribals, i fem derivar de nou el judici moral

dels actes de la seua *utilitat* per als membres més directes del clan.

Hi ha vies per a eixir de l'atzucac. El pas de la barbàrie del pur judici moral a la construcció de l'Estat de Dret que assegura judicis justos, sobre normes predeterminades i amb jutges independents, no pot dissociar-se de la construcció de l'Estat liberal-democràtic amb separació de poders i definició constitucional dels mecanismes de funcionament institucionals. Per dir-ho així, la restricció normativa de l'ètica il·limitada només pot legitimar-se en societats laiques i pluralistes, perquè aquestes normes són adoptades per institucions que, al seu torn, reben la legitimitat de la sobirania nacional o popular. Tots dos processos, lligats dialècticament, buidaren el poder del seu caire absolut, perquè els detentors del poder pre-liberal també podien dictar les seues conviccions morals i religioses al comú de la societat. Ara bé, aviat es va veure que no n'hi havia prou amb les declaracions d'intencions, raó per la qual la tradició democràtica-liberal, sobretot la parlamentària, incorporà ben d'hora com a lloc central dels dispositius de control del poder la idea de *responsabilitat política*.

I tanmateix allò que ha fet una fallida espectacular davant la corrupció són, precisament, aquests mecanismes de control. Una de les causes de la corrupció és l'absència de transparència, l'esvaïment de la idea que la lliure circulació de la informació és essencial per a la formació d'una opinió pública forta, baluard democràtic. Els polítics que invoquen el seu dret a la presumpció d'innocència són els mateixos que es neguen a aportar dades per a conèixer la veritat o per a investigar al Parlament (o en Ajuntaments i Diputacions). Tot plegat creix l'ombra de la sospita.

És legal que un polític encausat judicialment diga mentides o amague documents per evitar la condemna... però, pot mentir als ciutadans, amb idèntica finalitat, mentre és encara un càrrec públic? Que no podria ser delictes, com a tal, el fet d'amagar documents? Quina credibilitat ètica se'n deriva, d'aquesta mena d'actes? Aquest curtcircuit permanent de a responsabilitat política, en qualsevol cas, és l'estació final del plebiscitarisme a què fèiem esment: la corrupció apunta a un populisme que no s'ha de confondre amb la proliferació de gestos espectaculars o gratuïts, sinó que és el resultat de la desmobilització política. De la difusió de la «ciutadania de baixa intensitat». D'una fragmentació social que hom tracta de soldar selectivament des del poder, esborrant les mediacions de la vida democràtica, *apel·lant directament al poble*.<sup>20</sup> S'oblida i s'amaga, d'aquesta manera, el fet que si bé és cert que els processos electorals són centrals en la responsabilitat política, també ho és que aquests processos, per a ser autèntics, exigeixen un coneixement públic de les circumstàncies que, precisament, hom tracta d'eludir amb les actuacions que ací critiquem. Es tanca el cercle: els fets aïllats de corrupció es combinen per a corrompre la totalitat de la vida democràtica.

## V

No s'ha acabat d'entendre socialment aquesta qüestió, que és essencial per a una reflexió no basada en impressions o fragmentària sobre la corrupció. I així, molts ciutadans continuen amb una actitud de passivitat i resignació extremes davant el fenomen de la corrupció (la de tots, no tan sols la que afecta els qui són percebuts com ad-

versaris polítics). Les anàlisis en aquest punt continuen massa apegades al judici dels *actes personals*, relacionats quasi sempre amb la desviació de cabals públics a mans privades i amb l'enriquiment il·lícit que se'n deriva. Certament, aquesta vessant és important perquè ajuda a situar quantitativament el fenomen. També són dignes d'elogi els discursos que recorden als governants sota sospita que, en darrera instància, aquesta desviació de cabals públics o el tracte de favor a alguns particulars equival a una expropiació dels impostos pagats pels ciutadans. Convé destacar el contrast entre els dèficits als serveis públics i els guanys astronòmics d'alguns desaprensus. La corrupció és sempre un atemptat al principi d'igualtat. Tanmateix, aquests discursos són incomplets i la mera agregació no forneix un relat complet de la gravetat de l'assumpte.

La dimensió real de molts actes de veritable saqueig de ciutats o d'institucions es cospa més bé, en tota la seua intensitat, si els considerem com a *microcolps d'Estat* esdevinguts als seus àmbits respectius, perquè el seu efecte final consisteix a anul·lar l'autonomia de la política adulterant el lliure exercici de la democràcia.<sup>21</sup> Per consegüent, no és només qüestió de l'ús correcte dels cabals públics. Està en joc la defensa mateixa de la democràcia, que pateix menyscapte —ara ho sabem— no només amb els tancs sinó, també, amb procediment més subtils.

No escometre la qüestió d'aquesta manera provoca noves paradoxes, la principal de les quals n'és que la sospita recau essencialment en els polítics —i a més s'estén com una taca d'oli sobre *tots* els polítics— tot permetent que els tècnics implicats i, sobretot, els empresaris, que quasi sempre hi són els cooperadors necessaris en l'acció punible, troben vies ideològiques i àdhuc

jurídiques de fugida. No s'hi val com a excusa la pretensió, tan difosa, segons la qual tot sovint els empresaris es veuen *obligats* a entrar en el joc de la corrupció si volen dur endavant el seu negoci. Deixant de banda el fet que tindrien la mateixa obligació que qualsevol ciutadà de denunciar uns comportaments versemblantment delictius, a hores d'ara disposem d'exemples a bastament que indiquen que són alguns empresaris, a través de pràctiques insidioses, els qui engeguen la maquinària en la qual es veuen enganxades les institucions, per bé que existeix un gran ventall de formes de teixir la xarxa.<sup>22</sup> En qualsevol cas les institucions, objecte d'atenció principal, assumeixen un paper insòlit: esdevenen boc expiatori de les pràctiques corruptes. Per això, demanar la dimissió d'alguns polítics és l'única manera de restaurar la credibilitat de la institució. Potser penalment seran innocents, però políticament són si més no responsables del deteriorament de la institució que encarnen.

Una segona paradoxa és que la generalització de les pràctiques corruptes i la imposició d'un discurs essencialment crematístic sobre el tema fan aparèixer la corrupció com un epifenomen o, més aviat, com un *avatar* particular dels usos del capitalisme en determinades condicions. Ara bé, tothom sap que el capitalisme és *presumptament innocent* com a sistema que no s'observarà segons pautes morals, substituïdes per una vaga idea funcional en la mentalitat dominant, de forma i manera que per a molts (i certament per a les associacions empresarials, que mai baden boca davant la corrupció) la qüestió és del tot subsidiària d'una altra que vindria a ser la fonamental: la corrupció serveix per a *generar riquesa i ocupació*, si o no? I així la

*intuïció social* en part –atès que els estudis sobre el cost econòmic de la corrupció són complexos, de realització tardana respecte dels fets analitzats i, a més, situats en el llarg termini–<sup>23</sup> considera que els corruptes, almenys dins d'uns límits, actuen benèficament: dinamitzen l'economia. Fins i tot actuarien com uns herois, perquè s'haurien alçat contra les traves burocràtiques.<sup>24</sup>

No cal dir que en èpoques de crisi aquest discurs és especialment perillós. De vegades pot servir com a disculpa de la corrupció, associada a la nostàlgia de l'època de vaques grasses. La societat, sens dubte, és capaç de discriminar la propaganda dels fets, segons es vagen coneixent, però vet ací un factor realment nociu en alguns àmbits que, si més no, pot bloquejar el sorgiment d'altres fonts de crítica. El contra-discurs és complicat, perquè ha d'impugnar creences que van més enllà de l'anàlisi de la corrupció per situar-se en una reconsideració general de l'economia de la globalització i l'ultraliberalisme.<sup>25</sup> No és el cas, certament, d'atribuir de manera abstracta i general els mals de la corrupció a aquestes realitats, però sí cal constatar que hom pot establir lligams entre la corrupció concreta i aquests fenòmens de més llarg abast. ¿Per ventura es pot entendre la corrupció essencial i constatable sense el clima d'eufòria que tingué una expressió privilegiada en el boom immobiliari i en la imprudència creditícia, que es troba en la base del col·lapse actual?

Potser val la pena aprofundir en aquesta línia de reflexió i més quan la lluita partidista més estreta podria fer pensar que la corrupció és el resultat d'una mena de *maldat*, inevitable en l'ésser humà quan és visitat pel fantasma de la cobdícia, i que ací això es personifica sobretot en el PP. No caldrà entrar en l'enèsim debat sobre la

naturalesa humana per capir que no s'hi val un ús tan primari de la filosofia, perquè no explica res. La qüestió de fons rau a entendre quines han estat les causes últimes que han determinat el desbordament de la cobdícia i que un partit d'instint ultraliberal haja permès les tendències oligàrquiques en el mercat de l'urbanisme<sup>26</sup> i que s'haja embarcat en l'intervencionisme extrem dels grans esdeveniments. I també com la intransparència s'apoderà de les institucions valencianes. Perquè en aquests dos factors, model econòmic dominant i crisi de les institucions democràtiques, és on rau de veritat les causes de la corrupció.

L'ha entès, tota l'oposició, aquest fet? L'entén ara, la societat civil? Només amb canvis substancials en aquests dos factors la corrupció serà escapçada. La lluita judicial, política i intel·lectual contra la corrupció té sempre l'èxit assegurat: en alguna mesura, per petita que siga, exerceix un efecte profilàctic sobre temptacions futures, almenys durant un temps. Però només amb un canvi de model econòmic i enfortint la transparència institucional hi haurà garanties que en el futur la corrupció es reduirà dràsticament. Però això és absurd plantejar la dicotomia entre «fer política» o «atacar la corrupció»: fer política al País Valencià passa per reformular l'economia i la deriva institucional i, per consegüent, és l'únic camí que han de seguir els qui de debò volen combatre les corrupteles i, alhora, protagonitzar un canvi en la dinàmica política. És difícil, però no hi ja alternativa si es vol aturar la gangrena de la indiferència i el silenci còmplice.

Josep Ramoneda<sup>27</sup> sintetitza en aquests termes la qüestió: «les democràcies occidentals en pèrdua de qualitat sembla que van directament al totalitarisme de la indi-

ferència. Contra aquest destí es revolta la raó crítica». I aclareix que la indiferència, políticament parlant, és «el procés ideològic que consisteix a desprestigiar la política i afavorir que la ciutadania se'n desentenga amb l'objectiu de construir un sistema en el qual els ciutadans siguen mers figurants en la gestió a càrrec d'una oligarquia economicopolítica i mediàtica». I aquesta raó crítica que invoca es desplegaria «transformant la irritació en indignació i aquesta en política».

L'única conclusió possible, doncs, és que l'esperança de conèixer i predir uns efectes polítics directes i immediats de la corrupció és vana si reduïm la qüestió a termes preferentment electorals o fins i tot de valoració de líders. Aquests efectes, en qualsevol cas, i a la llum d'altres experiències, s'estenen en el temps. I tanmateix l'anàlisi racional ens permet entendre que els efectes sobre l'estructura mateixa de la vida pública són ja a hores d'ara amplis i notoris. Per això, els intents de posar tallafocs a la corrupció i castigar els culpables exigeix enfocaments més generals. Cal insistir en la necessitat de discursos que no s'escoten en la diatriba tàctica i puntual d'assetjament al contrari, tot i que aquesta és legítima i fins i tot indefugible si compta amb fonaments sòlids. Però sobretot caldrà entendre que l'oposició als corruptes no es pot limitar a la reacció, sinó que s'ha d'articular al voltant de propostes basades en continguts ètics, propositives, afirmatives d'accions adreçades a reduir a la mínima expressió les causes socials, econòmiques i institucionals de la corrupció. Sense perdre el temps en indagacions sobre una sempre etèria *naturalesa humana*. ▣

1. La majoria de les reflexions d'aquest article són producte de l'anàlisi de la situació al País Valencià, sobretot després de conèixer els anomenats casos «Gürtel» i «Brugal», però certament podrien ser objecte de generalització.
2. Una pregunta reiterada amb frisança als ambients d'esquerra és el càlcul dels costos polítics que patirà el PP per la corrupció que li afecta. La manera abstracta amb què es formula denota que bona part de l'esquerra no confia en les seues forces per promoure un canvi i espera tan sols l'esfondrament de qui governa. Com que les enquestes no indiquen cap expectativa d'alteració sobtada de les tendències electorals, l'assumpte esdevé una nova font de pessimisme paralitzant. I ofereix una nova oportunitat de donar al *poble* les culpes de les pròpies mancances.
3. Quant a això, vegeu M. Alcaraz, *De l'èxit a la crisi. Pamflet sobre política valenciana*, València, PUV, 2009, pp. 169 i ss. i 197 i ss. També M. Alcaraz, «El bloqueig valencià. El País Valencià entre el "cas Gürtel" i la crisi econòmica», *L'Espill* 34 (primavera 2010).
4. Al llarg de l'article farem servir l'expressió *sospitosos*, perquè no n'hi ha cap de millor. És un terme ambigu, que presenta algun perill, però això mateix dóna compte de part d'una realitat ben embolicada. Mirarem sempre que en al·ludir a sospitosos s'hi combine: a) que estiguen imputats o processats o sotmesos a investigació judicial, sempre, és clar, que els fets investigats siguen delictius, perquè hi ha molts casos èticament deplorables que tanmateix no són il·lícits; b) que els fets que els fan sospitosos s'hagen difòs a través de mitjans de comunicació solvents; c) que no hagen desmentit les acusacions o que si ho han fet haja estat de manera parcial, sense acceptar verificació, etc. A més, podríem imaginar d'altres cauteles, com ara que l'impacte dels fets siga conegut —cosa que sovint es veu ben clarament en urbanisme, concessions, contractacions, etc.—, de forma i manera que l'existència de corrupció explica circumstàncies que serien altrament inexplicables; o que els implicats, podent-ho fer, es neguen a mesures que podrien aportar transparència, com ara aportació de documentació, creació de comissions d'investigació, etc. Finalment, hi ha casos de sospitosos que han confessat obertament o bé que despleguen amb total publicitat l'actuació que considerem immoral, com per exemple els casos de transfuguisme, en els quals no podem entrar ara però que s'inscriuen en el clima general de deteriorament democràtic que justifica aquest article.

5. Hom ha recordat, de manera oportuna, que a l'igual que la resta de drets constitucionals, tampoc la referència a la presumpció d'innocència és il·limitada. Vegeu J. M. Asencio, «La lucha contra la corrupción. El delito de enriquecimiento ilícito», dins M. Alcaraz (ed.), *El Estado de Derecho frente a la corrupción urbanística*, Madrid, La Ley, 2007, pp. 85 i ss.
6. A grans trets es pot dir que la presumpció d'innocència assoleix sentit autèntic i concret en el marc del procés penal, i certament no protegeix l'individu de qualsevol opinió o informació adversa relacionada amb aquest mateix procés. El contingut essencial del dret fa referència al fet que recau en l'acusació la càrrega de la prova de la culpabilitat d'una acció o omissió, fins convèncer el tribunal, i que el processat no haurà de demostrar la seua inocència, que se presuposa. Fora d'això, preval la llibertat d'emetre i de rebre informació. La pretensió que la societat calle davant fets susceptibles de menar a una condemna, que lògicament afecten persones concretes, no té empara directa en la presumpció d'innocència: en aquest joc complex de garanties i ponderació entre els drets, no té fonament dir que hom «prejutja» els fets coneguts si es publiquen o, fins i tot, si es critiquen.
7. J. Muguerza, «La obediencia al Derecho y el imperativo de la disidencia. (Una intrusión en un debate)», dins G. Gómez (ed.), *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 287 i 288.
8. Arran del «cas Brugal» hom va poder assistir a conferències de premsa de polítics implicats en què el seu advocat seia a primera fila o en les quals es negaven a respondre preguntes al·legant que ho feien per consell dels seus lletrats. Així, un instrument típic de l'activitat política, com una trobada amb periodistes, era condicionat pel seu ús de cara a la defensa jurídica.
9. F. Gil Villa, *La cultura de la corrupción*, Madrid, Maia eds., 2008, p. 55.
10. En aquest context, les queixes adolorides d'alguns implicats quan es planyen de la lentitud de la justícia és pura hipocresia: saben perfectament que la complexitat de l'assumpte impedeix escurçar terminis... sobretot si els seus advocats insisteixen en maniobres de dilació.
11. Cal remarcar que no hi ha cap possibilitat que un jutge dicte la suspensió cautelar d'un càrrec públic acusat d'un delicte de corrupció (si fos així, és segur que les tàctiques dels partits canviarien ben ràpidament). Sens dubte la qüestió és complexa, perquè podria ser interpretada com una intromissió del poder judicial en institucions representatives. Però cal fer algunes consideracions: 1) el mateix perill podria ser associat, *in extremis*, a la pena d'inhabilitació per a l'exercici de càrrec públic, que tanmateix mai no ha estat qüestionada; 2) existeixen mecanismes d'esmoreïment dels possibles efectes perversos de la mesura, com ara la immunitat o els suplicatoris; 3) existeixen fórmules contrastades –per exemple als cossos de seguretat– en què davant la sospita de col·lusió, el subjecte és cessat i s'obre una investigació interna, sense que això contradigui la presumpció d'innocència.
12. La darrera paradoxa dels qui s'agafen a la dimensió jurídica formal per eludir la crítica ètica i, com veurem, també la responsabilitat política és que, alhora, mostren un gran menyspreu per la normativitat pròpia de l'Estat de Dret, com es fa palès en la tendència a resituar el màxim de funcions legítimes en el poder executiu, en detriment de la capacitat de control del legislatiu o, fins i tot, d'un poder judicial plenament independent. No és cap casualitat que aquesta tendència aparega també, com a ideologia i com a pràctica, en el neoliberalisme. Vegeu E. Barnarosch, «Poder, corrupción y derecho. Un análisis de la corrupción desde la Teoría General del Derecho», dins H. R. Sandler i B. Rajland (coords.), *Una sociedad bajo sospecha*, Buenos Aires, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires-IIIJS/ La Ley, 1997, p. 18.
13. Vet ací el terme emprat per la secretària provincial del PSPV-PSOE d'Alacant per acusar els qui criticàvem la moció de censura del seu partit, amb el suport d'un trànsfuga, en l'Ajuntament de Benidorm.
14. Gaetano Salvemini en feia referència quan parlava d'una concepció clerical que «castiga el pecat com si fos delicte i perdona el delicte com si fos pecat», bo i generant, especialment arran de la Contrareforma, una «cultura del perdó». Vegeu C. A. Brioschi, *Breve historia de la corrupción. De la Antigüedad a nuestros días*, Madrid, Taurus, 2010, p. 225.
15. Sobre la dialèctica entre mitjans i els polítics i els seus efectes sobre l'ètica pública, vegeu V. Camps, *Ética, retórica, política*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 69 i ss.
16. J. Rawls, «Justicia como imparcialidad: política, no metafísica», dins E. Gómez (ed.), *op. cit.*, p. 19.
17. Remarca Safranski: «tot seria molt més senzill si la consciència no fos res més que ser conscient, si no

- fos capaç d'escindir-se i no pogués figurar-se el seu propi món. Però la consciència és "lliure" també en aquest sentit. Viu el món real i en molts mons possibles, sense poder-los distingir amb seguretat», però alhora constata que «la fonamentació darrera de la moral és la voluntat que la vol. Cal voler figurar-se-la perquè guie i oriente la vida». R. Sfranski, *El mal o el drama de la libertad*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 144 i 245. Sobre la formació de la «voluntat moral» en el pensament de Hans Jonas i la seua significació en la conformació de virtuts cíviques, vegeu V. Camps, «La democràcia y la construcció de la libertad», dins E. Antxustegui (ed.), *Ética y política*, Bilbao, Servicio Editorial del País Vasco-Fundació Ernest Lluch, 2004, pp. 35 i 36.
18. De vegades hom ha llançat la idea d'acollir aquests casos dubtosos en la consideració d'*antiestètics*, i no en negarem aquest caràcter. Però en realitat la qüestió ha de situar-se en el mateix pla analític plentejat pel que fa a la possibilitat de consens sobre els valors d'una ètica pública, perquè altrament, com es fixen els cànons d'aquesta estètica?
  19. Faig referència ara a pràctiques no tipificades penalment que hom troba indistintament lligades a investigacions que, alhora, destapen fets delictius, com ara: cerca de favors personals o per amistats o familiars en un context no delictiu; invitació a festes, vacances, etc., sense que siga possible saber si es deu a contraprestacions per decisions polítiques; afavorir uns mitjans de comunicació en detriment d'uns altres, etc. Fins i tot, en el «cas Brugal» hi ha aparegut una altra variable: les gravacions apuntaven clarament al fet que un equip de futbol podria haver comprat partits, però aplicant les garanties judicials del cas, aquesta informació no es va poder fer servir perquè, en aquell moment, aqueixes pràctiques no eren delictives, sinó tan sols infracció administrativa.
  20. D. Innerarity, *El nuevo espacio público*, Madrid, Espasa, 2006, pp. 49 i ss.
  21. He tractat d'analitzar aquesta qüestió a M. Alcaraz, «De la corrupció urbanística a la corrupció de la democràcia», dins M. Alcaraz (ed.), *op. cit.* És interessant el concepte de «captura de les polítiques»: «modelació interessada de la formació de les regles bàsiques del joc a través de pagaments privats il·lícits i no transparents als responsables públics.» Vegeu M. Villoria, *La corrupción política*, Madrid, Síntesis, 2006, pp. 246 i ss.
  22. Convé recordar aquesta apreciació general sobre el capitalisme i el seu influx moral: «La proclivitat a l'enriquiment és tan antiga com la humanitat. L'acumulació de riqueses, incloent-hi la reinversió per acumular-ne més –molt pròpia del capitalisme– és també molt antiga. Max Weber assenyalava enèrgicament que els precedents es perden en el passat més llunyà i que se'n troben en moltes societats. Però tan sols en la societat capitalista la passió per la mera adquisició de riqueses fou considerada –per una part decisiva de la població– una virtut. La seua legitimitació popular –àdhuc entre les seues víctimes– és molt més gran que en altres societats». S. Giner, *El futuro del capitalismo*, Barcelona, Península, 2010, p. 61.
  23. «Hom ha calculat que si cada punt percentual d'augment dels impostos minva un 5 per cent el flux de les inversions estrangeres a Itàlia, cada esglaió d'augment del nivell de corrupció el minva, en canvi, un 16 per cent». C. A. Briochi, *op. cit.*, p. 35.
  24. És molt útil, per a entendre la conversió del corrupte en heroi, el llibre de H. M. Enzensberger *La balada de Al Capone. Mafía y capitalismo*, Madrid, Errata naturae, 2009. No puc estar-me de transcriure una de les opinions sobre Al Capone (procedents d'un estudi de K. Alsop) reportades al llibre i que es deu a un professor universitari de Xicago: «Capone fou un dels benefactors de la nostra ciutat. No dic això per admiració envers ell, és una mera constatació. El crim organitzat només es possible si la societat ho demana. L'empresa de Capone encaixava amb els conceptes morals i legals de la població. Senzillament la situació era aquesta: hi havia una demanda de béns i serveis que no es podia satisfer de manera legal. En aquell moment hi aparegueren Torrio i Capone i varen fer una bona feina». Un altre ciutadà donava arguments semblants, però a més remarjava: «Varen fer més propaganda del Cadillac, com a part integrant de *l'American way of life*, que el trust de la General Motors tot sencer». S'estableix així una mena de complicitat universal, una associació mafiosa en què s'integraven –com a *consumidors*– els ciutadans. Tanmateix, no era tot tan senzill. La malversació integral de l'Ajuntament (segons referències de la mateixa obra) era un factor sense el qual no s'explicaria tanta aquiescència. Un informe oficiós d'aquesta institució, dels pitjors moments de la *Llei seca*, afirmava: «Xicago té avui com un dels seus mèrits més grans oferir una educació fonamentada en els valors suprems de la vida que orienta la intel·ligència vers la formació del caràcter i l'esperit; i certament des d'aquest prsupòsit caldrà jutjar la nostra cultura pel tipus

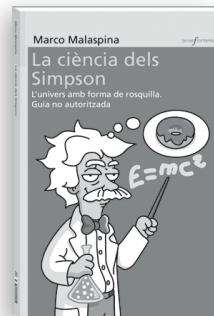
d'home que va produir. Pel que fa al foment dels intereseos culturals i l'ennobliment de la humanitat, Xicago ocupa el primer lloc (...). Del president del Banc al venedor ambulat, els cors bateguen al mateix compàs: pel nostre benivolgut Xicago. Car en aquesta ciutat meravellosa la vida es mostra en totes les seues vessants. Aquí totes les relacions humanes es basen en la bona voluntat, en la convivència amable i la concòrdia intel·ligent». I malgrat tot, una situació tan idíl·lica no va poder impedir que un grup de ciutadans—que sens dubte volien amargar la festa—, esquarterant el presumpte consens, presentaren una petició al Senat dels EUA en què afirmaven: «Una colònia de gàngsters ha implantat en aquesta ciutat un supergovern al qual la població ha de retre tribut (...). Actuen amb la complicitat de la policia i les altres autoritats, estableixen el monopoli sobre l'aiguardent i es reparteixen el terme municipal». M'hi he espleiat perquè aquesta història potser no és gens anecdòtica: cal estudiar encara els mecanismes a través dels quals alguns dels nostres principals sospitosos han assolit notorietat, i fins i tot respectabilitat, usant els motlles prevalents de la cultura de masses, com ara l'esport o la festa, a més de l'ús intensiu de la publicitat—pagada o indirecta— als mitjans de comunicació. En determinats casos podem parlar d'una certa *violència simbòlica* exercida a través d'una omnipresència en l'espai públic que quasi ningú no poc igualar i que, per consegüent, ha estat també una manera de privatitzar aquest espai públic.

25. J. C. Ugaz, «Corrupción y crimen global», dins M. Alcaraz (ed.), *El Estado de Derecho frente a la corrupción urbanística*, cit.
26. AA. DD., *Urbanismo y democracia. Alternativas para evitar la corrupción*, Madrid, Fundación Alternativas, 2007.
27. J. Ramoneda, *Contra la indiferencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010, pp. 10, 81 i 182.

sense *f*ronteres



Com funciona la tecnologia que ens ajuda des de l'exterior.



L'univers en forma de rosquilla. Guia no autoritzada.



Nanotecnologia al servei de la humanitat.

www.bromera.com  
edicions

**bromera**

**PUV** PUBLICACIONS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



# Dues legislatures: dos Zapateros?

*Ignacio Sánchez-Cuenca*

## UN PROJECTE PARTIT

Quan, en el futur, els analistes giraran la vista cap al període de govern de José Luis Rodríguez Zapatero, la dificultat més gran a l'hora de formar-se'n un judici global raurà en la falta de continuïtat entre les seues dues legislatures. Serà difícil de trobar un fil conductor en la gestió que s'ha desplegat al llarg dels seus anys de mandat. No es tracta només que l'arribada de la crisi econòmica alterés fonamentalment el projecte polític original; també han canviat la política d'aliances, la relació amb les forces sindicals i fins i tot els principis generals que inspiraren els primers anys de tasca governamental.

Supose, amb un risc d'equivocació molt baix, que el període de referència és 2004-2012. En aquests moments sembla improbable que les eleccions s'avancen, perquè el PSOE ha trobat un pacte d'estabilitat amb

el Partit Nacionalista Basc (PNB) i Coalició Canària, raó per la qual resulta lògic situar al 2012 i no abans el final del període de Zapatero. Podria ocórrer, però, que la legislatura actual s'escurcés, si els atacs dels mercats provocaven una intervenció externa en l'economia espanyola. I quant a la probable derrota electoral el 2012, tant les enquestes com molts altres indicadors apunten en la direcció d'un canvi de cycle polític, similar al que es va produir el 2004. En les circumstàncies actuals, no és fàcil pensar en les condicions que podrien impedir una victòria de la dreta en les properes eleccions generals. Sembla, doncs, lògic, per tot plegat, considerar que els anys de Zapatero en el poder són els que corresponen al període 2004-2012.

El trencament entre les dues legislatures de Zapatero es materialitza en dos moments en el temps. El primer correspon al crac financer d'octubre de 2009, quan la crisi de les hipoteques d'alt risc (*subprime*) als Estats Units es transforma en una crisi financera sistèmica que afecta Espanya igual que la resta dels països desenvolupats. A partir d'aquest mes, la situació de l'economia va absorbint totes les energies del Govern.

El president Zapatero, en comptes de reconèixer públicament la magnitud del repte, s'enfangà en una polèmica estèril sobre la naturalesa dels problemes econòmics

Ignacio Sánchez-Cuenca és professor de Sociologia a la Universitat Complutense de Madrid i director de Recerca del Centre d'Estudis Avançats en Ciències Socials (Institut Juan March, Madrid). És autor de nombrosos treballs de recerca i articles en revistes especialitzades, especialment sobre terrorisme i violència política, la teoria de la democràcia i el comportament electoral. Recentment ha publicat *Más democracia, menos liberalismo* (Katz, 2010).

que afrontava el país i es resistí a pronunciar el terme *crisi*. Al seu parer, entrava dins les seues obligacions tractar d'insuflar una mica d'optimisme a l'economia, entre altres raons, perquè la recuperació del consum demana que la gent torne a confiar en el futur. L'opinió pública no compregué aquesta actitud i preferí interpretar-la com un signe de tancament del president que revelava la seua falta de contacte amb la realitat i la seua escassa empatia amb les persones que més estaven patint com a conseqüència de la recessió en què s'enfonsà Espanya al llarg del 2009. No ajudà precisament a corregir aquesta percepció el fet que, ara i adés, Zapatero formulés prediccions econòmiques sobre la desocupació, el dèficit i el creixement que la realitat s'ha encarregat de refutar en tots els casos.

Zapatero mateix ha reconegut diverses vegades que dues de les seues equivocacions més grosses durant el període de govern consistiren en el temerari vaticini sobre l'estat del terrorisme un dia abans de l'atemptat de la T4 de l'aeroport de Barajas, així com també la seua resistència a reconèixer que l'economia es trobava en situació de crisi. Aquest segon error és especialment desconcertant si es té en compte una dada crucial sobre la reacció del Govern davant l'inesperat daltabaix econòmic: Espanya ha estat el país d'Europa que més esforç ha fet per combatre la crisi amb mesures d'estímul. En concret, segons dades de la Comissió Europea, Espanya gastà en 2009 prop del 2,5% del producte interior brut (PIB) en polítiques fiscals anticrisi, el percentatge més alt de la Unió Europea. El llançament de plans d'estímul, com el Pla E, i de reforma, com la Llei d'Economia Sostenible, són dades innegables de la seriositat i l'ambició amb què el Govern es

prengué la lluita contra la crisi econòmica. D'aquí ve la contradicció entre la manera segons la qual una bona part de l'opinió pública jutjà la gestió governamental de la crisi i les polítiques econòmiques que engegà el Govern. L'aparent «negacionisme» de les declaracions públiques de Zapatero s'imposà als ulls de la gent sobre les mesures que efectivament s'aprovaren en el Consell de Ministres.

El primer moment de trencament amb el període anterior va afectar sobretot el contingut dels temes dominants: els afers econòmics van passar a tenir el protagonisme quasi absolut en l'agenda política del Govern. Zapatero va intentar, però, que la lluita contra la crisi es dugués a terme des dels principis generals que havien inspirat el seu projecte de canvi després de la victòria popular del març de 2004. Així, va insistir a mantenir un esquema bàsic de justícia en virtut de la qual no fossen els més perjudicats per la crisi els qui haguessen d'assumir els sacrificis més grans. Aquest plantejament es traduïa en diverses actuacions concretes. Per una banda, intentar pal·liar la desprotecció dels primers afectats per la crisi, els desocupats. Per una altra banda, cercar polítiques de concertació amb sindicats i empresaris. El Govern, durant més d'un any, es va resistir a les pressions de la CEOE i dels organismes internacionals (Comissió Europea, OCDE, Fons Monetari Internacional), que exigien abaratir l'acomiadament i, en general, un grau més alt de flexibilitat en el mercat de treball.

Zapatero pretengué trobar una eixida socialdemòcrata a la crisi. Repetí sovint que no calia reduir els costos de l'acomiadament per crear ocupació. La prioritat havia de situar-se més aviat en el canvi de model productiu. Perquè Espanya tornés a créixer i

generar demanda d'ocupació, calia trencar la dependència de la construcció. Això exigia concentrar-se en activitats amb més alta productivitat, amb més valor afegit, amb la promoció de sectors estratègics en què Espanya té un avantatge comparatiu, com ara les energies renovables, tot facilitant la materialització de projectes empresarials i millorant la qualificació dels treballadors.

És veritat que ja durant el 2009 hi hagué alguns indicis que presagiaven el controvertit rumb polític que adoptà el Govern a la primavera de 2010. Aquests signes cristal·litzaren en la resposta a l'augment espectacular del dèficit públic. El creixement del dèficit fou conseqüència de tres factors: els estabilitzadors automàtics, els programes expansius del Govern i, de manera fonamental, una caiguda brutal dels ingressos públics, que a penes ha atret l'atenció dels economistes. La caiguda dels ingressos fou, proporcionalment, molt més pronunciada que la contractació de l'activitat econòmica o del consum. Per afrontar aquesta reducció dels ingressos, el Govern aprovà una pujada de l'IVA. Encara que l'IVA a Espanya estava i continua estant per sota de la mitjana europea, moltes persones consideraren que era injust no acompanyar una pujada de l'IVA amb altres pujades fiscals concentrades en les persones o les empreses amb més recursos.

El segon moment de desconexió –i també el més dramàtic entre les dues legislatures– tingué lloc pel maig de 2010, quan el Govern es veié forçat, arran dels atacs especulatius al deute sobirà espanyol, a dissenyar un pla d'ajust d'urgència que incloïa importants retallades socials: una reducció de mitjana del 5% en el sou dels funcionaris, la congelació de les pensions i

l'eliminació d'alguns programes socials com l'anomenat *xec nadó* (2.500 euros per fill nascut). A més, el Govern es comprometé a reformar tant el mercat laboral, en la direcció exigida pels empresaris i les institucions supranacionals, com el sistema de pensions, allargant l'edat legal de jubilació i el període de cotització que s'utilitza per al càlcul de la quantia de la pensió.

No és clar fins a quin punt el programa de reformes liberals emprès per Zapatero a partir d'aqueix moment crític de maig de 2010 fou fruit de les pressions externes o d'un canvi en les conviccions del president. El fet que, durant els mesos anteriors, repetís sovint que el problema de la desocupació no se solucionava abaratint l'acomiadament sembla apuntar més aviat a un canvi adaptatiu de preferències. Una vegada que el Govern es va quedar sense marge de maniobra per a fer la seua pròpia política econòmica, Zapatero es va convèncer de la necessitat de complir el pla de reformes que exigien els centres de poder econòmic internacional i que no havien format part de l'ordre de prioritats del Govern en els sis anys precedents ni constaven en el programa electoral de 2008 amb el qual el PSOE va guanyar les eleccions.

Zapatero ha mostrat una gran fermesa en aquest canvi de rumb. Potser es deu al fet que només d'aquesta manera pot transmetre creïblement les seues intencions reformistes als inversors i les institucions supranacionals. A més, enfront d'una opinió pública escèptica –si no obertament crítica– el president necessita aparèixer com l'únic responsable del viratge. Si la gent pensés que el Govern es limita a complir els dictats d'Alemanya o de la Unió Europea, l'autoritat de Zapatero quedaria molt afeblida. D'aquí ve la declaració emfàtica

durant el debat parlamentari de política general (l'«estat de la nació») de juliol de 2010, quan digué que continuaria endavant amb el seu programa reformista «coste el que coste i em coste el que em coste». En adoptar aquesta actitud sacrificial, el president del Govern intenta convèncer la ciutadania que el país realment necessita aprovar les reformes si vol superar la crisi.

A mesura que l'opinió pública retirava el suport al president, aquest va anar compensant el seu creixent aïllament popular amb els suports externs de la Comissió Europea, l'OCDE, el FMI, el Govern alemany i, fins i tot, del governador del Banc d'Espanya. En concret, el governador, Miguel Ángel Fernández Ordóñez, ha seguit una línia clarament «activista», opinant no tan sols sobre temes monetaris i financers, com correspon al seu càrrec, sinó també sobre molts altres afers polítics que no són de la seua competència (pensions, mercat de treball). Que un càrrec sense legitimitat democràtica s'atrevisi, sense amagar-se'n gens, a exigir reformes liberals al Govern que l'ha nomenat, dóna una idea de la magnitud de les pressions que deu haver rebut l'executiu espanyol per a desistir-se del seu programa socialdemòcrata. Una vegada establerta la nova línia política, els retrets d'aquestes institucions s'han limitat a la «timidesa» de les reformes. El missatge sempre és el mateix: les reformes van en la bona direcció però no són prou profundes.

La credibilitat de Zapatero i el seu govern respecte a la nova política econòmica és, malgrat tot, escassa, perquè si les reformes eren veritablement tan necessàries per a l'economia espanyola, no s'entén que no es duguessen a terme durant la primera legislatura, entre 2004 i 2008. El cas més pal·lari d'incoherència és el de la reforma de

les pensions. Les projeccions demogràfiques i els càlculs sobre la sostenibilitat del sistema es fan a llarg termini, en termes de dècades. En aquest sentit, el sistema de pensions no està avui en un perill més gran que fa quatre o cinc anys. Si era tan fonamental reformar les pensions, per què no es plantejà al seu moment? Sense cap mena de dubte, les pensions constitueixen la baula més dèbil en la cadena de reformes liberals empresa pel Govern. Com que és una qüestió de llarg termini, la connexió amb la crisi és tènue, per no dir inexistent. La transformació del sistema de pensions no repercutirà a termini curt o mitjà en els nivells de deute públic, dèficit, desocupació ni creixement.

Si el Govern ha cedit en aquest afer és senzillament per debilitat. Els centres liberals de poder han aprofitat les circumstàncies dramàtiques i excepcionals de la crisi per imposar els seus interessos. Amb un Govern assetjat pels inversors estrangers i uns sindicats en una posició molt desavantajosa pels elevats nivells de desocupació, les pressions liberals han fructificat.

Una cosa semblant cal dir respecte a la reforma del mercat de treball. Com en el cas de les pensions, no es tracta d'una reforma que vingués anunciada en el programa electoral del PSOE. La diferència més gran amb el sistema de la seguretat social és que, en principi, cal imaginar una connexió directa i immediata entre institucions laborals i nivell de desocupació. Amb tot, és una simplificació manifesta atribuir l'alta taxa de desocupació als costos de l'acomiadament. Altres països amb sistemes de protecció similars tenen una desocupació molt inferior, i Portugal n'és el cas més destacat. A Portugal, el nivell de desocupació és més baix que a Espanya, tot i que ambdós països tenen marcs regulatius molt semblants.

D'altra banda, dins Espanya hi ha grans variacions de la taxa de desocupació entre regions, malgrat que el mercat de treball és el mateix. Hi ha motius per a sospitar que l'excepcionalitat d'Espanya quant a desocupació en el context europeu no s'explica per les institucions del mercat de treball (cost de l'acomiadament, tipus de negociació col·lectiva, etc.) sinó per l'absència d'un teixit productiu fort, per la debilitat de les empreses, pel pes excessiu de la construcció i per la baixa productivitat dels treballadors, que possibilita que els ajusts empresarials es facen sobretot sacrificant mà d'obra.

En general, tant les reformes con les retallades socials han diluït el perfil socialdemòcrata del Govern. Els principis rector del nou programa reformista mantenen una connexió molt llunyana amb els principis ideològics que guien la primera legislatura de Zapatero. El llegat de la primera legislatura no pot ser més distint respecte al que contemplem ara en aquest segon mandat.

### L'EXCEPCIONALITAT DE LA PRIMERA LEGISLATURA

La victòria del PSOE el 2004 fou una sorpresa quasi per a tothom. Encara que les enquestes detectaven, mesos abans de les eleccions, un fastigueig creixent amb les polítiques del Govern Aznar, els analistes creien que allò que, en tot cas, es dilucidava era si el PP revalidava la seua majoria absoluta o no. El PP mateix estava tan convençut de la victòria que Aznar decidí endarrerir el nomenament dels dos magistrats del Tribunal Constitucional que corresponen al Govern, per tal que fos Mariano Rajoy, ja investit president, el qui en fes l'elecció a la seua conveniència. Finalment, aquests dos

magistrats foren nomenats per Zapatero als pocs mesos d'assolir el poder.

El primer Govern de Zapatero es va caracteritzar per la seua audàcia. Es va atrevir a prendre decisions i abordar projectes que mai no s'havien assajat abans en la democràcia espanyola. La ràpida retirada de l'Iraq de les tropes, que tanta irritació provocà als Estats Units i al Regne Unit, va ser el primer senyal del tipus de política que el PSOE volia dur a terme amb el suport dels seus principals socis parlamentaris, Izquierda Unida (IU) i Esquerra Republicana de Catalunya (ERC). En termes ideològics, la inspiració de la política procedia del republicanisme, doctrina que Zapatero establí com a marc general i adaptà al context polític espanyol en allò que ha acabat per anomenar-se «socialisme de la ciutadania». El principi rector és que els ciutadans tinguen els recursos econòmics i polítics per a poder exercir la llibertat entesa no pas en el sentit d'absència d'interferències, sinó en el sentit republicà d'absència de dominació.

Dit d'una manera molt esquemàtica, els aspectes més destacats de l'agenda de canvis del Govern foren els següents. En primer lloc, reformes democràtiques i de drets, que van de les lleis de drets civils i igualtat (la reforma del Codi Penal per a fer possible el matrimoni homosexual, la nova llei del divorci, la llei que afecta els drets dels transsexuals, la llei contra la violència de gènere, la llei de conciliació de la vida familiar i laboral, l'extensió del permís de maternitat i paternitat, etc.) als canvis institucionals que garanteixen la independència de la radiotelevisió pública, una fita històrica, atesos els nivells de manipulació que s'havien registrat amb els governs anteriors, ja fossin progressistes o conservadors. També cal esmentar en aquest primer apartat la política

d'integració dels immigrants que culminà amb una regularització massiva d'estrangers en situació irregular.

En segon lloc, canvis importants en l'estat del benestar. Ací el projecte estel·lar fou la llei de dependència, que per a molts constitueix el quart pilar de l'estat del benestar. Es tracta d'una llei ambiciosa destinada a ajudar les famílies amb membres en situació de dependència, incloent en l'àmbit de l'Estat un afer que havia restat fins al moment en l'esfera privada. En el seu desplegament pràctic, la llei, però, a penes ha servit per a crear una xarxa pública de treballadors socials que reemplacen i alliberen les dones que tradicionalment s'han ocupat d'aquests problemes al si de la família. Aquest aspecte era crucial perquè la política tingués un efecte multiplicador d'ocupació i contribuís a incorporar la dona al mercat de treball. En quasi totes les comunitats autònomes la llei s'ha limitat a establir compensacions econòmiques a la família.

A més de la llei de dependència, hi hagué altres innovacions, com ara la política d'ajuda a les famílies amb una quantitat de 2.500 euros per naixement de fill. Així mateix, el Govern impulsà augments sostinguts i substancials del salari i de les pensions mínimes, cosa que ha repercutit en una disminució de la pobresa entre les persones de més edat (si més no, fins a l'arribada de la crisi econòmica).

En tercer lloc, el Govern es va embarcar en una nova actualització de l'Estat autònic, en bona mesura arrossegat per la reforma de l'Estatut català. Es va revisar el sistema de finançament de les comunitats autònomes i es va instaurar el sistema de conferències de presidents autonòmics, atesa la impossibilitat d'obtenir el suport del PP per a una reforma del Senat que com-

plís el mandat constitucional de fer que la cambra alta funcionés com una cambra de representació territorial. Una conseqüència de la política integradora del Govern en les sempre complexes relacions entre centre i perifèria, que a penes s'ha assenyalat en els mitjans és que es reduïren enormement els conflictes de competències entre el Govern central i el governs autonòmics en comparació amb l'etapa prèvia d'Aznar.

En quart lloc, el Govern acceptà explorar el procés de pau amb l'organització terrorista ETA. En general, la política anti-terrorista s'ha basat, des del franquisme endavant, en l'assetjament policial i judicial a ETA i al seu món. En el passat hi hagué alguns episodis breus i fallits de cerca d'una eixida negociada, primer en les converses d'Alger de 1989 amb el Govern de Felipe González i posteriorment amb el pacte de Lizarra el 1998-89 amb el Govern de José María Aznar. Sens dubte, l'intent de més abast, amb participació de mediadors internacionals, fou el de la primera legislatura de Zapatero. El Partit Socialista d'Euskadi (PSE), el PNB i Batasuna estigueren a punt d'assolir un acord polític en la mesa de Lioia a la tardor de 2006, però les divergències internes d'ETA provocaren la ruptura del procés amb l'atemptat de la T4.

Finalment, a iniciativa d'Izquierda Unida, el Govern acceptà reobrir políticament l'afer del passat, una de les principals llacunes de la transició i del posterior període democràtic. La llei de la memòria històrica tractà de corregir alguns dels desequilibris en el tractament de les víctimes del bàndol perdedor de la guerra civil i de la repressió franquista posterior.

La majoria d'aquestes iniciatives varen desfermar debats aferrissats i importants mobilitzacions al carrer. En un cert sentit,

s'activaren totes les alarmes entre els grups de poder reaccionaris. El Partit Popular estigué al capdavant de la resistència als canvis i utilitzà una estratègia de deslegitimació brutal del Govern i de l'esquerra. Aquesta estratègia de la crispació política, que no té equivalent en els partits de dreta europeus –si de cas, se'n troba alguna similitud en el Partit Republicà dels Estats Units–, començà des del primer moment amb el suport del PP a les tesis conspiratives sobre l'autoria de l'atemptat del 11-M. Continuà amb la campanya contra l'Estatut català, al crit d'«Espanya es trenca» i tingué la culminació en les acusacions de complicitat entre el Govern i ETA a propòsit del procés de pau. El PP pogué desplegar aquesta estratègia de la crispació gràcies al disciplinat atac de la premsa reaccionària contra el Govern i especialment contra el seu president. L'Església també adoptà un paper molt bel·ligerant d'oposició al Govern, amb la convocatòria de manifestacions en protesta per les lleis de drets civils.

En una modalitat molt més suau, es van donar, així mateix, resistències en àmbits en principi afins al Govern. Els mitjans de comunicació del grup PRISA mai no van acceptar plenament el lideratge de Zapatero i van adoptar una posició crítica entorn d'affers com el procés de pau i l'Estatut català. Dins del PSOE mateix, a la generació de l'època de Felipe González, li va costar un cert temps entendre les iniciatives del Govern, sobretot en matèria de drets civils. Malgrat que molts van entrar a l'executiu de Zapatero en posicions molt destacades, en general la vella guàrdia del partit ha viscut amb incomoditat els canvis d'aquesta etapa.

Els projectes de la primera legislatura no pogueren dur-se a terme en tots els casos com hauria desitjat el Govern. En part,

pels focus de resistència que he esmentat adés i, en part també, per errors polítics del Govern mateix. Sense entrar en detalls per la falta d'espai, valga amb dir que, en el cas de l'Estatut de Catalunya, el Tribunal Constitucional s'ha ocupat de suprimir els seus elements de reconeixement nacional. En el cas del procés de pau, les interferències d'alguns jutges, que enduriren arbitràriament l'assetjament a Batasuna, i l'activisme insensat de l'Asociación de Víctimas del Terrorismo, han contribuït a fer que els més durs dins ETA s'hagen emparat del control de l'organització.

A l'efecte de l'argumentació que estic presentant, no importa tant el grau d'èxit d'aquests projectes com el fet que el Govern decidís dur-los a terme. Com explicaré en la secció següent, l'electorat d'esquerra ha sabut adonar-se de l'excepcionalitat de moltes de les iniciatives de Zapatero. El contrast amb el que ha ocorregut en la segona legislatura és tan gran que no pot resultar estrany que s'haja escampat una insatisfacció generalitzada entre l'electorat progressista, cosa que podria dur a la desmobilització d'una bona part d'aquest.

## ES TORNARÀ A DESMOBILITZAR L'ESQUERRA?

Per a molts ciutadans d'esquerra, la primera legislatura de Zapatero es va caracteritzar per l'agosament del Govern davant qüestions que cap altre govern anterior no s'havia atrevit a abordar. La valoració de Zapatero en les enquestes va ser especialment positiva en l'electorat que, en l'escala ideològica 1-10, se situa entre l'1 i el 4 (on 1 és l'extrema esquerra i 10, l'extrema dreta), és a dir, en l'electorat d'esquerra i d'extre-

ma esquerra. En les eleccions de 2008 es va observar una cosa insòlita en la breu història de la democràcia espanyola: el suport al PSOE entre la gent que se situa en les posicions 1-4 de l'escala ideològica va augmentar respecte a 2004.

I dic que es tracta d'una dada insòlita perquè en l'etapa de Felipe González sempre havia succeït el contrari. A partir de la victòria de 1982, hi hagué, elecció rere elecció, una pèrdua de suport al PSOE en l'esquerra (tret de les eleccions de 1993, en què l'esquerra es mobilità per prevenir una victòria del PP). La història del PSOE en els anys 80 i 90 del segle passat és una història de desafecció creixent que culmina en el daltabaix del 2000, quan menys de la meitat dels votants d'esquerra voten el PSOE i així afavoreixen que el PP arribi a la majoria absoluta, no tant per un augment del vot a la dreta sinó per l'enfonsament del vot en l'esquerra.

Aquest patró de creixent pèrdua de suport entre el grup de persones ideològicament més properes al PSOE només es trencà després del congrés extraordinari del partit al juliol del 2000. L'elecció de Zapatero marcava un tall clar respecte a l'etapa de González i el successor designat per aquest, Joaquín Almunia. La recuperació en les eleccions de 2004 fou evident. Si el 2000 sols el 47,8% dels qui se situaven en les posicions 3-4 i el 40,9% dels qui ho fan en les posicions 1-2 havien votat el PSOE, quatre anys després, aquests percentatges pujaren al 66,4% i al 48,9%, respectivament. És veritat que el que ocorregué el 2000 fou anormal i que la gestió autoritària del PP en la seua segona legislatura contribuï enormement a mobilitzar l'esquerra. Però és indubtable també que la renovació del partit i el nou estil de Zapatero aconseguiren

desvetlar les il·lusions de molts ciutadans progressistes.

A diferència del que succeïa amb González, Zapatero fou capaç en la seua primera legislatura d'augmentar el suport entre l'esquerra. Així, en les eleccions de 2008, el vot al PSOE en les posicions 3-4 arribà al 70,8% i en les posicions 1-2, al 58,9%. Es tracta, en tots dos casos, dels percentatges més alts des del 1986, cosa que demostra, sense cap mena de dubte, que les polítiques d'esquerra que dugué a terme el Govern tingueren recompensa per part de l'electorat progressista. D'aquesta manera, Zapatero reeixí a revalidar la seua victòria de 2004, tot augmentant en una mica més d'un punt el percentatge de vot al PSOE.

Al meu parer, tant la pèrdua de suport electoral dels governs de Felipe González com l'augment en la primera etapa de Zapatero s'expliquen en termes de coherència ideològica. Quan l'acció de govern és coherent amb la ideologia del partit i amb el programa electoral, els votants que es troben més propers al partit tendeixen a mantenir-hi el suport. En canvi, quan l'acció de govern es desvia significativament de la ideologia i del programa, els suports es redueixen. La ideologia continua essent el principal determinant del vot a Espanya, per bé que no cal perdre de vista que entre un 20% i un 30% dels espanyols no declara cap ideologia. Si es coneix la ideologia d'una persona, la probabilitat d'encertar-ne el vot és relativament alta.

Segons que he mostrat en altres treballs, l'erosió electoral del PSOE en l'etapa González s'explica en bona mesura per la percepció, molt estesa en la societat, que el Govern no feia polítiques prou socialdemòcrates. Aquesta forma de jutjar la tasca de govern va dur a la vaga general del 14 de desembre



de 1988, en què el país es va paralaritzar. No és en absolut casual que les partides més grans de despesa social s'aprovesen després de les eleccions de 1989 i que justament en els comicis següents, en els de 1993, reculés, ni que només fos puntualment, la tendència de pèrdua de suport ideològic.

Si, ben al contrari, entre el 2004 i el 2008, Zapatero aconseguí augmentar una mica el seu suport electoral gràcies a l'electorat progressista fou perquè aquest percebé coherència entre la ideologia i el programa, d'una banda, i la gestió de govern, d'una altra. Les polítiques de la primera legislatura, per molt arriscades i conflictives que haguessen estat, convenceren bona part de la ciutadania d'esquerreres.

Tot sembla indicar, segons l'anàlisi anterior, que en la segona legislatura es produirà un fort càstig electoral com a conseqüència de la falta de coherència ideològica. La política econòmica que hom ha engegat, sobretot a partir del maig del 2010, significa un gir brusc respecte de les declaracions inicials de Zapatero mateix sobre una eixida progressista de la crisi econòmica. Les enquestes mostren que, en aquests moments, entre els votants d'esquerra, prou menys de la meitat es declaren disposats a tornar a votar el PSOE. Aquesta pèrdua no es pot compensar amb el suport de votants moderats i centristes, ja que aquests s'inclinen en tot cas cap al PP, perquè consideren que els seus quadres estan millor preparats per a governar que no els del PSOE.

Més enllà de l'efecte de desgast que la crisi té sobre tot govern, en el cas d'Espanya la situació és una mica més complicada per la percepció generalitzada en l'esquerra que el partit socialista s'ha vist forçat a abandonar els principis bàsics que haurien de

dirigir les polítiques per a eixir de la crisi. Igual com ocorregué amb els governs de González, sembla inevitable que una part de l'esquerra es desenganxarà del projecte de Zapatero, perquè considera que aquest s'ha transformat durant la fase final del seu mandat.

El PSOE pot intentar minimitzar el dany persuadint els seus votants que l'alternativa, un govern del PP, és pitjor i que comportaria retallades encara més grans i reformes encara més liberals. També pot provar de presentar-se a les eleccions amb un nou candidat que no puga ser objecte d'un càstig retrospectiu, com sí que ho serà Zapatero si s'hi presenta per tercera vegada. En qualsevol cas, siguen els que siguen els remeis que cerque el partit, el problema de fons és clar: l'electorat d'esquerra se sent distant de les polítiques que porta a terme el Govern, polítiques que no encaixen amb les expectatives que aquest grup tenia sobre què ha de fer un govern socialdemòcrata per a lluitar contra la crisi. □

*Traducció de Francesc Esteve*

# Les duplicitats de la història

## La transformació de la memòria de la Segona Guerra Mundial en l'era de la globalització

Dan Diner

Permetin-me que comenci la meua intervenció sobre la imatge perpètuament canviant de la Segona Guerra Mundial en un món cada cop més globalitzat amb algunes observacions generals, però nogensmenys epistemològicament importants, a propòsit del significat i la validesa de la història i el judici moral, especialment el possible vincle entre l'una i l'altre. Com sabem, la història i els judicis històrics estan estretament lligats amb la formació del Cànon occidental a l'Era de la Il·lustració. Llavors el concepte d'Història va aparèixer amb el seu nou significat com a «singular col·lectiu» (Reinhardt Koselleck). Adopta el caràcter d'un concepte de moviment social, i, especialment, de l'acceleració del temps, associat a una mena d'horitzó

d'anticipació imbuït teleològicament: la narració del progrés com a expressió d'expectatives secularitzades de redempció en la seva essència (Karl Löwith). Aquest concepte d'història és problemàtic degut a la universalitat de la qual fa bandera. Això també s'aplica a tota una sèrie de conceptes d'interpretació i comprensió que provenen del Cànon occidental d'experiència i reflexió. És especialment sospitós en aquest sentit l'intent de generalitzar tot un món d'imatges històriques, comparacions i analogies, i llur pròpia semàntica, recolzant-se en aquest cànon i alhora sostenint una validesa universal i general.

Per tal d'examinar la qüestió de la validesa universal del nexa entre l'experiència històrica i el judici moral, desenvoluparé l'argumentació en dues fases principals: en primer lloc, presentaré l'angle temporal de la percepció i la comprensió; en segon lloc, presentaré perspectives històriques diferents de la Segona Guerra Mundial, fins i tot juxtaposades, probablement oposades a la visió europea occidental. Aquesta perspectiva podria ser anomenada colonial o postcolonial.

La investigació procedeix d'una conscienciació que sorgeix en un temps de constel·lació global emergent, centrant-se en el fenomen del redescobriment de la Segona Guerra Mundial, amb l'Holocaust com a nucli, d'una banda, i el seu sorprenent

Dan Diner és professor d'història europea contemporània a la Universitat Hebrea de Jerusalem i professor d'història jueva a la Universitat de Leipzig. És director de l'Institut Simon Dubnow d'història i cultura jueves. És autor, entre altres, de *Das Jahrhundert verstehen* (2000) i de *Versiegelte Zeit. Über Stillstand in der islamischen Welt* (2005). En català apareixerà pròximament el seu llibre *Memòries enfrontades* (PUV). Aquest article té origen en la seua intervenció al cicle «Les distàncies d'Europa» que va tenir lloc a Arts Santa Mònica entre el 27 i el 29 d'octubre de 2010. Les contribucions dels participants seran reunides en un volum, de pròxima aparició, en la Col·lecció Arts Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

declivi o desconstrucció, de l'altra. Tot això ha succeït en un espectre temporal bastant breu, uns vint-i-cinc anys. Per tal d'entendre aquesta paradoxa de modes d'actualització complexos, així com els de desactualització, és essencial d'apel·lar a les transformacions globals fonamentals i reflexionar-hi, tant en els mons de vida materials com en la percepció, element que sembla haver portat a uns canvis profundament consolidats pel que fa a la comprensió històrica. En primer lloc és imperatiu adoptar una visió apropiada de la mena d'incubació produïda, situada al llindar de l'època i oberta al futur: abraça des de la fi de la Guerra Freda i la caiguda de la Unió Soviètica fins a la fita de l'Onze de setembre i les Torres Bessones.

La Segona Guerra Mundial està gravada amb la marca de ser un esdeveniment cabdal en una modernitat esmicolada. Tot i que aquest atribut, tradicionalment, s'adjudicava més aviat a la Primera Guerra Mundial (catàstrofe primordial, segons George Kennan), també en la tradició anglosaxona d'interpretació històrica, el nucli dur només va sorgir a la llum després de prendre distància: la importància i l'impacte de l'Holocaust com a crisi epistèmica, i aquesta en particular, i, possiblement, només per a la consciència occidental. En contrast amb les pròpies accions militars, i més enllà d'elles, és a dir, a l'ombra de la guerra, sembla que va succeir alguna cosa que va fer repudiar les certes civilitzatòries ancorades en l'experiència occidental i el seu cànon d'autoreflexió. En qualsevol cas això és cert pel que fa als diagnòstics històrics i filosòfics de l'època, en el període immediatament posterior a la guerra, enllaçant sense alternativa amb les conviccions fonamentals de la Il·lustració i

ahora copsant llur refutació. (Horkheimer/Adorno, Arendt).

La visibilitat i l'aparença icònica de l'Holocaust al centre de l'escenari, enllà del complex primari del teatre militar de la Segona Guerra Mundial, el seu estatus destacat i rellevant com a macro-esdeveniment emblemàtic del segle XX, és evidentment el resultat d'una mirada retrospectiva que emergeix en una conjuntura molt posterior. El sorgiment ple de l'Holocaust com a genocidi definitiu evidentment només fou efectiu quan la Guerra Freda, entesa com una època de neutralització, va esvair-se, essent com era un impacte en els records del passat a conseqüència de l'amenaça nuclear i l'apocalipsi de destrucció total de la humanitat en la seva totalitat. La perspectiva de la mort imminent difuminava, i fins i tot esborrava, la visió del genocidi definitiu anterior. Aquesta tendència en la percepció del passat, neutralitzant també els records de la Segona Guerra Mundial, va intensificar-se amb el predomini de la semàntica social en la interpretació dels mons respectius i les formes de vida que acompanyava la confrontació de base ideològica dels dos grans blocs (llibertat liberal *vs.* igualtat social).

Evidentment aquesta descripció no és completa. Ja s'havia generat interès abans per l'esdeveniment de destrucció genocida, quan es van celebrar els judicis contra els criminals nazis, fet que òbviament va impactar l'opinió pública. Però aquesta no fou encara l'expressió d'una tendència de canvi en la percepció universal. Per aquesta raó, la seva notorietat va ser fonamentalment limitada i insular. Les primeres finestres de conscienciament cap a un interès acumulatiu en «Auschwitz», esquerdes capil·lars en els fonaments de la que era en aquells mo-

ments la percepció i comprensió en voga, van poder-se, d'alguna manera, detectar arran de la Distensió. I amb el final de la Guerra Freda, finalment, l'esdeveniment de l'Holocaust va sorgir de la boira de la neutralització de la memòria a plena llum de la percepció pública.

No era que la Segona Guerra Mundial no s'hagués inscrit molt abans en la consciència i en les institucions públiques. Era obvi que hi era present. Part d'aquest arsenal de coneixement i consciència fou la constitució del tribunal de Nuremberg, l'aprovació de la Declaració dels Drets Humans, i la Convenció sobre el Genocidi. Tot això va succeir just després del final de la Segona Guerra Mundial i fou impulsat amb la intenció d'universalitzar aquestes conclusions per a la humanitat que havia sobreviscut als esdeveniments més recents. La formulació inicial de la idea d'unificació europea, o almenys el seu ideari cristal·litzat posteriorment, havia nascut sens dubte de la catàstrofe de la Segona Guerra Mundial, o almenys de l'època de l'anomenada «Guerra civil europea».

Tanmateix, el record de l'Holocaust com a símbol emblemàtic de la nostra època de destrucció no va adquirir contorns realment rellevants fins el gran punt d'inflexió de 1989/90. En termes epistemològics, això va lligat al fenomen antropològic de la memòria. Perquè quan van començar a fondre's els gels dels temps de la Guerra Freda, els contorns reals d'espais del passat, que havien quedat desats durant dècades, van quedar al descobert. Amb el retorn d'espais històrics aquesta fusió precisa va activar-se, els temps històrics, relacionats com un palimpsest estratificat amb aquests espais mateixos, s'anaven refrescant en la memò-

ria –i amb aquests temps-espais van sorgir els seus records associats. Això va significar fonamentalment, en particular, el retorn d'una sèrie de records de la Segona Guerra Mundial, la qual cosa comportava destruir els patrons interpretatius existents prèviament, tal com havien estat canonitzats en la historiografia i el discurs públic. El gran discurs històric essencialment binari, basat en l'antagonisme entre l'Alemanya Nazi i els seus adversaris, va començar a desembullar-se en multitud d'històries –històries que havien estat viscudes realment des de perspectives, molt diferents per col·lectius amb records molt diversos. Abans d'això, aquestes històries resistents havien sobreviscut subterràniament fins a pujar a la superfície. Ara comencen a fer-se notar en l'esfera pública. Particularment, aquest és el cas pel que fa a la memòria de l'antiga Europa de l'Est, una memòria que havia estat reprimida pel discurs històric dominant basat en la semàntica imperant de la classe social.

A més a més, la reintroducció de la propietat privada després de la desfeta del socialisme d'estat també va contribuir i va promoure l'emergència i la reapropiació de la memòria. Els objectes restituits, coses merament materials arrabassades a la massa de la propietat col·lectiva dins de les economies centralitzades en fallida de l'antiga Europa oriental, van començar a buscar els seus antics propietaris, almenys en els països que van caure sota l'hegemonia soviètica després de 1944/45, i dins el context de la restitució emergent. El moviment de les coses catalitzades per aquesta cerca fa evocar les capes del passat, especialment les que estaven inscrites en el registre de la propietat. Antropològicament, l'afinitat de la

propietat restituïda i la memòria emergent va contribuir a convocar els temps passats en la memòria del present.

Paral·lelament a aquesta tendència, els fenòmens provocats per la globalització van començar a tenir impacte en la consciència i la comprensió històrica. Mitjançant les tecnologies de la comunicació, els espais polítics i culturals prèviament separats, van poder-se acostar fins a proximitats inèdites en el passat, cristal·litzant en un nou món. Això va ser possible gràcies a una sèrie de recursos que havien estat utilitzats en el passat únicament amb fins militars, però que ara s'obrien a l'ús comercial no-militar (d'intranet a internet), amb el final imminent de la Guerra Freda, anunciat amb el Tractat de Washington de 1986, entre les superpotències, per tal de reduir dràsticament els arsenals nuclears estratègics. Va obrir-se un espai públic pràcticament il·limitat per a la comunicació i la informació. En aquest espai, ara virtual, els temps més diversos de l'experiència van llançar-se a interactuar i a dialogar. La passada jerarquia dominant dels temps històrics, significativament marcada per l'impacte dominant de la comprensió històrica occidental, el seu sentit i les seves conseqüències subsegüents, va començar a perdre pes.

Paral·lelament a aquesta tendència, la proximitat accelerada d'experiències històriques diferents, el discurs emergent dels Drets Humans Universals, així com el concepte universalitzant de genocidi, van comportar una mena de canvi de paradigma en la comprensió de les atrocitats, esborrant igualment diferències entre elles i tendint a soscarar el món conceptual per al judici històric. Sense fer cap elaboració respecte de la intersecció entre la distinció conceptual i el judici històric, sembla con-

vincent que un esdeveniment com l'Holocaust, que resulta ser un crim universal contra la humanitat, malgrat haver-se infligit a una població particular tota sencera, i això més enllà de cap conflicte ni guerra (un fet sense lògica, per dir-ho així), perdia la característica distintiva que tenia abans amb el teló de fons de la Il·lustració en tant que la seva refutació.

La intersecció de la capacitat per distingir històricament i per jutjar moralment se situa en el cor de la qüestió que ens ocupa respecte de l'experiència històrica de la Segona Guerra Mundial, i això des de l'angle d'una varietat de perspectives fins i tot juxtaposades. Aquesta intersecció suggereix concretament la pregunta següent: quant de coneixement històric i quanta consciència històrica caldria presuposar sobre la base de la història i la narrativitat històrica que forneix, per tal de jutjar segons els requeriments de distinció? O per ventura el pensament històric i els seus modes són ells mateixos una expressió d'un cànon particular, fins i tot si estan confiadament imbuïts d'intencions universalistes? La seva validesa podria limitar-se a espais i temps específics, la seva capacitat per universalitzar-se podria haver de restringir-se. S'intentarà examinar aquest fenomen utilitzant el perfil espaciotemporal canviant en la construcció de la història dels esdeveniments i el seu impacte sobre el significat de la Segona Guerra Mundial, amb l'Holocaust en el seu centre. Procedirem a partir d'una comprensió del fet que fins i tot allí on la importància d'aquest esdeveniment cabdal és explícitament negada, fins i tot per la seva negació, la seva validesa és, paradoxalment, amplificada. Es veu confirmada l'assumpció del fet que evocar aquest esdeveniment històric forneix unes referències, uns camps semàntics, uns

mons d'imatges i de figures retòriques, determinant així un judici moral. D'aquesta manera l'esdeveniment, malgrat qualsevol debilitació del seu impacte en la memòria, continua mantenint una mena d'hegemonia relativa que proveeix alhora significat, lligat a una preservació epistèmica, a allò que entenem emfàticament com a història. Però, de quina experiència i de quina referència històrica pot emergir una tal consciència històrica comuna? És un resultat de meres deliberacions, de negociacions, o un resultat de conviccions universalment generalitzades, sobre el judici humà, per dir-ho així?

Fem un tomb per diversos espais d'experiència relacionats amb el nostre tema d'interès: la Segona Guerra Mundial, per tal d'avaluar la seva universalitat així com els seus límits.

Al centre de l'escenari històric de la Segona Guerra Mundial hi ha el Reich alemany; no obstant això, i no només des de la perspectiva asiàtico-oriental, l'inici temporal del conflicte anomenat posteriorment Segona Guerra Mundial pot rastrejar-se millor en la invasió japonesa de Manxúria el 1931. La perspectiva asiàtica serà certament tinguda en compte, però, per raons basades en la qüestió epistèmica, fins i tot aquesta perspectiva serà considerada tanmateix des d'un punt de vista europeu, encara que conceptualment distingim entre un eix continental, horitzontal, de la guerra, a més a més d'un eix d'esdeveniments nord-sud, inscrit en l'experiència colonial; la memòria essencial europea està col·locada en l'eix horitzontal, evocant la perspectiva continental. Situat al seu extrem occidental hi trobem França, poder continental; a l'extrem oriental, Rússia, o més precisament: la Unió Soviètica. Dues tendències

d'interpretació deriven del codi implícit en les denominacions de Rússia, d'una banda, i Unió Soviètica de l'altra. Rússia representa la predisposició de la continuïtat geopolítica en la història europea de lluita contínua pel poder. S'estén enllà en el passat, en els períodes primerencs dels segles XVIII i XIX, i evoca la lògica de l'equilibri europeu i la seva fractura posterior. Alternativament, la xifra «Unió Soviètica» representa un mode únic de canvi per a la història del segle XX: la introducció de la política imbuïda ideològicament en els assumptes mundials. Això esdevingué significatiu en el període d'entre-guerres, suscitant una oposició entre el poder soviètic revolucionari i els seus antagonistes occidentals, una juxtaposició que fou transcendida durant un període molt breu de temps durant la Segona Guerra Mundial però que es restaurà obligadament durant la Guerra Freda. El període excepcional i breu de validesa política de la Gran Aliança va ser caracteritzat per l'esforç comú de derrotar l'Alemanya Nazi, que portà a terme una campanya racial d'aniquilació, especialment a l'Est. El component occidental de la guerra continental segueix essencialment els patrons d'una guerra europea per l'hegemonia. La desfeta militar de França al principi de l'estiu de 1940 és significativa sota aquesta perspectiva. Suscita el record de la tradicional contesa repetitiva franco-alemanya, convocant les interpretacions corresponents i els seus *lieux de mémoire* associats, especialment Sedan el 1870, i, evidentment, la Primera Guerra Mundial, simbolitzada pel *lieu* «Compiègne». La sortida de França de la guerra, percebuda com una desfeta que deixa perplex (*étrange défaite*, Marc Bloch), permet per un temps un canvi temporal de l'eix horitzontal, altrament vàlid per

al camp de batalla continental, cap a l'eix vertical i adjunt, el sud.

De manera sorprenent, França combina la imbricació dels eixos d'esdeveniments continentals i colonials així com les seves memòries vinculades. Això es fa manifest en la fracturada història francesa de la guerra a la llum de la història subsegüent del teatre europeu i encara més enllà. En el moment en què la guerra acaba per a França en el continent, el 1940, les guerres franceses continuen; i amb el teló de fons de l'escena europea com un tot aparentment paradoxal, amb especial puixança en l'esfera colonial després de 1944, que de fet no va acabar-se fins a la conclusió de la guerra d'Algèria el 1962. La imbricació de dos espais imbuïts de forma diferent representa un repte important per a la memòria històrica. Fins i tot s'amplifica amb la pròpia experiència, ja que, en termes d'esdeveniment històric, aquesta constel·lació dramàtica es manifesta en la circumstància que fa que persones i personalitats que eren a les primeres files de la resistència contra l'ocupació alemanya, gent d'esquerra, immediatament després de la guerra i en l'intent d'assegurar que les colònies romanguessin en possessió de França –i això presentant arguments republicans i universals per a la seva tasca–, van recórrer a l'ús de la violència indiscriminada, amb mètodes tan típics de la guerra colonial. Va fer-se evident la similitud d'aquesta violència amb la violència que van patir els francesos a mans dels alemanys, aquests mateixos francesos que lluitaren a la Resistència. Va ser significativa per a aquesta constel·lació de repeticions l'ús de la tortura seguida d'un debat públic a França en diferents conjuntures posteriors: simultàniament al seu ús a finals dels anys 50 a Algèria, però també en diversos períodes en els anys 90 i de

nou a l'inici del nou segle. La intersecció del *système concentrationnaire* i la pràctica colonial de guerra indiscriminada, experimentada possiblement per una mateixa persona a l'altre costat del llinar pot oferir una perspectiva única per a la comparació, distinció, comprensió i cognició com a mitjans adequats per al judici moral i històric.

La integració de l'esfera colonial en una història de la memòria de la Segona Guerra Mundial universalment dirigida o globalitzadora és efectivament manifesta de forma més dramàtica en el context de l'experiència francesa. De tota manera, l'experiència britànica és probablement més significativa en termes pròpiament històrics. Això és així, i no només perquè, després de la desfeta de França, Gran Bretanya es veíeu obligada a continuar sola la guerra contra l'Alemanya Nazi fins a l'atac alemany a la Unió Soviètica el juny de 1941 i l'entrada a la guerra dels Estats Units el desembre, proporcionant-li un cert alleujament, sinó també perquè Anglaterra va promoure el conflicte militar en una mesura substancial des de les colònies, amb l'Índia com a eix central del poder imperial, que va ser crucial per als esforços bèlics dels anglesos. A més a més, des del punt de vista geogràfic, l'Índia constitueix el vincle entre els dos teatres de la guerra: l'europeu/Atlàntic i l'asiàtic/Pacífic. La política britànica, deguda a l'evident sobre-expansió del seu reialme imperial en el període d'entre-guerres i especialment en vistes a la política de les potències revisionistes d'Europa en els anys 30, va veure's obligada a triar un camí practicable, esmerçant esforços per preservar l'equilibri de poder al continent i mantenir alhora el seu imperi usant, per a aquesta finalitat, mitjans limitats. Amb l'eslògan «*Empire First*» («Primer l'Imperi») Gran Bretanya no

només s'havia embarcat en una política més indulgent cap a Hitler, sinó que havia preparat el terreny per a més tard, per poder fer la guerra contra les potències de l'Eix a Europa i al Nord d'Àfrica des dels seus espais imperials. L'Índia va servir com a centre d'operacions, tant pel que fa a soldats com pel que fa a material. A més a més, la Xina, que havia estat arrasada pels japonesos, tenia el recolzament d'un pont aeri americà amb parada a l'Índia: el model per al pont aeri de Berlín el 1948. Aquest és el teatre de la guerra asiàtica vist des del prisma europeu, que és diferent de la visió que se'n tindria si es consideressin ambdós teatres des d'una perspectiva més igualitària. (Pot fer-se una distinció conceptual entre els dos teatres de la guerra, privilegiant el punt de vista europeu, basant-se en circumstàncies històriques molt genuïnes: concretament el fet que en qualsevol cas va evitar-se un vincle final fins a l'estiu de 1945 degut al Tractat de Neutralitat japonès-soviètic de 1941. Aquesta decisió de mantenir ambdós teatres ben separats mentre es privilegiava la perspectiva continental europea en associació amb el seu propi *hinterland* colonial es confirma per la circumstància que el pacte japonès-soviètic va ser abandonat per Moscou únicament al final de la guerra a l'Europa continental i entre les dues bombes atòmiques americanes al Japó.)

La nostra distinció intencionada entre dos camps de poder geogràficament diferenciats: europeu-asiàtic i asiàtic-Pacífic, es confirma amb un esdeveniment realment crucial en la història des de la perspectiva britànica: la Fortalesa Singapur, i especialment la seva caiguda sorprenent en mans enemigues el febrer de 1942. La desfeta britànica a mans dels japonesos és considerada com un presagi del final proper del

domini històric britànic a l'Àsia. I no és sorprenent que l'estiu següent, la rebel·lió anticolonial del moviment nacional indi, amb l'eslògan mobilitzador de «Quit India» («Abandoneu l'Índia») adreçat als britànics, arribés just després d'aquesta desfeta històrica. Fins i tot des d'una perspectiva asiàtica, va ser alarmant aquesta desfeta i la contestació índia subsegüent davant de l'avenç japonès que la va facilitar. Tanmateix, des d'una perspectiva europea els esdeveniments eren prou dramàtics. Al capdavant, el guiatge britànic de la guerra es feia en bona part des de l'Índia, traient-ne un profit considerable en termes d'homes i de material.

El moment «indi», per a la història de la Segona Guerra Mundial, especialment si ens centrem en el teatre europeu i els seus esdeveniments crucials, comporta unes conseqüències gens prometedores per universalitzar les qüestions crítiques que ens interessen. Fos quin fos el resultat final d'un embull de perspectives d'aquestes dimensions per a una història integrada de la Segona Guerra Mundial, abraçant diferents visions en temps passat real així com per a una renegociació de la memòria com a base per a una futura història universal de l'esdeveniment, la perspectiva índia comportava molts avantatges per tal d'aprofundir en el coneixement i la comprensió del fenomen, especialment quan s'havien de fusionar les perspectives continental i colonial.

La mirada des del subcontinent indi ens porta més enllà, cap al nord, seguint la línia d'exigència del paradigma de guerra britànica tal com era posada en pràctica.

La nostra mirada es fixa primer de tot en l'Iran. El 1941 el país estava funcionalment dividit entre la Unió Soviètica, que controlava el nord, i Gran Bretanya, que con-



trolava el sud. En resum, aquesta situació s'assembla molt a la que vivia el país després del pacte anglo-rus de 1907, que va posar fi al gran conflicte estratègic entre les dues potències, una confrontació anomenada el «Gran Joc». La partició temporal de l'Iran durant la Segona Guerra Mundial va ser en part deguda a l'actitud pro-alemanya del que aleshores era el Xa, i també va servir per millorar els canals de recolzament material per a la Unió Soviètica per mitjà del Golf Pèrsic en el marc del programa americà de «préstec i arrendament». Des de la perspectiva iraniana, això no era sinó una intrusió colonial en la sobirania del país; per si no fos prou, era com un *déjà vu*, una continuació d'experiències anteriors en la confrontació amb l'imperialisme. Combinant els esdeveniments dels anys immediatament posteriors a la guerra amb els esdeveniments subsegüents de postguerra, aleshores des del punt de vista privilegiat iranià, arrela una perspectiva en la qual la confrontació essencial en la Segona Guerra Mundial, tal com s'inscriu en la visió continental, concretament la lluita contra l'Alemanya Nazi, es contreu a un nivell molt baix en la memòria. Entre aquests esdeveniments de postguerra que fan referència a la humiliació iraniana hi trobem el refús inicial de Moscou d'abandonar la zona nord de l'Iran, que havia estat atorgada als soviètics només de forma temporal, i el cop d'estat de 1953 contra el govern del nacionalista Mossadegh, ordit pels americans i Gran Bretanya.

Si ens fixem en el món àrab, la perspectiva fins i tot es radicalitza, o dit d'una altra manera, es desacobla quasi del tot dels contextos calibrats a la manera continental del judici, la memòria i la comprensió històrics prevalent a Occident. Generalment això s'articula en una simpatia generalitzada

cap a l'Alemanya Nazi degut en part al sentiment anticolonial i, parcialment, a la qüestió associada de Palestina. La primera manifestació concreta d'aquesta simpatia per Berlín va ser el cop d'estat anti-britànic de Rashid Ali al-Ghailani a l'Iraq a la primavera de 1941, que va ser controlat gràcies al desembarcament de tropes anglo-índies enviades des del subcontinent. La situació dels jueus durant el Mandat britànic de Palestina va ser especialment dramàtic: si van ser protegits per no patir un destí similar als jueus del continent europeu no va ser sinó pel fet que eren dins del perímetre de defensa britànic que s'havia marcat per protegir les seves possessions imperials al Sud-est asiàtic i les rutes marítimes i aèries que comportaven. Mitjançant la distinció entre els esdeveniments en el continent i aquells que succeeixen en les possessions i territoris britànics no-europeus, especialment en el Pròxim Orient, una zona de para-xocs en la línia de defensa del Sud-est asiàtic, hom pot reconèixer la importància de la perspectiva geogràfica i la perspectiva associada de memòria com a base per a un coneixement posterior, i, finalment, d'un judici històric.

Tanmateix, una mirada més atenta cap als esdeveniments continentals pot contribuir a desconstruir la imatge dualista àmpliament acceptada de la guerra per considerar un quadre més complex, fragmentat, i fins i tot calidoscòpic, amb una multitud de guerres de diferent abast, magnitud i significat. L'esdeveniment clau que sorgeix en el curs dels esdeveniments i que serà anomenat el 1941/42 «Segona Guerra Mundial», per analogia, percepció i interpretació relacionada amb el seu presumpte predecessor, la Gran Guerra, s'emicola en diferents components, guerres o sub-guerres

parcials, cadascuna amb la seva configuració específica, imbuïdes amb diversos moments paradoxals com a teló de fons i a la vista de la guerra total i el seu decurs funest. La imatge codificada de forma binària del macro-esdeveniment es fa cada cop més difusa.

Considerem ara un esdeveniment ambigu, la guerra fino-soviètica de l'hivern de 1939/40, una guerra amb tots els ets i uts, quan Finlàndia estava recolzada per les potències occidentals, amb Gran Bretanya i França com a pals de paller del sistema de seguretat col·lectiva, mentre que la Unió Soviètica era expulsada de la Societat de Nacions. La «Guerra de continuació», és a dir la participació de Finlàndia en la guerra de l'Alemanya Nazi contra la Unió Soviètica, en particular la participació de tropes finlandeses en el setge de Leningrad, obre una constel·lació diferent: la constel·lació establerta de la Segona Guerra Mundial. Tanmateix, per a la consciència finesa és una sola guerra.

La majoria d'observadors consideren el cas polonès com la constel·lació probablement més paradoxal a l'hora de comprendre-la. I aquesta paradoxa pot tenir conseqüències considerables en termes de comprensió i especialment de representació. Així doncs, l'ocupació de Polònia el setembre de 1939 per part de l'Alemanya Nazi i la Unió Soviètica va succeir, d'una banda, amb el rerefons d'un seguit de continuïtats geopolítiques, fins al punt que fou anomenada la «Quarta Partició» de Polònia entre Alemanya i Rússia. Aquesta interpretació, òbviament, té molt de sentit. Tanmateix, d'altra banda, i més enllà de les presumptament «eternes» consideracions geopolítiques, la naturalesa dels règims d'ambdós veïns de Polònia no pot ser ignorada, especialment perquè adquireix una

importància clau de cara al futur, i sobretot per a la futura Guerra Freda. Així doncs, es considera que el Pacte Hitler-Stalin que precedí la Quarta Partició polonesa va ser un motiu fundacional de l'elaboració de la teoria del totalitarisme. Des d'un punt de vista liberal occidental, la cooperació dels dos dictadors s'interpreta com una expressió del caràcter anàleg de llurs règims. La convicció subjacent és que les polítiques democràtiques no podien suportar un fet tan repulsiu com irregular i imprevisit sense infligir en llur pròpia legitimitat un perjudici fonamental.

A més de les qüestions de geopolítica i la naturalesa del règim, altres particularitats en el cas singular de Polònia/Rússia susciten reflexions bastant remotes. Davant del teló de fons de la Segona Guerra Mundial i la seva estructura dominant, la divisòria Polonesos-Russos/Soviètics ens fa pensar en la guerra polonesa-soviètica de 1920 com a esdeveniment que és, d'alguna manera, àmpliament negligit quant a la seva importància, tot i que va enverinar les relacions entre els dos països durant dècades. La guerra de 1920 pot ser considerada com una autèntica guerra per la independència polonesa, una situació que es repetirà durant la Segona Guerra Mundial, especialment durant l'esdeveniment clau de la insurrecció de Varsòvia de l'agost de 1944. La insurrecció no només va seguir els patrons de la memòria històrica de les revoltes poloneses del segle XIX, sinó que va semblar, fins i tot mentre succeïa, situada més enllà de la constel·lació establerta per la *Grande Alliance* i les seves consideracions estratègiques. En el seu impuls bàsic, aquesta insurrecció va dirigir-se militarment contra els ocupants alemanys, tot i que políticament es dirigia contra Rússia, i mirava de tombar uns con-

dicionaments presumptament «eterns». Els aliats occidentals no estaven, ni des del punt de vista geopolític ni des del logístic, en posició de donar suport a les expectatives poloneses. Era senzillament una altra guerra. I si la insurrecció d'agost va tenir lloc de manera virtualment simultània a l'avenç de les tropes aliades a França i a l'alliberament de París, no deixa d'evocar un paisatge polític imaginari, on Polònia s'embulla amb la seva pròpia imatge, com si formés part de l'Europa occidental, de l'oest d'Alemanya, més que no pas situada, de manera tan tràgica, a l'est d'Europa, escapant al seu destí un cop i un altre.

La repetició o altres modes de resituar les configuracions del passat pot també diagnosticar-se en una altra sub-regió del teatre europeu: els Balcans. Allí, amb lleus modificacions, semblaria que la constel·lació de la Segona Guerra Balcànica (juny de 1913) es repeteix o es reproduïx en el patró històric de la Primera i la Segona Guerres Mundials, una mena de palimpsest de la memòria i la comprensió. Si Grècia i Bulgària s'enfrontaven com adversaris al principi de l'estiu de 1913, Grècia, tot i que bastant després, va entrar a la Primera Guerra Mundial a la banda dels Aliats, mentre que Bulgària s'aliava amb les Potències Centrals. Mentrestant Sèrbia, com és ben sabut, va estar des d'un bon començament, evidentment, del costat de Rússia, esdevingué un gran enemic de les Potències Centrals, i va ser responsable en gran mesura de l'esclat de la Gran Guerra. A la Segona Guerra Mundial, la constel·lació no va ser gaire diferent. Tan sols Romania va canviar de bàndol a la tercera edició d'aquestes Guerres Balcàniques disfressades, repetides en la Segona Guerra Mundial, unint-se a l'Eix (juntament amb Bulgària). En termes

d'esdeveniments històrics, i especialment pel que fa al teixit peculiar de la memòria en acció, les configuracions prèvies mostrarien la seva significació respecte del que seria l'esdeveniment central de la memòria de la Segona Guerra Mundial: l'Holocaust.

En un examen més minuciós hom s'adona que, com més a prop era un país de l'Alemanya Nazi, i especialment si no havia estat militarment ocupat pel Reich, la situació dels jueus només esdevenia crítica més tard, i llur deteriorament dramàtic era «ajornat», per dir-ho així. Aquest fet el podem comprovar, en els Balcans, a Bulgària, i a Hongria i Romania, aliats tots ells del Reich. Aquests estats havien instituït certament les seves pròpies polítiques anti-jueves, però a causa de llur independència relativament preservada, la població jueva va ser d'alguna manera sostreta durant un temps de l'urpa alemanya i, doncs, de l'aniquilació. Els jueus d'Hongria foren transportats cap al seu extermini massiu només després que el país fos directament ocupat pel alemany a la primavera de 1944. La situació es complica en els països directament ocupats i, doncs, controlats pels alemanys. Això comença amb l'«Anschluss» d'Àustria, que va trobar-se amb una població amatent per ser «inclosa» en el Reich alemany. D'altra banda, es tractava certament d'una ocupació també, on, a diferència de l'«Altreich», les mesures anti-jueves van ser possibles, cosa que a Alemanya només esdevindria una realitat amb la violència de la *Kristallnacht* del 9 de novembre de 1938. El fet que la política anti-jueva a Àustria fos més radical des del març de 1938 que en el propi Reich alemany (l'«Altreich») estava lligat al fet de l'ocupació del país, és a dir, la transformació del seu govern. Situant-se

ells mateixos en el comandament de l'administració del país, les intencions nazis pures podien ser executades directament. A Holanda podem observar una situació similar. La Casa Reial i el govern van fugir a l'exili el 1940, cap a Gran Bretanya, i l'accés alemany a la població jueva va ser, doncs, directe. Pràcticament tots els jueus dels Països Baixos foren víctimes de la persecució i la deportació cap a l'extermini. La situació belga és una mica diferent. La Casa Reial va romandre a Brussel·les, i així, tot i que no hi havia registres d'adscripció religiosa, les autoritats belgues els van seguir el joc. Sigui com vulgui, el nombre de víctimes jueves a Bèlgica fou molt menor, comparat amb la veïna Holanda.

Trobem condicions similars arreu, com a Dinamarca, i, al marge dels esdeveniments, i més distant de la situació al continent, podem parlar concretament d'Espanya. Tot i que la Guerra Civil Espanyola es considera normalment part integrant de la prehistòria immediata de la Segona Guerra Mundial, al mateix temps, Espanya era un territori, des del punt de vista geogràfic, perifèric. Aquest va ser el cas, de fet, fins a cert punt, quan es produí la conflagració posterior Nazi/Soviètica i la divisió dreta/esquerra, considerada com a paradigma de distinció política. Pel que fa a la Segona Guerra Mundial, i especialment amb el teló de fons de l'esdeveniment plenament reconegut, posteriorment, com a fonamental, l'Holocaust, Espanya retrocedí totalment a la perifèria europea. En qualsevol cas, l'Espanya de Franco va procurar mantenir-se a distància del conflicte del continent europeu. Encara que va enviar la «División Azul» al front oriental, la presència espanyola tenia tot l'aspecte de ser una participació no participativa. No va ser fins

molt més tard que Espanya va unir-se a la comunitat de la memòria europea compartida impregnada per la Segona Guerra Mundial i l'Holocaust.

Tot això ens convida a pensar en l'abast assolit després de la guerra, o més precisament: després de la gran fita i punt d'inflexió de 1989/90, per la nova i incipient memòria *europea* de la Segona Guerra Mundial que va cristal·litzar cada cop més al voltant del destí dels jueus, a pesar de totes les diferències pel que fa a l'experiència nacional. No hi ha dubte que els jueus i el seu extermini varen esdevenir la icona central de la memòria europea. Com a resultat de la diàspora, s'havien disseminat per tot el continent. L'extermini dels jueus europeus va establir una mena de llenca negativa en la pertinença europea, reflectint la unificació negativa del continent mitjançant la guerra i l'extermini. L'aniquilació dels jueus en tots els països sota control nazi va romandre, en una retrospectiva negativa, un tret comú compartit en la memòria continental, no només degut a l'obligació moral, sinó perquè el seu significat com a crisi epistèmica, una destrucció més enllà de la utilitat i el sentit, estableix un esdeveniment fundacional en la negativitat de la modernitat.

Però fins on arriba aquesta comprensió? El seu valor afegit epistèmic és únicament aplicable al reialme de la comprensió i l'experiència occidental i europea? Són conseqüència directa de la història occidental, i possiblement una expressió de la Cristiandat secularitzada? Una tal comprensió és únicament el resultat de la tradició occidental i de la Il·lustració? És apropiat i intel·lectualment honest exigir una tal comprensió a altres cultures, potser més poderosament imbuïdes de contingut espiritual, havent experimentat la supressió

i les atrocitats del colonialisme occidental? Especialment davant de l'encontre creixent entre les cultures occidentals de la Il·lustració amb la seva peculiar visió del món altament antropocèntrica, d'una banda, i unes cultures amb una comprensió del món i de l'univers més teocèntricament imbuïda, de l'altra.

Així doncs, sembla enraonat de plantejar la hipòtesi que una consciència saturada de sacralitat miraria de rebutjar l'Holocaust com a ruptura de civilització, una crisi epistèmica en el sentit d'un cataclisme sever, una refutació de la tradició de la Il·lustració, i això amb el teló de fons de les normes i condicions de la Il·lustració. Això pot estar connectat amb la circumstància que la Il·lustració es col·loca en el lloc de Déu, o més precisament: es va atribuir aquesta posició que prèviament havia estat reservada a Déu. I quan en la consciència occidental apareix l'Holocaust per suplantat la Il·lustració en negatiu, aquesta negació essencial de la Il·lustració, l'Holocaust, se situa precisament en el lloc singular reservat a Déu, i doncs, de l'Absolut. Això és equivalent a la blasfèmia. Aquestes actituds no es troben únicament en certes tendències extremes de l'Islam, sinó que podem trobar els seus exponents també en el judaisme ortodox i ultraortodox.

Amb una perspectiva tan ambigua podem cloure la nostra recerca panoràmica sobre el sentit, l'abast i els límits de la imatge de la Segona Guerra Mundial, amb l'Holocaust en el seu centre, com a mitjà fonamental per a una comprensió històrica futura i un judici moral en un món progressivament globalitzat. □

*Traducció de Victor Obiols*

**L'AVENÇ**  
LA REVISTA QUE CAL LLEGIR  
LA REVISTA QUE ES FA LLEGIR

**L'AVENÇ**  
345 - FEBRER 2011 - 9,95 €

**L'AVENÇ**  
346 - MARÇ 2011 - 9,95 €

**L'AVENÇ**  
347 - ABRIL 2011 - 9,95 €

**SUBSCRIU-T'HI**

Telèfon  
93 245 79 21

Fax  
93 265 44 16

Internet  
[www.lavenc.cat](http://www.lavenc.cat)

En format digital  
[www.quiosc.cat](http://www.quiosc.cat)

# 1492 / 1942, paisatges de memòria en l'Europa transmoderna

*Christiane Stallaert*

Com podem pensar Europa de manera crítica a l'actualitat des dels sediments del passat? I com utilitzar aquest passat per entendre les contradiccions del present? Pensar l'Europa d'avui significa definir la relació del present amb el passat (o la presència del passat), amb la qual cosa entrem de ple en el debat sobre la Memòria, que segons Pierre Nora es defineix com el *passat present* («the present past»), en oposició amb la Història, definida com el *passat passat* («the

past past»). Així plantejat, Memòria i Història són, com escriu Reyes Mate al seu assaig *La herencia del olvido*, «dues mirades distintes dirigides sobre el passat al principi: mirada interna, la primera, i mirada externa, la segona».<sup>1</sup>

Si el segle XX ha estat reconegut per destacats historiadors, sociòlegs i antropòlegs<sup>2</sup> com el Segle del Genocidi, sembla que el segle XXI hagi nascut sota el signe de la Memòria com un dels temes centrals del debat social i polític, una memòria sovint associada amb les pràctiques genocides del passat. El filòsof i sociòleg francès Maurice Halbwachs, víctima del nazisme (va morir al camp de Buchenwald al març de 1945), amb la seva obra *Les Cadres sociaux de la mémoire*, fou el qui va assentar les bases d'una nova disciplina, ara tan florent, coneguda com a Estudis de Memòria. A partir dels conceptes i idees exposades per Halbwachs es va desenvolupar la «caixa d'eines» necessària per poder analitzar i interpretar el treball de memòria de les societats humanes. En el present text, pretenem reflexionar sobre el diàleg que manté l'Europa del segle XXI amb el seu «passat present». En primer lloc, introduïrem uns quants conceptes i, a continuació, il·lustrarem la nostra anàlisi amb un exemple concret.

Christiane Stallaert és professora d'Antropologia a la Universitat Catòlica de Lovaina i d'Estudis Hispànics i de Traducció a la Universitat d'Anvers (Bèlgica). Ha estat professora visitant a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, a les Universitats de Santa Catarina (Brasil), Constança (Alemanya), Madrid, La Corunya i Tarragona. És autora de diversos llibres, com ara: *Ni una gota de sang impura. La España inquisitorial y la Alemania nazi cara a cara* (Barcelona, 2006), *Perpetuum Mobile: entre la balcanització y la aldea global* (Barcelona, 2004) i *Emogènesis y etnicidad en España. Una aproximación histórico-antropológica al casticismo* (Barcelona, 1998). Aquest article té origen en la seua intervenció al cicle «Les distàncies d'Europa» que va tenir lloc a Arts Santa Mònica entre 27 i 29 d'octubre de 2010. Les contribucions dels participants seran reunides en un volum, de pròxima aparició, en la Col·lecció Arts Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

## 1. L'EUROPA MODERNA: L'ARBRE

Un dels conceptes centrals dels Estudis de Memòria és el de *lieux de mémoire* (llocs de memòria), que remet a l'obra homònima de l'historiador francès Pierre Nora. Nora va concebre la seva obra en el marc d'una identitat nacional –França com a Estat-Nació– i no va incorporar a la seva lectura les memòries alternatives o contramemòries (colonials, entre d'altres) constitutives de l'espai francès. L'anàlisi de Pierre Nora s'emmarca, així doncs, en una visió encara 'moderna' de les identitats col·lectives, visió emblemàtica en la nostra anàlisi pels dos referents històrics de 1492 / 1942, que perfilen simbòlicament els contorns de l'Europa Moderna.

La identitat col·lectiva a l'Europa Moderna es deixa representar per un arbre amb les seves arrels. Les arrels s'enfonsen en la terra que alimenta el tronc i el fullam amb la seva saba. La salut de l'arbre requereix una 'poda' constant de branques malaltes o indesitjables. *Blut und Boden* –sang i sòl– tradueixen metafòricament aquesta concepció 'radical' (derivat d'arrels') de la identitat nacional, i 'extirpar' és l'acció clau que garanteix la salut de la nació. És així com es va construir la nació espanyola a partir del 1492. «Extirpar i destruir» fou la missió que es van proposar els Reis Catòlics de cara a les minories etnoreligioses en sòl peninsular: jueus i 'moros'. Aquesta missió apareix clarament formulada als documents històrics, com ara l'epitafi a la tomba dels Reis a Granada, l'Edicte d'Expulsió del 1492, o el testament del Rei Ferran al seu nét Carles V. La construcció de la identitat espanyola es caracteritza com un llarg procés d'«amputacions de membres infectes» al llarg de la història nacional.<sup>3</sup>

Al seu diccionari etimològic, Corominas relaciona el verb 'extirpar' (del llatí *extirpare*, 'desarrelar', 'arrencar') amb el substantiu 'estirp', pres del llatí *stirps*, 'base d'un arbre', però també 'raça, família, estirp' o llinatge.<sup>4</sup> En l'Alemanya del 1942, aquesta acció clau de la construcció nacional moderna es tradueix per *ausrotten*, un verb fonamental en el diccionari de la Llengua del Tercer Reich, com va observar agudament el jueu alemany Victor Klemperer.<sup>5</sup> Si insistim en la il·lustració dels contorns de l'Europa Moderna a través de la relació translàtica entre 'extirpar' i 'ausrotten', és precisament perquè el model identitari de l'Europa moderna és un model poc inclinat a la traducció. La traducció significa el diàleg entre cultures –un pont pel qual es van transvasar idees, tradicions, memòries i llengües– mentre que la identitat 'radical' característica de l'Europa Moderna privilegia el monòleg amb si mateix, en l'intent de mantenir (o recuperar) la suposada puresa nacional, el *Volkskörper* (el cos col·lectiu) concebut com un cos homogeni, de cèl·lules genèticament idèntiques i autoreproductives. L'«amputació» de membres indesitjats o infectes (com la poda de branques podrides de l'arbre) és la conseqüència més immediata d'aquest replegament identitari, d'aquesta hostilitat envers els ponts i transvasaments culturals, de la incapacitat, en fi, per qualsevol comunicació intercultural o traducció.<sup>6</sup>

La identitat 'moderna', representada metafòricament per les arrels i l'arbre –sang i sòl–, es pot estudiar perfectament a través d'un model epistemològic arbori (pensem en l'arbre de Porfiri). És el model al qual remetem les taxonomies antropològiques que classifiquen jeràrquicament les diferents 'races' o 'castes' segons el seu grau de puresa,

partint de l'ideal cristià vell (1492), o bé de l'ideal ari (1942). En els famosos quadres de castes de l'imperi colonial espanyol o en l'organigrama dels presos dels camps de concentració nazi veiem una realitat humana classificada en caselles tancades, sense ponts ni transvasaments, ordenades segons la lògica 'radical'. No obstant això, '1942' significarà la fallida d'aquest model. La realitat europea post-Holocaust es caracteritza per intensos fluxos de persones, cultures i informació, i requereix, així doncs, un nou marc interpretatiu, una nova gramàtica capaç de llegir els nous paisatges polítics, socials i culturals que es van anar configurant, i, per tant, els nous paisatges identitaris i de memòria.

## 2. L'EUROPA 'TRANSMODERNA': EL RIZOMA

Són diversos els prefixos amb què s'ha intentat respondre a aquesta necessitat de renovació conceptual, des de *postmodernitat*, a *altermodernitat*, passant *per sudmodernitat*. No satisfeta amb cap d'aquestes alternatives, proposo recórrer al prefix 'trans-' per expressar la relació que manté l'Europa d'avui en dia amb la seva pròpia modernitat. El terme de 'transmodernitat' va ser encunyat el 1989 per la filòsofa valenciana Rosa M. Rodríguez Magda al seu llibre *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. En un llibre més recent, titulat *Transmodernidad* (2004), l'autora reconstrueix el peculiar procés poligenètic del terme, ja que de manera independent de la seva posada en circulació a Espanya, el terme també va sorgir als anys noranta a l'Amèrica Llatina (Enrique Dussel), a Brussel·les (en un informe de la Comunitat

Europea), així com a Nova York en una exposició internacional d'arquitectura.<sup>7</sup> El cas és interessant perquè ens mostra com la gènesi del terme de 'transmodernitat' obeeix als mateixos mecanismes transmoderns i s'allunya del mode 'radical' –monogenètic i jeràrquic– per adoptar aspectes rizomàtics (Deleuze i Guattari) i multicrònics: un model poligenètic, de brotades simultànies i horitzontals sense centre ni jerarquia. Aquest és el model epistemològic que ens ofereix la clau per llegir el paisatge de memòria de l'Europa del segle XXI.<sup>8</sup>

Pel que fa a les identitats col·lectives, podem representar l'espai europeu actual com una extensa superfície composta, d'una banda, de 'deserts' –àmplies zones relativament homogènies on predominen les identitats 'radicals', ja siguin modernes (nacionals) o premodernes (locals)– i, d'altra banda, de 'nodes': les grans urbs amb una població mòbil i diaspòrica on, a partir de l'entrecruament de memòries socials desterritorialitzades, es forgen les noves identitats cosmopolites. A diferència de la memòria nacional i local, orientada cap al passat en la seva recerca de mites fundacionals, la memòria cosmopolita mira cap al futur i implica algun reconeixement de la història i les memòries de l'Altre.<sup>9</sup> A diferència de la identitat moderna, poc inclinada a la traducció, aquesta (la traducció) s'ha convertit en el mode (Walter Benjamin) característic i constitutiu de la identitat transmoderna.

Si les zones 'desèrtiques' del paisatge europeu encara se solen aferrar a una identitat 'radical' –el poble idèntic a la seva pròpia imatge i semblança–, els 'nodes' són els laboratoris del mestissatge, de la *créolisation*, en el sentit etimològic de *crioll* (paraula africana importada a Amèrica amb l'escla-



vitut i que significa «el que ha nascut fora del territori tribal, ancestral»), cosa que fa del 'crioll' —en traducció actual— l'«al·lòcton» (el que no és 'autòcton', producte de la terra), és a dir, l'immigrant de les grans ciutats europees. Històricament parlant, la Modernitat europea amb la seva trilogia d'imperialisme, colonialisme i totalitarisme (Hannah Arendt) va ser un important catalitzador dels processos de 'criollització' a escala mundial. El projecte identitari de l'Europa Moderna —l'inici de la qual hem situat simbòlicament al 1492— va centrar-se en l'expulsió de jueus i 'moros', paradoxalment, tots dos Altres són els catalitzadors més grans de la renovació dels paradigmes identitaris en l'Europa post-1942. Al seu famós assaig, Georg Simmel va definir el jueu europeu com el prototip de l'«estrany» o 'estranger' «que ve avui i es queda demà», i «per naturalesa no és l'amo de la terra». <sup>10</sup> Aquesta mateixa característica, la comparteix avui la població musulmana que va arribar a l'Europa de la postguerra com a grup de «treballadors convidats» i es va quedar, cosa que va canviar radicalment el paisatge de les urbs europees. Així, en els 'nodes' criollitzats de l'espai europeu conflueixen avui les memòries i contramemòries d'Europa, mentre que els deserts segueixen sent els dipositaris de la memòria canònica nacional i local. <sup>11</sup> Tot i així, convé observar que la població mòbil i diaspòrica, que defineix el caràcter cosmopolita de les urbs, malgrat ser una població 'desterritorialitzada' (i per tant geogràficament desvinculada de les seves arrels identitàries) inclou una identitat moderna (nacional) o premoderna (ètnica / etnoreligiosa) que intenta mantenir viva mitjançant les seves pràctiques socials tradicionals: rituals i festes, llengua i creences religioses. El terme de 'trans-

modernitat' ens permet plasmar aquesta complexitat, ja que a diferència de les alternatives post-, sud- o alter-modernitat, el concepte de 'transmodernitat' no rebutja sinó que recull l'herència de la modernitat, encara que transformant-la i transcendent-la. En aquest sentit, la realitat transmoderna abraça identitats socials modernes (nacionals), premodernes (ètniques) i postmodernes (híbrides o mestisses).

### 3. DE LA MEMÒRIA COL·LECTIVA A LA MEMÒRIA COMPILADA: EL RADICANT

Ara bé, què pot significar, en una configuració social tan complexa com és l'Europa d'avui, la tensió entre memòria (el passat present) i història (el passat passat)? Com definir, estudiar o representar la memòria social d'una Europa 'transmoderna'? Convé parlar de memòria europea 'col·lectiva'? Per formular un intent de resposta, ens inspirem en la teoria estètica del crític d'art francès Nicolas Bourriaud. <sup>12</sup>

Parlant de l'art en l'era de la globalització, caracteritzat per un procés de 'criollització', Bourriaud dissocia el territori d'origen, ancestral, en el qual la identitat està 'arrelada', d'allò que anomena «espai radicant», que neix «d'una diàspora de signes implantats en un sòl circumstancial». <sup>13</sup> El que constitueix la identitat del subjecte 'radicant' no són les *arrels* en elles mateixes sinó la *trajectòria*, la posada en moviment de les arrels, l'organització de l'èxode, que deixa marcat el territori amb els seus successius arrelaments. <sup>14</sup>

Les idees de Bourriaud es poden traslladar fàcilment a l'àmbit dels Estudis de Memòria i de les identitats, i ens conviden

a repensar «els marcs socials de la memòria» de Halbwachs. Efectivament, queda clar que la nova realitat social de l'Europa del segle XXI, pel que fa a la creació d'una memòria col·lectiva o social, no és gaire compatible amb el concepte de *lloc* de memòria, que evoca allò estàtic i arrelat territorialment. Com aplicar el concepte de *lloc* com a suport de la memòria social a l'«al·lòcton» —que es troba literalment *out-of-place* (fora de lloc)? Històricament, la recerca d'una identitat 'radical' és la que va forçar l'«altre» de la Modernitat europea a emprendre l'èxode i a adoptar una identitat 'radicant'. A les beceroles del segle XXI, el paisatge de la memòria europea es construeix a través del retrobament i el diàleg de les memòries socials europees amb les seves distintes 'contramemòries', les memòries heterotòpiques, que van quedar excloses del cànon nacional o local. Llegir aquest paisatge suposa deixar-se dur per la sintaxi radicant per la qual transiten les memòries socials i les seves respectives contramemòries. A diferència del concepte de 'memòria col·lectiva' (*collective memory*) que suggereix una interpretació comuna i valors compartits o consensuats, l'«euro-scape» —és a dir, el paisatge europeu— del segle XXI es defineix millor com un espai de memòries socials 'compilades'.<sup>15</sup>

#### 4. EL MONUMENT A LES VÍCTIMES DE L'HOLOCAUST (MADRID)

Voldríem il·lustrar la nostra anàlisi partint del Monument a les Víctimes de l'Holocaust de Madrid. Tot i que es tracta d'un *lloc de memòria* situat a Espanya, és obvi que segons la lògica rizomàtica i radicant

podríem iniciar el nostre recorregut des de qualsevol altre lloc de l'espai europeu.

Intentem interpretar la sintaxi que connecta aquest Monument, primer amb el 'desert' de l'entorn (dipositari de la memòria local i nacional) i, després, amb altres 'nodes' del paisatge europeu (les urbs on es forja la memòria cosmopolita).

El Monument a les Víctimes de l'Holocaust, inaugurat a l'abril de 2007, se situa en el Jardín de las Tres Culturas del parc Juan Carlos I, un parc creat durant l'emblemàtic any 1992 en una zona perifèrica de rehabilitació, en un nus d'autopistes entre la M40 i l'aeroport de Barajas. La seva ubicació confereix al *lloc de memòria* que el Memorial pretén ser totes les característiques d'un 'no-lloc', marcat per la uniformitat, la falta d'interacció i l'absència de vincles socials amb l'entorn.<sup>16</sup> El Monument és una escultura feta amb travesses de fusta de ferrocarril i conté una figura de l'Estrella de David, el símbol de la comunitat jueva, encara que la placa commemorativa no esmenta només «les víctimes jueves» sinó també «espanyoles, gitanes i d'altres col·lectius, que van ser assassinats als camps d'extermini». <sup>17</sup> Paradoxalment, l'elecció del tren com a símbol palesa la marginalitat del Monument pel que fa a la memòria de l'entorn. Efectivament, el tren en representació de l'*Ausrottung* dels jueus europeus és aliè a la història i la memòria d'Espanya, on l'«extirpació» dels jueus es va fer amb mitjans inquisitorials i per mar.

Un altre element que posa de manifest la falta de vincle d'aquest Monument amb la memòria social de l'entorn és la seva ubicació al Jardín de las Tres Culturas. El jardí pretén «revaloritzar i recuperar» l'esperit de les Tres Cultures com «herència d'Espanya». <sup>18</sup> Si bé la referència a les «Tres

Cultures» pertany a la *història* peninsular (el passat passat o l'arxiu), òbviament no forma part de la *memòria social* (el passat present o el 'cànon'). Com hem observat anteriorment, el procés de construcció nacional es va caracteritzar per una sèrie d'amputacions –podes– i no per un procés integrador de minories, i aquest procés –l'antagonisme identitari amb 'moros i jueus'–, és el que va quedar gravat en la memòria social espanyola.<sup>19</sup>

Vist des del 'desert', el conjunt de Monument i Jardí apareix com un 'no-lloc' en el paisatge espanyol atès que els seus referents remetent a la contramemòria més que no al cànon de la memòria social espanyola. I convoca, per tant, una memòria cosmopolita (integradora de les contramemòries) característica dels 'nodes' del paisatge europeu (les grans urbs) més que no la memòria local o nacional. Per poder entendre el seu significat com a *lloc de memòria* caldrà llegir aquest Monument com a part de la xarxa de 'nodes' del paisatge europeu.

Observem, en aquest sentit, la situació respectiva d'Espanya i de Grècia en el mapa europeu dels Memorials de l'Holocaust.<sup>20</sup> La comparació de tots dos països demostra la marginalitat espanyola pel que fa a l'Holocaust i la centralitat de Grècia. Es tracta de dues posicions molt distintes i distants que, no obstant això, estan vinculades mútuament per la sintaxi radicant, ja que l'abundant presència de Memorials de l'Holocaust a Grècia es deriva, precisament, de la seva absència a Espanya. Les comunitats jueves de Grècia víctimes del nazisme eren majoritàriament sefardites, descendents dels expulsats d'Espanya del 1492. El Memorial de Tessalònica, en memòria dels 54.000

jueus d'aquesta ciutat que van morir en l'Holocaust, representa un canelobre de set braços i suggereix al mateix temps la forma d'un arbre, la copa del qual simbolitza les víctimes. A diferència del Memorial de Madrid, el Memorial de Tessalònica connecta plenament amb la memòria social de l'entorn al·ludint indirectament al nou arrelament que havien trobat en aquesta ciutat els sefardites diaspòrics expulsats de la Península Ibèrica l'any 1492.

La memòria dels sefardites ens du també a Holanda, país que va fer de la 'tolerància' la seva marca identitària nacional. Igual que l'Imperi Otomà, Holanda va ser a partir de 1492 un refugi per als sefardites, i als segles posteriors els Països Baixos es van convertir en símbol europeu de la 'llibertat de consciència' i la convivència religiosa. La proverbial tolerància holandesa no només va obrir les portes als jueus sefardites al segle XVI, sinó que també durant l'època nazi Holanda es va convertir en terra de refugi de nombrosos jueus europeus. La casa 'amagatall' de la família Frank compta entre els museus de l'Holocaust més visitats i ocupa un lloc important en la memòria social holandesa. L'arrelament dels sefardites a Tessalònica evocat pel monument de l'Holocaust té el seu eco en la commoció que va provocar l'arbre del pati de la casa d'Anne Frank. Després d'una llarga polèmica sobre la necessitat d'arrencar el castanyer malalt citat per Anne Frank als seus diaris, l'arbre finalment 'va morir' de mort natural a l'agost de 2010, i les seves restes seran venudes a trossos com a monuments de l'Holocaust.<sup>21</sup> La caiguda de l'arbre es pot llegir metafòricament com l'eradicació de la comunitat jueva d'Amsterdam, una ciutat que fou durant segles un important centre de la vida jueva a Europa i on després del

1942 a penes queda visible la presència d'aquesta comunitat.

La trajectòria radicant condueix també a Anvers, ciutat que va viure el seu Segle d'Or sent refugi de jueus sefardites i 'mar-rans', fins que la derrota soferta pels rebels flamencs contra l'imperi espanyol l'any 1585 va provocar l'èxode de la població jueva cap a les províncies del nord (principalment Àmsterdam i Hamburg). A diferència d'Àmsterdam, a Anvers la presència jueva es va recuperar després de la Segona Guerra Mundial com a part integral del paisatge urbà. Avui en dia, Anvers és l'única ciutat europea on es manté viu el jiddisch i la presència significativa de *hasidim* (jueus ortodoxos), concentrats al barri de diamantistes de la ciutat, ha valgut a la ciutat el sobrenom de «Jerusalem d'Occident».

En les últimes dècades, a Anvers com a altres grans ciutats d'Europa, la població musulmana d'origen immigrant ha crescut de manera espectacular i la convivència amb la població jueva s'ha tornat cada cop més tensa. Tant a Bèlgica com a altres països europeus, la integració de la població musulmana exigeix el respecte de la memòria local o nacional de l'Holocaust (una memòria que en molts casos és aliena o fins i tot entra en conflicte amb la memòria d'origen d'aquests immigrants). Quan al febrer de 2004 la comunitat marroquina de Bèlgica va commemorar els seus 40 anys d'arrelament en el país, ho va fer recordant el paper dels seus 'avantpassats' en la lluita antinazi traient de l'arxiu de la història els més de 2.000 soldats marroquins de l'exèrcit colonial francès que van morir en terra belga, en la batalla de Gembloux, l'única i efímera victòria aliada sobre l'Alemanya nazi el 1940. Aquesta actitud contrasta amb les reivindicacions d'alguns grups islamistes

que pretenen instaurar la xaria o llei islàmica a Europa i difonen missatges antisemites i negacionistes fent apologia de Hitler.

Malgrat la progressiva deterioració de la convivència, l'Ajuntament d'Anvers intenta mostrar la cara positiva de la realitat multicultural i projecta la ciutat com la «Còrdova de l'Escalda» inspirant-se en el model hispànic medieval de les Tres Cultures.<sup>22</sup>

I així la referència a Còrdova ens torna a Espanya, país des d'on hem iniciat el nostre recorregut. En els últims anys, Còrdova com a símbol de l'Europa premoderna (pre-1492) s'ha guanyat un lloc destacat en el discurs polític sobre la convivència entre cultures a l'Europa postmoderna (post-1942). L'esperit de Còrdova és un referent important de l'Aliança de Civilitzacions iniciada el 2004 per Zapatero i Erdogan. A més, Barack Obama, al seu famós discurs del Caire de 2009, va elogiar Còrdova com a símbol de la tolerància islàmica en un entorn cristià 'inquisitorial'.<sup>23</sup> També és significativa la recent polèmica a Nova York entorn del projecte de construcció d'un centre cultural i religiós musulmà al *Ground Zero*. Els promotors del projecte es van apropiat del nom de Còrdova com a símbol de la històrica convivència entre cristians, jueus i musulmans, i esperen amb el projecte contribuir a reparar «la tolerància, el respecte i la prosperitat» que regnava fa 800 anys a la ciutat medieval espanyola.<sup>24</sup> El projecte va provocar grans protestes, que van culminar en l'amenaça de la crema d'alcorans i la provocadora presència del polític holandès obertament islamòfob Geert Wilders. Còrdova i Auschwitz són els dos espai-temps de referència en la polèmica que divideix els americans. Per als detractors del projecte, la construcció d'una mesquita en la proximitat de *Ground Zero*

significa la profanació del lloc de memòria més sagrat de la història recent dels Estats Units i seria com construir un monument a Hitler al mateix Auschwitz. Per als promotors del projecte, es tracta de restaurar l'esperit de Còrdova, símbol de la convivència o coexistència de cultures i religions. En el fons, la polèmica gira en torn de l'apropiació històrica de la 'tolerància' com a valor de la memòria social d'Occident: es va perdre la tolerància a Europa el 1492? I doncs, per recuperar-la, convé restaurar el vincle amb l'Europa premoderna, el símbol de la qual és Còrdova? O és la tolerància europea filla de la Il·lustració i del triomf sobre el feixisme i el racisme, és a dir, de l'Europa que reneix de les seves cendres després del 1942?

## A TALL DE CONCLUSIÓ

En l'era de la Globalització, la història segueix sent –tal com va dir Gramsci– 'contemporània', és a dir, 'política'.<sup>25</sup> El gran repte per a l'Europa del segle XXI en relació amb el seu passat consisteix en l'harmoniosa sincronització de les memòries i contramemòries que componen la textura *compilada* del seu paisatge de memòria, un mosaic de memòries sorgides de referents històrics comuns, encara que distintament recordats. Queda clar que a les beceroles del segle XXI, 1492 / 1942 es presenten com els referents de la història i memòria europees amb més abast universal i com dos poderosos eixos vertebradors d'una potencial memòria cosmopolita, sorgida de la confluència i l'entrecruament de les memòries d'Occident amb les seves contramemòries. La batalla per la prerrogativa de la tolerància (essència de l'Europa post-Holocaust o, al contrari, memòria d'Al-Andalus?) ocupa el centre

del debat sobre la societat 'multicultural' en el qual els referents de 1492 / 1942 es manegen des de posicions discursives molt distintes en funció de la memòria social dels diferents actors. En aquest debat, és obvi que la memòria d'Europa ha deixat de ser el patrimoni exclusiu dels 'autòctons' i ha passat, en canvi, a pertànyer també als múltiples 'Altres' de la història d'aquest continent. □

*Traducció d'Anne Bats*

## BIBLIOGRAFIA

- ASSMANN, Aleida: «Canon and Archive». A Astrid Erll i Ansgar Nünning (eds.): *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlín/Nova York, De Gruyter, 2010, pp. 97-107.
- AUGÉ, Marc: *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, París, Denoël, 2009.
- COROMINAS, Joan: *Diccionario crítico de la lengua castellana*, Berna, Francke, 1954, vol. II.
- KLEMPERER, Victor: *LTI-Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, 2001.
- LEVY, Daniel i Natan SZNAIDER: «Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory», *European Journal of Social Theory*, 2002, 5 (1), pp. 87-106.
- REYES, Mate: *La herencia del olvido*, Madrid, Errata naturae, 2008.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María: *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SIMMEL, Georg: «The Stranger», versió electrònica: <<http://orgtheory.files.wordpress.com/2010/08/simmel01.pdf>>. Consulta: 18 d'agost de 2010.
- STALLAERT, Christiane: *Etnogénesis y etnicidad en España*, Barcelona, Anthropos / Proyecto A, 1998.
- *Ni una gota de sangre impura. La España inquisitorial y la Alemania nazi cara a cara*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- YOUNG, James E.: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993.

1. Reyes Mate, *La herencia del olvido*, Madrid, Errata naturae, 2008, p. 176.
2. Vegeu, entre d'altres, Leo Kuper, Eric Hobsbawm, Alexander Laban Hinton, Mark Levene, Eric D. Weitz.
3. Vegeu Christiane Stallaert, *Etnogènesis y etnicidad en España*, Barcelona, Anthropos / Proyecto A, 1998.
4. Joan Corominas, *Diccionario crítico de la lengua castellana*, Berna, Francke, 1954, vol. II, p. 433.
5. Victor Klemperer, *LTI-Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, 2001, p. 256. Observem que la traducció del verb 'ausrotten' forma part del debat negacionista.
6. Vegeu Christiane Stallaert, *Ni una gota de sangre impura. La España inquisitorial y la Alemania nazi cara a cara*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
7. Vegeu Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
8. Utilitzem el terme de 'paisatge' en el sentit que dona Arjun Appadurai al sufix anglès '-scape'.
9. Daniel Levy i Natan Sznajder, «Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory», *European Journal of Social Theory*, 2002, 5 (1), pp. 87-106.
10. Georg Simmel, «The Stranger», versió electrònica: <<http://orgtheory.files.wordpress.com/2010/08/simmel01.pdf>>. Consulta: 18 d'agost de 2010.
11. Aleida Assmann defineix el 'canon' com «the actively circulated memory that keeps the past present», per oposició a l'«arxiu» que és definit com «the passively stored memory that preserves the past past» (Aleida Assmann, «Canon and Archive». A Astrid Erll i Ansgar Nünning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlín/Nova York, De Gruyter, 2010, p. 98.
12. Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009.
13. Bourriaud, *op. cit.* pp. 84 i 85.
14. *Ibidem*, p. 88.
15. És a dir, *collected memories*. James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993.
16. Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992.
17. Agència EFE 16/04/2007. Vegeu: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/15/madrid/1176634677.html>> <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/15/madrid/1176634677.html>>. Consulta: 30 d'agost de 2010.
18. Vegeu: <<http://www.parquejuancarlos.net/parquejuancarlosi/jardin.htm>> <<http://www.parquejuancarlos.net/parquejuancarlosi/jardin.htm>>. Consulta: 30 d'agost de 2010.
19. Vegeu Christiane Stallaert, *Etnogènesis y etnicidad en España*, cit.
20. Vegeu el mapa interactiu dels Memorials de l'Holocaust: <<http://www.memorial-museums.net/WebObjects/ITF>>. Consulta: 30 d'agost de 2010. Encara que els mapes no estan totalment actualitzats, les tendències que mostren són significatives.
21. L'arbre d'Anne Frank té la seva pròpia pàgina a wikipedia: <[http://nl.wikipedia.org/wiki/Anne\\_#Frankboom](http://nl.wikipedia.org/wiki/Anne_#Frankboom)>.
22. La revista britànica *Time* va dedicar el 2005 un dossier temàtic a la «crisi de la identitat europea», centrat en el multiculturalisme i la convivència amb l'Islam, amb un reportatge sobre Anvers, on l'ambient s'ha tornat cada cop més tens en les últimes dècades. Un dels símptomes de la fallida de la 'convivència' és el creixent antisemitisme per part de certs sectors de la població musulmana i l'èxode creixent dels jueus. *Time*, 28/02/2005.
23. Actualment, més d'un centenar d'Estats i organitzacions internacionals pertanyen al Grup Amics de l'Aliança. Estats Units s'hi va incorporar al maig de 2010 sota la presidència de Barack Obama, que en el seu famós discurs del Caire del juny de 2009 va elogiar Còrdova com a símbol de la tolerància islàmica en un entorn cristià 'inquisitorial'. Vegeu: <<http://www.guardian.co.uk/world/2009/jun/04/barack-obama-keynote-speech-egypt>> <<http://www.guardian.co.uk/world/2009/jun/04/barack-obama-keynote-speech-egypt>>. Consulta: 23 d'agost de 2010.
24. «Ze spuwen ons in het gezicht», *De Standaard* 7/6/2010. Font: <<http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=542R5IFS>> <<http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=542R5IFS>>. Consulta: 23 d'agost de 2010. Els promotors de la mesquita van comprendre que la referència a Còrdova era un catalitzador de memòries conflictives i van rebatejar el projecte amb el nom asèptic de 'Park 51' (que també connectava més amb l'entorn).
25. Antonio Gramsci, citat en Reyes Mate, *La herencia del olvido*, 2008, p. 176.

# MÚSICA I PENSAMENT

---

## PRESENTACIÓ

*L'aplec d'escrits que aquí es presenta no pretén ser una panoràmica completa del pensament musical contemporani, ni el recull neutre d'una pluralitat de textos espigolats seguint el gust capriciós de qui els aplega, sinó que pretén deixar constància d'unes maneres de problematitzar la producció musical que, des d'estils i referències diverses, pressuposen totes que la música pensa, que l'activitat musical pot ser una de les diverses pràctiques des de les quals l'ésser humà dóna forma sensible a qüestions fonamentals per a qualsevol societat, qüestions com ara en què consisteix la unitat, el sentit, la substancialitat, la sistematicitat, etc... La música, més enllà de la voluntat o el coneixement que en puguin tenir els músics mateixos, és lògica sensible i com a tal és susceptible de convertir-se en un camp més del conflicte entre les diferents concepcions d'aquesta mena de qüestions que defineixen i clivellen el present d'una societat.*

*Els dos primers textos, de Jacques Rancière i de François Nicolas, formen una unitat. Són dues contribucions a un col·loqui que va tenir lloc a l'École Normale Supérieure de París l'any 2004 sobre el sentit de la relació entre la producció musical i la idea d'història. Són encara una bona presentació dels problemes més fonamentals que afronta avui l'art musical. No són, doncs, articles inèdits, però encara no han aparegut en cap dels llibres publicats ni per Rancière, ni per Nicolas; només han estat publicats a les actes del col·loqui que va editar el Centre de Diffusion de la Musique Contemporaine l'any 2006.*

*Els altres tres articles sí que són inèdits. El darrer, de Felip Martí-Jufresa, mira d'explicitar el marc lògic que ens permet de pensar la correlació de qüestions que ens vénen de camps aparentment tan allunyats com la música i l'ecologia.*

*El tercer, de Peter Szendy, va ser presentat com a conferència el desembre de 2009 al centre Arts Santa Mònica i és una reflexió molt ben meditada sobre la música de Mickael Jackson que ens permet de comprendre quina és la veritable música religiosa contemporània i com aquesta religiositat es marida amb el capitalisme.*

*El contingut de l'article de Vladimir Safatle, per la seua banda, el va presentar per primera vegada l'any 2008 en un congrés de musicologia a Belo Horizonte i és un exemple preciós de com una reflexió acurada de la música (en aquest cas la de Morton Feldman) pot problematitzar els aspectes més íntimament musicals de tal manera que aparegui la seva relació amb qüestions d'ordre polític.*

*En definitiva, són aquesta mena de reflexions les que ens permeten tant de demostrar que la música també pot pensar i fer-ho críticament, com de desemascarar el contingut ideològic de músiques que se'ns presenten com a mers productes de diversió.*

*Aquest dossier ha estat coordinat per Felip Martí-Jufresa.*

# Autonomia i historicisme: la falsa alternativa

Sobre els règims d'historicitat de l'art

Jacques Rancière

No sóc ni músic ni historiador de la música. La meua relació amb la música –contemporània o no– és la d'un oient que mai no ha après com estava fet allò que escolta amb plaer. Les meves reflexions d'avui, doncs, no versaran sobre un objecte en particular de la «història de la música», sinó sobre el nus conceptual que aquest seminari estableix entre la música com a nom d'un art i la història com a nom d'una forma de racionalitat, a la qual es demana en quin sentit està o no habilitada per pensar aquest art. Em plantejaré la constitució d'aquest nus i les seves condicions de possibilitat. Per això, partiré del plantejament del problema formulat per François Nicolas.

Aquest plantejament articula dos relacions essencials entre música i història: una relació d'inclusió i una relació d'exclusió. D'una banda, la història apareix com l'establiment d'una relació entre les dimensions del temps –present, passat i futur. La música apareix com un dels objectes particulars que cauen sota el concepte d'història en general, i la qüestió consisteix, aleshores, a saber qui disposa de la qualitat per fer aquesta història i a partir de quina relació entre les dimensions del temps cal fer-la: pes del passat, exigència del present o orientació donada per un futur.

Però, per altra banda, música i història apareixen com a termes antagònics. Hi ha, diu François Nicolas, un món de la música que forma una totalitat copsable en interioritat. En canvi, no hi ha món de la història. Aquesta relació d'exclusió afecta, aleshores, la relació d'inclusió i serveix per oposar una història de la música bona i una de dolenta. La història bona copsa la música en interioritat, en el seu món. La dolenta la refereix a l'exterioritat de «la història». La primera explica el musical mitjançant el musical. Comprèn una genealogia que remet les obres a d'altres obres i una arqueologia que les remet al material musical. La segona, la història «historicista», explica el musical mitjançant el no-musical: el material no-musical, les circumstàncies biogràfiques, les estructures socials, etc.

Jacques Rancière (Alger, 1940) és antic professor de filosofia a la universitat Paris-VIII. Ha publicat molts llibres entre els quals cal destacar: *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens* (Amsterdam, París, 2009), *Le spectateur émancipé* (La Fabrique, París, 2008), *Malaise dans l'esthétique* (Galilée, París, 2004), *La Mé-sentence. Politique et philosophie* (Galilée, París, 1995), *Els noms de la història. Una poètica del saber* (PUV, València, 2005), *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Fayard, París, 1987). El seu pensament passa per una anàlisi i una contestació fonamental de les pressuposicions polítiques que han regit en la nostra tradició la definició mateixa del pensament i la seva conseqüent organització disciplinària.



Aquest plantejament del problema lliga, doncs, dues idees d'història: la història com a determinació que engloba una relació entre les dimensions del temps i la història com a terme d'una oposició de tipus espacial entre un dins i un fora. Ja ens permet de veure que la història no és mai només el nom d'una orientació del temps. És sempre alhora el nom d'una distribució dels possibles. Però aquesta segona determinació del temps s'introdueix sense tematitzar-la. Apareix sota la forma d'una oposició simple: la història és l'exterior, la instància d'heteronomia, la música l'interior, la instància d'autonomia. El problema és aleshores: ¿en el si de què s'opera aquesta divisió? Ens avenim a admetre, com a mínim en un primer moment, que l'exterior s'oposa a l'interior. Però les coses esdevenen més obscures quan es tracta de saber en quin espai es traça la frontera entre l'un i l'altre. ¿D'on ve exactament aquesta determinació de la història com a exterioritat? I com es defineix una interioritat? Què permet de dir que la música és un món? Què vol dir *món*? I quina és la música que fa món? Què marca la frontera entre obres musicals i obres no musicals, material musical i material no-musical? Si obro una història de la música contemporània, no hi trobaré cap rastre d'aquests autors de cançons que van aplicar curiosament les regles apreses al Conservatori. En canvi, hi trobaré tota mena de compositors que van introduir en les seves obres un material no musical –sirenes de vaixell, clàxons d'automòbil, grinyols de porta o bufos solts. Si, en canvi, escolto una ràdio anomenada *France Musique*,<sup>1</sup> és molt probable que no hi escolti cap obra d'aquestes; en canvi, tindrè molts números per escoltar-hi un intèrpret de Bach o de Rameau improvisant en companyia d'un d'aquests autors de cançons.

Tenim, doncs, un món de la música contra un altre, una relació de l'interior a l'exterior contra una altra. Això no vol dir que tot és relatiu. Això vol dir que la interioritat musical no es defineix mai com l'esfera objectiva d'un «pròpiament musical», com l'esfera d'idees, de materials, i de formes de transformació de les idees en matèria i dels materials en idees, que podríem establir que pertanyen a la música i només a la música. La interioritat musical es defineix com una distribució de l'interior i de l'exterior, del possible i de l'impossible sempre singular i que desborda la música. Aquesta interioritat és una idea normativa que no ha existit sempre. Que la música defineixi un món autònom i que aquest món es defineixi en oposició amb un exterior o un heterònom, aquesta idea no té més de dos cents anys. Durant mil·lennis, es van poder compondre cançons, himnes i aires de dansa, i més tard madrigals, misses, òperes i simfonies, es van poder escriure també tractats que dedueïen de les propietats del so les lleis de la composició musical sense tenir cap idea d'un món autònom de la música. Quan Sòcrates sent en somnis la injunció «Sòcrates, fes música!», dóna tres respostes: la primera afirma que la filosofia és ella mateixa una música, la segona és compondre un himne a Apol·lo, la tercera musicar els ensenyaments de les faules d'Isop (*Fedó* 60d-61a). Quan Rameau, dos mil·lennis més tard, escriu el *Tractat d'harmonia*, indica clarament que l'objectiu d'aquestes harmonies és expressar les passions. La música apareix així com la ciència i la pràctica d'un conjunt de possibles del so que procuren a l'art els seus mitjans. Però no és un món. L'autonomia de la música és, com la de la literatura, una idea històricament determinada.

«Històricament determinat» no vol dir només aparegut en un moment donat, en funció de circumstàncies exteriors contingents. Precisament *història* no és el nom indiferent d'allò que se succeeix en el temps, sinó el nom d'una forma de racionalitat de l'experiència. «Històricament determinat» vol dir determinat per certa historicitat, per cert sentit d'història que és ell mateix una relació determinada entre possibles de la pràctica i possibles del pensament d'aquesta pràctica. François Nicolas es refereix a la noció de règim d'historicitat avançada per François Hartog. Aquesta noció és efectivament pertinent. Però implica més d'una relació entre les dimensions del temps. Un règim d'historicitat és la combinació de diversos «sentits d'història».

En el meu text «Sentit i figures de la història», escrit per al catàleg de l'exposició *Face à l'histoire* l'any 1996 al Centre Pompidou, vaig distingir, per desconstruir la gruixària d'aquest «cara a cara», quatre sentits d'*història* diversament combinables. Els reprenc aquí sota una forma lleugerament modificada.

Hi ha primer la història com el relat del memorable, el recull dels «exemples» conservats per la tradició i proposats per ser imitats. Aquesta història, de la qual Plutarc n'és el prototip, es despreocupa de qualsevol verificació dels fets. En canvi, empra tot el rigor del qual és capaç per separar els tipus de temporalitat. Hi ha un temps del memorable, que és el de les accions remarcables—el dels homes que actuen—, i un temps sense memòria, el temps successiu de la vida que es reproduceix, dels homes que només viuen.

Hi ha després la història com a aplegament d'elements unificats per fer una representació ordenada: el *mythos*, la faula de

la tragèdia o la *historia* del quadre. Aquesta història la comanda també un repartiment dels temps. El temps de la faula tràgica és el temps de l'acció, de l'encadenament construït de les causes i els efectes, oposat al temps de la successió. I la *historia* del quadre està centrada en el moment de l'acte, oposada a la dispersió de les figures i al caràcter ordinari de la co-presència aleatòria dels éssers i de les coses.

Hi ha, en tercer lloc, la història com a règim de coexistència. És l'espai on la temporalitat del memorable, com la de la faula o la del quadre, esdevé commensurable a d'altres temporalitats, les de la successió pura i la vida sense memòria de les existències ordinàries. És el sentit d'història privilegiat pels historiadors moderns, la «ciència dels homes en el temps», orientada per la idea, resumida per un proverbi àrab citat per Marc Bloch, que «els homes són fills del seu temps més que dels seus pares». És aquesta història com a co-presència de temporalitats que François Nicolas qualifica principalment com a temps de l'exterioritat. Això no ens ha d'impedir veure que aquest temps defineix ell mateix una interioritat que trenca l'oposició tradicional entre el temps interioritzat de les grans accions i el temps en exterioritat de la vida qualsevol.

Hi ha finalment la història com a temps orientat: no només simplement com a moviment del passat vers el futur, sinó com a realització d'un cert contingut immanent. Pot ser la providència, el progrés de la il·lustració, l'emancipació o la modernitat. Però pot ser també, de manera menys emfàtica, el temps on es defineixen per exemple tasques de la literatura o de la música, com aquesta «prolongació de la corba» de la qual parla François Nicolas.

Anomenaré, doncs, per la meua banda, *règim d'historicitat* una combinació d'aquests sentits d'història que són ells mateixos relacions entre un repartiment dels temps i una distribució del possible i de l'impossible, de l'interior i de l'exterior. És a partir d'aquí que voldria reexaminar el nus entre història i música proposat en aquest seminari. Intentaré mostrar que aquest nus es troba de fet a cavall entre dos règims d'historicitat diferents. Intentaré caracteritzar aquests dos règims a partir de dos textos exemplars que articulen una idea de temps i una idea dels possibles –i els impossibles– d'una pràctica artística. Combinant diferentment els sentits d'història que he desgranat, aquests dos textos ens lliuren una cosa així com dos protocols exemplars de dos règims d'identificació de les arts, dos règims que he anomenat *règim representatiu* i *règim estètic*. El primer d'aquests dos textos forma part de l'avís al lector que acompanya l'edició de l'*Èdip* de Corneille, el segon de la *Filosofia de la nova música* d'Adorno.

L'avís al lector<sup>2</sup> de l'*Èdip*, escrit l'any 1659, escenifica una relació entre el passat i el present que també és una relació entre diferents «històries». El poeta va rebre l'encàrrec de Fouquet d'escriure una obra per les festes de Carnaval. D'entre els tres temes que proposà el superintendent va escollir el d'*Èdip* perquè la seva antiguitat lliurava un model memorable a imitar, que només s'havia de «traduir» per a l'escena francesa moderna. Ara bé, aquesta traducció li planteja ràpidament un problema. No és un problema lingüístic. Corneille no és hel·lenista. És estranger a tot problema d'autenticitat d'obra o de treball sobre la llengua. El que és «intraduïble» és el model d'esquema tràgic, el model d'història

proposat per Sòfocles. Els «originals incomparables» lliurats pels antics no ofereixen una història apropiada pel gust dels contemporanis de Corneille. El «miraculós» esdevé «horrible». L'«eloqüent espectacle» dels ulls rebentats del malaurat príncep esdevé un espectacle «repugnant». La tasca del «traductor» és aleshores la d'omplir el fossar entre el *geni* de l'original incomparable i el gust dels contemporanis. Per a això no n'hi ha prou amb suprimir l'espectacle que fereix la sensibilitat de les dames. Cal transformar completament la història, és a dir l'articulació de les accions que porta a la descoberta de la culpabilitat d'*Èdip*. La multiplicació dels oracles a l'obra de Sòfocles permet de pressentir massa clarament la culpabilitat d'*Èdip*. Corneille esmerça esforços a reduir-los i a multiplicar, en canvi, els possibles culpables. No es tracta, doncs, d'una adaptació circumstancial de l'art al públic. Aquest públic està inclòs en el *sensorium* que defineix l'art dramàtic com a art. Es tracta d'acordar dues natures: la natura simple, la natura original present en la invenció de Sòfocles i la natura evolucionada d'aquest públic del segle XVII que no vol sang sobre l'escena, que vol emocions sensorials menys fortes i històries més construïdes, gaudis intel·lectuals més refinats.

Però, la relació de l'una amb l'altra no rau en una història de la transformació de les formes poètiques. Per Corneille, cap història de les formes, cap *continuum* lliga les formes de la tragèdia grega i les formes de l'espectacle dramàtic contemporani. Això vol dir que no hi ha món autònom de la poesia, així com no n'hi ha de cap altre art. La relació és entre una natura original i una natura que s'ha socialitzat. És aquesta natura socialitzada qui determina les ocurrences i les normes de l'art poètic. Defineix els llocs

i els temps de les interpretacions, les regles de construcció de les històries i d'ús de les formes d'expressió apropiades i, sobretot, la relació d'adreça en el si de la qual una sensibilitat verificarà que les regles són les bones regles i que estan ben utilitzades. És això que resumeix la paraula *representació*: aquesta relació normada entre un *fer* i un *sentir* que el verifica.

Ara bé, aquesta relació exclou dues coses. Exclou primerament tot concepte fort d'història com a *continuum* en transformació que lligaria l'exemplaritat del passat a la tasca present de fer històries. La relació de l'«original» i la seva «traducció» està plenament definida en la relació disjunta dels dos primers sentits d'història: la història/exemple i la història/articulació d'accions. Cap concepte d'història conté alhora l'*Èdip* de Sòfocles i el de Corneille. El primer s'estudia, però no s'escenifica. Era impensable per als contemporanis de Corneille presentar al seu públic tragèdies que no van ser fetes per ell.

Però, al mateix temps, s'exclou una segona cosa: l'autonomia d'un món de la poesia, és a dir l'autonomia de les arts en general. L'avís al lector de l'*Èdip*—que Corneille, endemés, va haver de refer després de la caiguda en desgràcia de Fouquet— n'és un exemple extrem. Però aquesta circumstància extrema està ella mateixa compresa en l'ordinari de la relació amb ell mateix de l'art, que és una relació amb la seva destinació. Poesia, pintura i música es conceben per a destinacions socials. Són mitjans al servei de fins. Són mitjans de representació: mitjans per il·lustrar pensaments i per pintar accions o passions. I són arts únicament si són mitjans de representació. «Tota música que no pinti o no parli és dolenta», resumeix Diderot. Totes les discussions so-

bre la música i la dansa al segle XVIII versen sobre això: la música i la dansa formen part de les belles arts amb una condició: que expliquin històries, que expressin passions. En resum, són arts només si no són autònomes, només si no constitueixen mons propis sinó mitjans d'expressió. El règim representatiu de les arts és, així, un règim d'historicitat on cap art constitueix un món, on cap art és autònom *perquè* cap art té història, és a dir règim de coexistència i d'orientació temporal que unifica les seves produccions.

El text<sup>3</sup> d'Adorno de la *Filosofia de la nova música* presenta a primera vista un problema del mateix ordre que el text de Corneille: una impossibilitat lligada a una diferència dels temps. Hi ha, deia Corneille, una manera de presentar històries que ja no és possible. Hi ha, diu en eco Adorno, acords que ja no són possibles. Allò que Beethoven podia fer—un ús artísticament interessant de l'acord de sèptima disminuïda— ja no ho podem fer. I allò propi de l'art present és extreure les conseqüències d'aquesta impossibilitat.

L'analogia s'acaba aquí. Aquesta impossibilitat és la conseqüència d'un règim d'historicitat totalment diferent. Si la represa d'aquests acords ja no és possible, no és perquè Beethoven pertanyi a un altre temps o perquè ell sigui groller i nosaltres refinats. No som ni més ni menys refinats que ell. El problema és—de manera inversa al problema de Corneille— que nosaltres sí que pertanyem al mateix temps que Beethoven. El que caracteritza aquest temps és justament la coexistència. Ja no hi ha antics i moderns. Hi ha clàssics i moderns. I el clàssic mateix és un terme definit pels moderns. *Èdip-rei* ja no és un model reservat per a l'estudi. És una obra de teatre. La traduïm del grec antic a l'alemany modern

per escenificar-la en públic. Bach ja no és un savi les partitures del qual s'estudien per perfeccionar-se en fuga i contrapunt. És un compositor les obres del qual s'interpreten, barrejades amb composicions d'altres èpoques, en sales de concert on la música es proposa simplement com a música a un públic indeterminat. Quant a les pintures, el seu lloc normal de presentació és ara el museu —real o imaginari— on se les separa de la seva funció d'il·lustració d'una religió o d'una grandesa social, on les històries que expliquen i els sentiments que expressen són cada cop menys intel·ligibles, on són vistes cada cop més com a *obres* que pertanyen a la categoria genèrica de l'art. Amb tot, a aquesta visibilitat com a art pur s'hi afegeix una condició respectada gairebé universalment: que les obres siguin presentades segons un guió de successió i de continuïtat en el temps.

Es donen així dues coses al mateix temps: l'autonomització de les arts respecte a la funció representativa i una nova forma d'historicització. Aquesta forma envia a un segon pla el binomi de la història/exemple i de la història/articulació que governava el règim representatiu, per promoure un règim d'historicitat bàsicament dominat pel tercer sentit d'història: la història com a coexistència. És la coexistència de les obres en un mateix tipus d'espai i segons un guió de continuïtat que les fa pertànyer a un art. Que Guido Reni, en un museu, vingui quatre o cinc sales després de Fra Angelico, separat d'ell per Botticelli, Ticià i Veronese, no implica que Fra Angelico sigui l'original que serveix de norma al segon, ni que aquest últim sigui més refinat que el seu ancestre. Implica la possibilitat d'apreciar la pintura de Fra Angelico sense conèixer res dels miracles de Sant Nicolau de Bari i la

de Guido Reni sense saber gran cosa d'Atalanta, Hipòmenes i Melèagre. La funció representativa perduda és substituïda per una funció global d'expressió d'un temps i d'una civilització. L'autonomia de les arts vol dir que aquestes ja no es defineixen per un règim de condicionants ordenats a una finalitat expressiva, sinó per un règim de coexistència.

Però aquesta coexistència només defineix una interioritat de l'art al preu d'esborrar qualsevol frontera que la delimiti. *Coexistència* vol dir: ja no hi ha criteris objectius que separin el que pertany a l'art del que no li pertany. Les tragèdies de Sòfocles pertanyen tant a l'art com les de Corneille, els divertiments sense regles de la novel·la tant com els poemes dramàtics compostos segons les regles, els adulteris de les filles de pagesos tant com els dels déus i dels reis. Tot pot entrar en l'art autònom, tot pot també sortir-ne. És això el que sosté l'afirmació d'Adorno. A partir del moment en què la música ja no és al servei d'una expressió definida fora d'ella mateixa, tots els acords són possibles, totes les transformacions d'una tonalitat a una altra. Les invencions de l'art musical esdevenen aleshores a gran velocitat diversions de saló, esperant el moment on esdevindran bandes sonores de pel·lícules o ambients sonors de supermercats. El règim d'historicitat que autonomitza les arts és un règim de compossibilitat generalitzada que suprimeix tota frontera. Hi ha autonomia de les arts perquè tot és possible. Però si tot és possible, la frontera entre l'autonomia artística i l'heteronomia exterior s'esvaeix. Ja no hi ha art. Només hi ha, tem Adorno, entabanament universal.<sup>4</sup>

Cal, doncs, que tot no sigui possible. I per això, cal una altra idea de la història, una idea de la història que traci una línia

de separació nova entre el possible i l'impossible. Hegel ja havia oposat aquesta frontera a la «poesia progressiva universal» de Friedrich Schlegel. Per tal que hi hagi art en les condicions de la coexistència generalitzada pròpia al règim estètic cal que tot no sigui possible, que l'artista no pugui fer el que vulgui, que el material i la seva idea se li resisteixi, i que aquesta resistència defineixi la temporalitat del seu art i les tasques que pot proposar-se. «En tot cas, remarca Adorno, l'artista disposa avui indiferentment de totes les combinacions sonores que han estat utilitzades fins avui». El compositor no disposa d'allò del que disposa. Evidentment aquesta indisponibilitat no és factual. De fet en disposa massa. És això el que defineix l'autonomia de la música: la lliure disposició de tots aquests mitjans que ja no estan sotmesos a un fi expressiu exterior. Per trencar aquest lligam entre autonomia i disponibilitat il·limitada, cal desdoblar els termes. Tot allò que és disponible per als músics *no és* disponible per a la música. L'autonomia de la música no és la llibertat dels músics, sinó la llei de desenvolupament pròpia de la música. El músic es desdobla en un tècnic que pot fer tot el que vol i un artista que ha de fer només el que vol la música.

Però com sentir aquesta voluntat? La música no és una persona. La seva «voluntat» només pot ser una cosa: la relació entre la música com a conjunt de les operacions practicades i practicables pels compositors, i la música com a món al qual s'és sensible. En el règim representatiu, allò que l'artista podia fer estava normat per allò que l'espectador, que encarnava la natura refinada, podia veure o escoltar amb plaer. En el règim estètic, ja no hi ha cap instància exterior que aporti el testimoni de la

natura sobre aquesta adaptació dels mitjans als fins. La solució del problema és que la música ocupi les dues places, que normi com a cos sensible allò que pot com a cos operatori –allò que pot i sobretot allò que no pot.

Per sostreure l'autonomia a la disponibilitat il·limitada que l'amenaça, cal que tot no sigui possible. Però com pensar aquesta impossibilitat quan tot és, de fet, possible? L'únic no-possible que resta és el «ja-no-possible». Cal, doncs, pensar la música com un cos històric en esdevenir. Cal pensar un temps propi de la música orientat pel desenvolupament del seu concepte o la realització de la seva essència. És aleshores la quarta història la que apareix en primer pla: la història com a temps orientat tensat vers un futur que és la realització del seu principi immanent. Aquest escriu d'historicització posa remei als riscos de la història-coexistència reintroduint un principi d'exclusió.

No només l'autonomia de les arts no s'oposa a l'historicisme, sinó que sempre s'ha sostingut mitjançant l'afirmació d'una teleologia històrica que definia un temps propi de l'emancipació de les arts. La música, la literatura o la pintura són autònomes en tant que se les posa com a cossos definits per una història orientada –una història principi d'impossibilitat– que contraresta una història-coexistència. L'autonomia de les arts depèn de la conjunció d'aquests dos sentits d'història, seguint una lògica de la doble negació. Hi ha autonomia perquè tot és possible. I hi ha autonomia perquè tot no és possible. És el que exemplifica l'argumentació adorniana. L'impossible hi és verificat per la música mateixa en tant que cos sensible. La disponibilitat extensiva dels mitjans de l'art produeix el seu contrari, la banalització generalitzada que converteix

tota troballa tonal nova en quelcom ràpidament inaudible.

Però aquest esdevenir-inaudible ajunta una idea empírica i una idea normativa de l'inaudibilitat. Hi ha, diu Adorno, acords que ja no són suportables per a l'orella. Els acords de sèptima disminuïda sonen falsos. *Són falsos*. Però això no vol dir que siguin falsos en general. A la música de Beethoven, sonen vertaders perquè són la resolució de problemes plantejats per l'estat de la relació entre cos sensible i cos operatori que fixava a Beethoven les seves exigències.<sup>5</sup> Podem dir aleshores que les mateixes raons que exigien de Beethoven aquests acords exigeixen avui que hi renunciem.

Però aleshores el problema que es planteja és el següent: quin és exactament l'estatut d'aquesta exigència temporal? Si el cos de la música imposa aquesta exigència a Schoenberg per què no l'imposa a Sibelius? Es pot respondre que és precisament aquest no-reconeixement el que permet de reconèixer el no-músic. Si el cos musical no l'imposa a Sibelius vol dir que Sibelius no és un músic i que el que fa no és audible com a música. Però la pregunta rebrota immediatament. Si algú —i eventualment molta gent— sent com a música el que fa Sibelius, es pot dir que és per falta d'oïda musical. Resta la qüestió més emprenyadora, la que concerneix Beethoven mateix. Que puguem justificar els seus acords de sèptima disminuïda no planteja cap problema. El problema és que puguem sentir-los. Si l'estat del cos sensible de la música converteix avui aquests acords en inaudibles, ho fa siguin quines siguin les bones raons extretes de la relació de Beethoven amb la tècnica i amb l'oïda del seu temps.

Pel que sembla, caldria escollir: o bé l'autonomia de la música és la lliure dis-

ponibilitat de tots els materials i de tots els mitjans. En aquest cas, Sibelius és tant audible com Schoenberg o Beethoven. O bé l'autonomia de la música és el procés d'autonomització mitjançant el qual l'art es separa de les antigues fórmules artístiques esdevingudes fórmules mixtes, comunes a l'art i al no-art. En aquest cas, ja no podem escoltar Sibelius. Però aleshores, ja no podem tampoc escoltar Beethoven. L'autonomia de l'art es troba aleshores normada per un fi que consisteix en l'esgotament de totes les seves fórmules, que consisteix, en resum, en l'auto-supressió de l'art.

Aquesta autonomia es troba així sospesa entre dues historicitats: la del museu imaginari on tot hi pot entrar i la de l'auto-supressió tendencial de l'art. Viure entre dues historicitats és perfectament possible. Però generalment no ens agrada. Busquem compromisos. La fórmula general del compromís té un nom. S'anomena *modernisme*. El modernisme és el muntatge conceptual que intenta conciliar les historicitats oposades. Vol l'autonomia de l'art, però la vol sense les condicions que la fan pensable. Vol aquesta separació entre les arts i les seves funcions expressives i socials tradicionals que pertany al règim estètic de l'art. Però la vol sense la disponibilitat generalitzada i el barreig de les fronteres que lliguen aquesta separació a les condicions de la història-coexistència. Vol una ruptura simple entre heteronomia i autonomia, sense canvi de règim d'historicitat. Els règims d'historicitat complexos han de desaparèixer per deixar pas a un tall simple entre l'antic i el nou, on aquests dos estiguin alhora radicalment oposats però també continguts en el mateix concepte d'art i la mateixa història.

En el paradigma modernista, cal que hi hagi un tall per tal que hi hagi art. Per això,

sobretot, les arts joves com el cine s'afanyen a trobar el seu tall. Però ha de ser un tall en el si d'un *continuum* homogeni. El mitjà per a això és carregar la responsabilitat del tall a una sola dimensió dels règims d'historicitat, a un sol sentit d'història: la història com a arranjament d'accions. Es construeix així un model simple: hi ha un art antic, l'art representatiu i heterònom que explicava històries i expressava sentiments codificats. I hi ha un art nou que ja no explica històries sinó que desplega les seves formes pròpies. Però al mateix temps, aquest art nou autònom només ha de ser la realització de les virtualitats que ja eren immanents a l'art heterònom.

És el sentit de les frases cèlebres de Maurice Denis sobre el quadre entès com a aplegament de franges acolorides arranjades en un ordre determinat abans que com a representació de dones nues o de cavalls de batalles. El tall anti-representatiu que substitueix les figures per franges acolorides suposa que les figures mateixes ja eren en essència franges acolorides i que la ruptura moderna només fa que alliberar l'essència eterna de l'art.

Aquesta operació només és possible si no se surt d'aquest esquema lineal que pressuposa una història contínua de les formes darrere la ruptura que separa les formes de les històries. És a aquest preu que es pot oposar un art modern no-representatiu a un art antic representatiu a l'interior d'un concepte unívoc d'art. I és això el que pròpiament vol dir *modern*. *Modern* no qualifica cap època específica, cap tipus específic de formes o d'operacions. *Modern* designa aquesta operació de projecció dels règims d'identificació i d'historicitat de l'art sobre un pla simple on l'autonomia de les arts es defineix per

l'operació simple d'un tall històric en el si de l'eternitat de l'art.

Ara bé, el text d'Adorno i tota la seva empresa ens permeten de llucar que el problema no es deixa resoldre tan fàcilment. No es poden instal·lar tan senzillament les arts en el temps de la seva autonomia. Un art autònom és un art que persegueix els seus fins propis. ¿Però quins són exactament els fins propis de la música, de la pintura o de la literatura? Aquest propi només existeix en un procés de diferenciació. La revolució moderna ha de ser una revolució permanent que se separa constantment de les formes autònomes esdevingudes heterònomes. Com pot conservar aleshores el que suprimeix? I no se la condueix, per mantenir la frontera que garanteix un propi de l'art, a un procés d'auto-supressió? La fórmula del modernisme comporta una dialèctica infinita on la història-coexistència i la història-exclusió no cessen de qüestionar la historicitat simple en la qual se les volia conciliar. Si l'adjectiu *postmodern* té algun sentit, només pot ser el de constatar aquesta dialèctica. *Postmodern*, així com *modern*, no designa cap època històrica ni cap forma d'art. No hi ha hagut un temps de la modernitat que s'hauria aturat a causa de les noves tècniques de reproducció, dels mitjans, de l'estetització de la vida, etc. El pretès temps del gran art, de l'art únic separat del comerç, de les reproduccions o de la vida estetitzada no ha existit mai com a època. Només ha existit com a idea. I la idea d'una època com a temps desorientat on tot seria possible i on ja no es distingiria res, tampoc ha existit com a època. Només és el revers de la idea modernista, una altra versió de l'esquema que projecta els sentits d'història i els règims d'historicitat sobre una única línia del temps. El mateix relat,



en termes d'història unilineal i de tall simple, funda tant l'afirmació modernista de la missió històrica de l'art autònom com l'afirmació postmoderna de la perempció d'aquesta missió.

Per sortir de la remissió mútua d'aquestes dues versions d'un mateix relat, cal desfer alhora la concepció simple de la història i la concepció simple de l'autonomia. Quan François Nicolas oposa una història de «la música sola davant del seu destí en total autonomia» a la història historicista de la música, aquesta autonomia mateixa ja està historicitzada dues vegades. En la idea d'un destí que cal assumir i en la idea d'una «solitud» pròpia de la música com a art. Per tal que hi hagi aquesta solitud i aquest destí d'un art, dues condicions són necessàries. Primerament cal que la música existeixi com a lloc comú on tant Palestrina i l'Ars Nova com Lachenmann i Sciarrino hi puguin entrar. Cal que els uns i els altres pertanyin a un mateix temps. Segonament cal que existeixi la idea de la història com a realització d'un destí propi dels éssers històrics. Cal una co-pertinença que recusi tota superioritat d'un temps sobre l'altre.

Aquest seminari ens convida a plantejar-nos si cal pensar la música *amb*, *sense* o *contra* la història. Veig, per la meua part, dues respostes possibles, a la vegada oposades i compossibles. La primera resposta és que la qüestió no es planteja. La història, en efecte, no existeix sinó que només existeixen històries, combinacions entre diversos sentits d'història. La qüestió es converteix aleshores en saber segons quina combinació, quin règim d'historicitat podem elaborar tal o tal altre pensament de la música. La segona resposta és que l'autonomia de la música no és pensable sense un concepte fort d'història com a destí, promesa i exigència, sense certa

fe històrica. Agafem l'episodi serialista que per François Nicolas és un episodi exemplar d'un temps propi on la música va tenir un present ben bé seu. ¿Què era, doncs, allò que feia possible la identificació del serialisme amb un temps fort de l'autonomia musical, sinó la identificació de la novetat musical, i el propi de la música que declarava, amb un moviment de la història del qual el marxisme n'era la teoria? Si la novetat serial va escollir de ficar-se sota l'ègida de Webern (és a dir, sota l'ègida d'aquell compositor de l'escola de Viena que no es va ocupar mai d'història, ni de Moïses o Napoleó com Schoenberg, ni de les històries explicades per Büchner o Dedekind com Berg), va ser perquè la relació pura de la matèria musical amb la forma musical que proposava era per això mateix identificable amb un moviment de la història que deixava al descobert, sota les històries dels polítics o dels escriptors, la relació pura de les forces productives amb les relacions de producció. Va ser també perquè els combats anti-imperialistes i les lluites d'emancipació dels pobles, d'un costat, i l'estructuralisme, de l'altre, emmarcaven la novetat serial en la trama d'una història a la vegada contínua i completament ordenada pel sentit d'una ruptura immanent a la seva continuïtat.

\* \* \*

A finals del mes d'abril de 1968, vaig anar amb uns amics a la facultat de Nanterre per assistir a un concert de Stockhausen. En aquells moments, Nanterre representava la jove universitat instal·lada al costat del barri de barraques, el saber jove garantit per la proximitat del testimoniatge de la lluita de classes. La música jove de Stockhausen trobava ben naturalment el seu lloc en el marc

definit per la proximitat de la vella misèria i de la joventut, de la força de ruptura que representava la seva conjunció inscrita en la necessitat de la història. Però, per arribar a l'auditori, calia passar per davant d'un edifici en el mur nou del qual hi havia escrit en lletres enormes «Professors, sou vells!». Aquesta declaració només podia caure malament als joves llicenciats althusserians que érem, convençuts com estàvem de dur el saber veritable de la relació entre la vellesa del moviment de la història i la novetat de la qual estava prenyada. Uns dies més tard van esclatar els «esdeveniments» que sabem, la declaració de la joventut que s'oposava tant a aquesta vellesa com a aquest saber. Sens dubte aquesta oposició simple del jove i el vell era naïf. Però era el testimoni d'una cosa més profunda: l'escissió del paradigma d'acord entre el jove i el vell, és a dir del paradigma d'una història que duia la seva ruptura en la seva continuïtat. El Maig de 1968 va ser alhora la darrera representació d'aquest esquema històric i la seva dissolució, l'escenificació exemplar de la necessitat històrica marxista i l'escenificació de la seva radical contingència en una ruptura sense passat ni avenir. Va ser la realització d'una idea de la història i la seva liquidació.

Després d'això, durant vint anys, no vaig assistir a cap concert de música contemporània. En comptes de seguir l'art contemporani vaig, durant aquests vint anys, ocupar-me de pensar què li havia passat a la *història* que sostenia la contemporaneïtat d'aquesta música, és a dir què li havia passat a la forma de racionalitat que lligava les novetats entre elles lligant la novetat a un destí. Quant a la música mateixa, sembla que l'exigència i la dificultat de pensar-la avui estiguin lligades a aquesta dissociació. El problema no és que la música hagi de

protegir el seu pensament dels encavallaments de la història. El problema és més aviat, al contrari, que la història —és a dir certa història— ja no és aquí per lligar la novetat d'aquesta música a una continuïtat i a d'altres novetats. L'«anti-historicisme» bé podria ser la forma més subtil del ressentiment contra una història que ja no respon a la crida i sense la qual, de fet, s'ha de seguir pensant. Es pensa sempre amb *diverses* històries, sentits d'història diversament combinats. Però avui cal pensar indubtablement sense aquesta forma unificadora que anomenàvem simplement *la història*. □

*Traduït del francès  
per Felip Martí-Jufresa*

[Intervenció a un col·loqui sobre Música i Història a l'ENS de París, 2004].

1. Actualment s'anomena *France Musiques*, un detall que no ens hauria de passar per alt. Aquesta ràdio forma part del grup *Radio France*, l'empresa pública de radiofonia. Seria l'equivalent francès de *Catalunya Música*. (N. d. t.)
2. «Finalment, no els dissimularé que, després d'haver-me decidit per aquest tema, confiant que gaudiria dels sufragis de tots els savis, que l'han considerat com l'obra mestra de l'Antiguitat, i que les reflexions d'aquests grans genis que l'han tractat en grec i en llatí em facilitarien els mitjans per sortir-me'n el suficientment d'hora com per aconseguir representar-lo per Carnaval, no he deixat de tremolar quan l'he tractat de prop i amb una mica més de cura que no ho vaig fer quan el vaig escollir. He trobat que el que semblava miraculós en aquells segles llunyans podria semblar horrible en el nostre, i que aquesta eloqüent i curiosa descripció de la manera com aquest malaurat príncep es rebenta els ulls i l'espectacle de la sang d'aquests ulls rebentats escampant-se per la seva cara, que ocupa tot el cinquè acte en aquests originals incomparables, colpiria la delicadesa de les dames que componen la part més bella del nostre auditori i que el seu

disgust comportaria fàcilment la censura d'aquells que les acompanyen; també he trobat que com que l'amor no hi té cap part en aquest tema, ni les dones cap paper, mancaven els principals ornaments que ens permeten d'obtenir normalment el vistiplau públic. He mirat de posar remei a aquests desordres de la millor manera que he pogut, estalviant d'un costat als meus oïdors aquest perillós espectacle i afegint-hi el feliç episodi dels amors de Teseu i Dirce, que faig filla de Laios i única hereva del seu tro, suposant que el seu germà que havia estat lliurat a les feres hauria estat devorat; he reduït el nombre d'oracles que podria semblar inoportú i donar massa facilitats a Èdip per conèixer-se; he fet la resposta de Laios evocada per Tirèsias el suficientment obscura en la seva claredat com perquè produeixi un nou nus, que potser no és menys bell que el dels nostres Antics; he cercat àdhuc raons per justificar allò que Aristòtil troba mancat de raons i que excusa amb el que succeeix al començament de la falla, i m'he espavilat per aconseguir que Èdip, encara que es recordi d'haver combatut tres homes allà mateix on fou assassinat Laios i pels mateixos volts de la seva mort, lluny de considerar-se'n l'autor, cregui més aviat haver-la venjat amb la mort de tres bandolers a qui el rumor comú atribuïa l'assassinat. Tot plegat m'ha fet perdre el renom que m'havia guanyat de ser sovint només el traductor d'aquests grans homes que m'han precedit. Com que he agafat un altre camí que el seu, m'ha estat impossible de trobar-me amb ells: però a canvi he obtingut el plaer de fer confessar a la major part dels meus oïdors que no havia fet cap obra de teatre on s'hi trobés tant d'art com en aquesta, tot i que sigui una obra feta només en dos mesos, que la impaciència francesa m'ha fet acabar a corre-cuita, per poder respondre a la justa fal·lera per executar les ordres favorables que vaig rebre.» (Corneille, «Al lector», *Edipe*)

3. «Suposar una tendència històrica dels mitjans musicals contradiu la concepció habitual del material musical, que definim des del punt de vista de la física o, en el millor dels casos, des del d'una psicologia sonora, com la quinta essència de totes les sonoritats disponibles per a un compositor. Però el material musical difereix tant d'això com la llengua difereix d'una reserva de fonemes. No només s'encongeix o s'eixampla en el decurs de la història, sinó que tots els seus trets específics són estigmes d'un procés històric. Impliquen amb tanta més puresa una necessitat històrica com esdevenen menys immediatament llegibles en tant

que caràcters històricament connotats. A partir de l'instant on ja no percebem en un acord l'expressió d'un moment històric, aquest acord exigeix que tot el que l'envolta prengui en compte aquestes implicacions històriques [...]. Les exigències del material envers el subjecte provenen del fet que el *material* és ell mateix esperit sedimentat, quelcom que ha estat afaïçonat socialment i formatat per la consciència humana. En tant que subjectivitat anterior, que tendeix a oblidar-se d'ella mateixa, aquest esperit objectiu del material es mou segons les seves pròpies lleis. D'origen idèntic que el procés social i sempre de bell nou marcat per les traces que aquest deixa en ell, tot allò que pot semblar un moviment evolucionari en el mateix sentit que la societat real, fins i tot allà on els dos no en saben res l'un de l'altre o àdhuc es combaten. Per això, quan el compositor es confronta al material, es confronta a la societat, en l'exacte mesura on aquesta ha impregnat l'obra, i no es troba davant del producte artístic com quelcom simplement exterior, heterogeni, que el consumeix o el contradiu. És en una interacció immanent que es constitueixen les injuncions que el material adreça al compositor i que aquest modifica tot obeint-les. És evident que, en els primers temps, l'estadi final d'una evolució tècnica no es pot anticipar o, en tot cas, simplement de manera rapsòdica. Però el contrari també és veritat: en cap cas el compositor disposa avui indistintament de totes les combinacions sonores ja utilitzades. Fins i tot una orella més aviat obtusa percebrà el costat arnat i tronat de l'acord de sèptima disminuïda o de certes notes de pas cromàtiques en la música de saló del segle XIX.

Una oïda més educada tècnicament deduirà d'aquest malestar encara força vague un cànon de prohibicions; un cànon que avui dia semblaria que ja exclou els mitjans de la tonalitat, és a dir els mitjans de tota la música heretada. No és només que uns determinats acords hagin envellit o ja no siguin propis de l'època: és que són falsos. Ja no compleixen la seva funció. L'estat més avançat dels procediments tècnics dibuixa tasques davant de les quals les sonoritats tradicionals es revelen com a clixés impotents. Existeixen composicions modernes salpebrades d'inclusions tonals. Són aquests acords perfectes els que són aleshores cacofònics i no les dissonàncies, i fins i tot aquests acords es podrien justificar de vegades com a representant una dissonància. Tanmateix el responsable d'aquesta falsedat no és només aquest estil impur; més generalment, l'horitzó tècnic amb el qual aquests acords arxivats

desentonen de manera detestable engloba avui dia tota la música. Quan un dels nostres contemporanis es limita únicament a utilitzar els mitjans de la tonalitat, com ara Sibelius, aquests mitjans sonen tan falsos com els acords arxivats enclavats en l'àmbit atonal. Certament cal expressar aquí una reserva. Qui decideix el caràcter just o fals d'un acord no és en cap cas l'aparició aïllada; aquest caràcter es mesura únicament respecte a l'estat de les tècniques emprades. L'acord de sèptima disminuïda que sonarà fals en les peces de gènere sona just i plenament expressiu al començament de la sonata opus 111 de Beethoven. [...] No és només que en aquest cas no sembli plantificat a mitja peça, sinó

que està plenament integrat a la construcció total del moviment; encara diré més, el nivell tècnic general de Beethoven, la tensió per exemple entre la consonància i les dissonàncies extremes, l'aspecte harmònic que atrau tots els esdeveniments melòdics, una concepció dinàmica de la tonalitat en si, tot això confereix a l'acord el seu pes específic. Però el procés històric que ha fet perdre aquest pes a l'acord és irreversible.» (T. W. Adorno: «Tendenz des Materials», *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1976, pp. 38-41.)

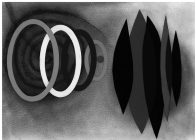
4. T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, París, 1962, p. 45.

5. *Ibidem*, pp. 46-47.

## CARÀCTERS

ÉS UNA REVISTA DE LLIBRES

I AQUEST N'ÉS EL NÚMERO 54



Toni Maestre: «Slow thinking» sobre Cròniques interessades, de Vicent Alonso.  
Alicia Toledo: «La família és això i allò altre», sobre l'obra de Muriel Villanueva i Perarnau.  
Articles de Joan Josep Isern, Manuel Matoses, Antoni Gómez, Joan Todó, Marc Romera, Rafa Gomar, Vicent Flor, Rubén Luzón, Núria Cadenes...  
Neus Ortega Molinos i Xavier Martínez Villarroya: «Mèxic parlà català aquest octubre»  
Vicent Sanchis: «Una crisi general i una impotència local. El mercat de la premsa en català dins el mercat global»  
Xavier Aliaga: «La batalla de la cultura»  
Ximo Expinós: «La matèria de què està feta la vida» (sobre *El dietarisme català entre dos segles*, d'Anna Esteve Guillén)  
Pau Gener Galin tria Diane Di Prima  
Entrevista a Joaquim Molas, per Pere Antoni Pons  
Pàgines centrals dedicades a Mercè Ibarz

Pàgines centrals dedicades a Mercè Ibarz  
SEGONA ÈPOCA - GENER 2011

# CARÀCTERS

## REVISTA DE LLIBRES

Núm. 54 Gener 2011

Toni Maestre: «Slow thinking»  
(sobre *Cròniques interessades*, de Vicent Alonso)

Alicia Toledo: «La família és això i allò altre»,  
sobre l'obra de Muriel Villanueva i Perarnau

Articles de Joan Josep Isern, Manuel Matoses, Antoni Gómez,  
Joan Todó, Marc Romera, Rafa Gomar,  
Vicent Flor, Rubén Luzón, Núria Cadenes...

Neus Ortega Molinos i Xavier Martínez Villarroya:  
«Mèxic parlà català aquest octubre»

Vicent Sanchis: «Una crisi general i una impotència local.  
El mercat de la premsa en català dins el mercat global»

Xavier Aliaga: «La batalla de la cultura»

Ximo Expinós: «La matèria de què està feta la vida»  
(sobre *El dietarisme català entre dos segles*, d'Anna Esteve Guillén)

Pau Gener Galin tria Diane Di Prima

Entrevista a Joaquim Molas, per Pere Antoni Pons

Pàgines centrals dedicades a Mercè Ibarz

Publicació Trimestral

Publicacions de la Universitat de València

Arts Gràfiques 13 - 46010 València Tel.: 963 864 115 Fax: 963 864 067 E-mail: [caracters@uv.es](mailto:caracters@uv.es)

# Com desenvolupar (i no desconstruir) l'autonomia tan contestada de la música?

François Nicolas

## RESUM

L'autonomia de la música, conquerida lentament a partir de l'Edat mitjana, és avui durament atacada en nom de funcions (socials i estatals, religioses i lúdiques, culturals i culturals...) que es proclamen insuperables, unes funcions de les quals –se'ns diu– la música no es podria desviar sense privar-se dels nombrosos avantatges que procura, en temps «realistes», el partit de la servitud voluntària i del posar-se sota la tutela de qui sigui.

¿En què consisteix, al llindar del tercer mil·lenni, aquesta ambició singular de la música de normar-se ella mateixa, una ambició que li és tan fortament denegada? A repèl d'una «desconstrucció» (melosament

defensada en nom de la «modernitat» del nihilisme), ¿com consolidar avui aquesta autonomia de pensament i d'acció?, ¿com la música pot –ha de– renovar aquesta capacitat de ser ella mateixa la seva pròpia llei? De quines noves tuteles li cal emancipar-se? ¿Quines noves operacions li cal conquerir (vegeu el paper decisiu de la invenció del solfeig per a la constitució d'una sobirania musical de pensament)? I si l'autonomia de la música no és en cap cas una autarquia, ¿quins són en aquests temps rudes de penúria de pensament els seus possibles aliats fora de l'àmbit musical?

Situarem aquesta problemàtica en relació amb el «règim estètic» que, segons Jacques Rancière, correlaciona més que oposa autonomia i historicisme.

Per concebre, a repèl, una autonomia musical que no sigui historicitzant, caldrà examinar com la paraula *música* anomena a la vegada un món (el món de la música) i una part d'aquest món (la música com a art d'aquest món), la qual cosa ens portarà a desdoblar l'*autonomia* musical en una *autodeterminació* de la música-món i una *emancipació* de la música-art. Se'n deduirà que tota autonomia musical suposa un art musical capaç d'imantar el món de la música.

François Nicolas (La Bourboule, Alvèrnia, 1947) és compositor i membre del CNRS. Actualment treballa en la composició de *Égalité 68* (simfonia, cantata, madrigal i òpera), un projecte en el qual prendrà forma la seva precisa concepció de les relacions que pot establir la música i la política. Per altra banda, és a punt de publicar un enorme llibre titulat *Le monde-Musique (et son écoute à l'œuvre)* en el qual quedarà sistematitzada la seva ingent producció teòrica musical, fins ara bàsicament només disponible en articles. Cal, però, destacar també el seu llibre sobre Schoenberg: *La singularité Schoenberg* (L'Harmattan-IRCAM, París, 1997).

## CONTEXTUALITZACIÓ

En quin context s'inscriu aquesta qüestió d'autonomia musical?

Contextualitzar un problema no consisteix exactament a fer-ne la història, sinó més aviat a situar-lo genealògicament, a monografiar-lo, i una monografia no és una historiografia.

El nostre assumpte serà monogràfic: es tractarà de caracteritzar un moment fent-ne la monografia, en aquest cas la del nostre moment present.

### • Quatre dimensions

Per desplegar una monografia de la nostra qüestió, ens cal articular quatre dimensions:

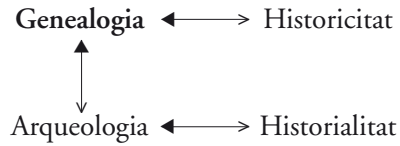
- una *genealogia* d'aquesta qüestió;<sup>1</sup>
- una *arqueologia* d'aquesta qüestió en la seva situació particular;<sup>2</sup>
- una *historicitat* d'aquesta qüestió,<sup>3</sup> és a dir una manera d'articular-la amb altres qüestions procedents d'altres camps de pensament;
- una *historialitat* de la situació<sup>4</sup> que no és pròpiament la seva història sinó l'articulació amb altres situacions i globalment amb el que anomenarem el *chaosmos* (o visió moderna de l'antic *cosmos*).<sup>5</sup>

Resumim aquestes quatre dimensions:

	La música	Altres pensaments	= temporalitats
Una qüestió (o una obra)	Genealogia	Historicitat	<i>dinàmiques</i>
Situació	Arqueologia	Historialitat	<i>estàtiques</i>

La historicitat condiona la genealogia com la historialitat condiona l'arqueologia i com l'arqueologia condiona la genea-

logia, cadascun d'aquests condicionaments s'associa amb un efecte corresponent:



L'articulació d'aquestes quatre dimensions compon la monografia d'una qüestió en una situació<sup>6</sup> (o d'una obra musical en un estat donat del món de la música), diguem la *monografia d'un moment present*.

### • Relacions passat/present/futur

Si fem la hipòtesi general que la història és el que s'interessa pel passat a condició d'haver distingit un passat d'un present, aquesta mena de monografia es distingeix d'una historiografia per les maneres diferents de relacionar el passat i el present (i conseqüentment el present i el futur):

#### *Del present al passat*

En aquest cas, és el present qui decreta un passat, el seu passat, mentre que en la historiografia, és el passat qui dona sentit al present, qui el configura i el predisposa, qui disposa un repartiment entre el possible i l'impossible:

Aquí el present configura el *seu* passat: «La nostra herència no la precedeix cap testament» (René Char). L'herència no procedeix de cap testament; l'herència es pensa d'una determinada manera perquè es decideix d'aquella manera al *present*. «Heretar» designa aquí per a nosaltres una manera de ser condicionat: és el present, doncs, qui ha de decidir les condicions o els condicionaments que es tractarà d'assumir.<sup>7</sup>

*Concepció no cronològica del passat*

En aquest cas, el passat és l'inactiu, el mort, l'impotent, el saturat. Es tracta, doncs, d'una altra concepció del passat: no com el que condiona el present (com en la historiografia), sinó el que el present rebutja i abandona, és a dir «un» passat (més que «el» passat), el passat d'una qüestió (o d'una sèrie d'obres).

Es tracta, doncs, d'una concepció no cronològica del passat.

Dos exemples:

– mantinc que Schoenberg forma part del present de la música contemporània, però que Cage forma part del seu passat.

– mantinc que la màxima de Bach «Soli Deo Gloria» forma part del present de la nostra qüestió (autonomia musical), però que en canvi la màxima romàntica a favor d'una «música absoluta» forma part del seu passat.

*El present com a moment*

El present es concep diferentment des d'un punt de vista monogràfic i des d'un punt de vista historiogràfic: en aquest darrer el present és un instant, en el primer el present és un moment.

En la historiografia, el present és un cursor sense espessor atrapat entre passat i futur, l'índex de l'actual.

En una monografia, el present és un moment la lògica temporal del qual no és cronològica (el temps subjectiu no és «físic»).

D'aquí que trobem extensions temporals, torsions cronològiques. D'aquí que igualment trobem una relació del present a l'impossible: el present no està predisposat per una distribució llegada entre possible i

impossible, està lligat molt precisament al projecte de forçar un impossible, és a dir de dur a l'existència un terme que es considera impossible. I aquest projecte es materialitza precisament en el present (per tant aquí res d'utòpic). Aquest forcejament que instaura present és acompanyat per prohibicions, per rebuigs (que són la contrapartida de tota afirmació): no es tracta, doncs, d'*impossibles* llegats per un passat, sinó de *prohibicions* declarades per un present.

*Un futur que ja no és simple*

El futur es concep igualment de manera diferent en les dues orientacions:

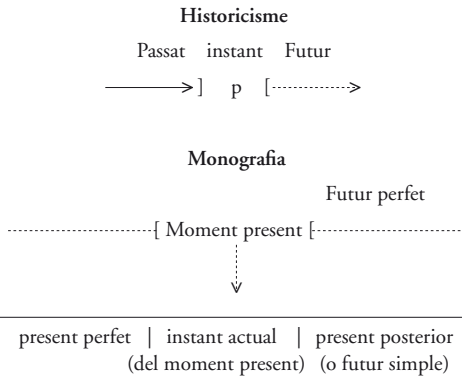
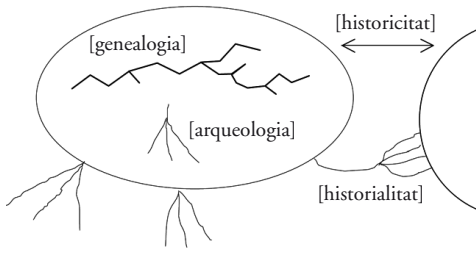
– en la historiografia, el futur serà la veritat del present i el sentit del present és conduir al futur.

– des del punt de vista monogràfic, el present, tancat «a l'esquerra» vers el passat, roman en canvi obert «a la dreta» i incorpora el futur, el futur simple: demà no és aquí res més que una extensió del moment present. Per tant, no hi ha «endemàs que canten»<sup>8</sup> ni «Grans Vespres»: <sup>9</sup> la figura de la radicalitat ja no és la de la tabula rasa ni la de la utopia (promesa o somni d'un futur), sinó que consisteix a decretar un passat, el passat del moment present.

Si el futur simple s'incorpora aquí al present, el «veritable» futur esdevé el futur anterior: el futur es diu d'ara endavant: «quan el que estic fent, en una continuïtat dels dies d'ahir, d'avui i de demà, *haurà estat fet...*».

*En resum*

Resumim tot plegat segons els dos esquemes temporals següents:



Aquestes condicions generals ressonen amb la qüestió: *a quin present pertany avui la música contemporània?* Aquesta pregunta encavalla diferents cronologies, una mena de mil fulles temporal, intel·ligible si ens acontentem d'oposar i separar el segle XX i allò que el precedeix (posant, per exemple, Schoenberg com a tall). La meua tesi és que voler desenvolupar l'autonomia de la música contra la seva desconstrucció tangencial i la tendència a posar-la sota tutela defineix avui una veritable radicalitat. Assumir l'autonomia musical és, com es veurà, concebre's com l'hereu de mil anys d'història, especialment d'una història de l'escriptura musical perquè aquesta es revelarà com un agent que haurà fet un paper crucial en matèria d'autonomia musical.

## DISCUSSIÓ AMB JACQUES RANCIÈRE

Per precisar la categoria d'*autonomia*, voldria reprendre les objeccions de Jacques Rancière a la meua problemàtica per clarificar què passa amb l'autonomia en matèria musical. Rancière m'objecta que no es pot oposar autonomia i historicisme perquè totes dues són produccions singulars d'allò que ell anomena el *règim estètic*, que no té més de dos cents anys, la qual cosa vol dir que aquestes dues dimensions, relativament recents, es complementen i es reforcen, més que no s'exclouen.

### • Recorregut

Recordem ara el recorregut que fa Rancière: per ell, un *règim d'historicitat* és una relació entre un repartiment dels temps i una distribució del possible i l'impossible. Entre els règims d'historicitat, el *règim estètic* es distingeix a partir de finals del segle XVIII d'un *règim representatiu* o *poètic*. Rancière presenta l'autonomia com un alliberament de l'art respecte a una problemàtica dels mitjans, és a dir com una emancipació respecte als fins expressius: és autònom un art que ja no és mitjà sinó que disposa dels seus propis fins: «un art autònom és un art que persegueix els seus propis fins». Conseqüentment, les impossibilitats relatives a la historicitat dels gustos del públic (els quals són determinants<sup>10</sup> en el règim dit *representatiu*) desapareixen: tot esdevé possible en art, d'on es deriva la impossibilitat correlativa de discernir l'art de l'entabanament.<sup>11</sup>

Cal, doncs, restaurar impossibilitat; se'n farà la funció pròpia de l'historicisme: una



història de l'art prescriurà un «ja-no-possible» –l'Adorno de la *Filosofia de la nova música*<sup>12</sup> servirà de model a Jacques Rancière. En això sí que es tracta d'un «règim d'historicitat» ja que es lliga un repartiment dels temps a una distribució possible/impossible. L'impossible agafa una forma historicitzada (la d'un «ja-no-històricament-possible»). L'impossible ja no es constitueix socialment (mitjançant una evolució dels gustos, lligada a una transformació general), sinó que es prescriu històricament segons una modalitat pròpia a l'art autònom: «l'únic no-possible que resta és el ja-no-possible». El temps és «un principi de selecció que institueix impossibilitats».

En definitiva, per Rancière, «l'autonomia de l'art no s'oposa a l'historicisme», sinó que el suposa, àdhuc l'engendra. És fins i tot això el propi de l'esquema modernista, «l'afirmació modernista de la missió històrica de l'art autònom».

- Quatre observacions

Rancière opera mitjançant un desdoblament de termes: «el músic es desdobla en un tècnic que pot fer tot el que vol i un artista que ha de fer només el que vol la música». Jo, intentaré de desdoblar la categoria de *música* més que la de *músic*. El raonament de Rancière està adossat a una concepció de l'autonomia (musical) centrada en la qüestió dels fins propis. Discutiré aquesta concepció de l'autonomia proposant-ne una altra centrada en la qüestió dels mitjans. Rancière suposa que el «ja-no-possible» pertany *ipso facto* a la història ja que pertany a un repartiment dels temps, a un tall entre passat i present («el que era possible ja no ho és...»). Tanmateix, es pot defensar que un «ja-no-possible» pot ser declarat, decidit

en el present i no necessàriament llegat per un passat historicitzant (veure la polaritat anteriorment exposada de la monografia i de la historiografia).

El règim *estètic* d'historicitat articula «el tot és possible» de l'autonomia musical i el «ja-no-possible» de l'art historicitzat segons aquesta concepció dels fins propis de l'art autònom que s'afirmarà com a «auto-supressió de l'art»: «l'autonomia de l'art es troba aleshores normada per un fi que consisteix en l'esgotament de totes les seves fórmules, que consisteix, en resum, en l'auto-supressió de l'art».

- Discussió

Es podria encetar aquí una discussió pròpiament filosòfica amb Jacques Rancière. Si ho hagués de fer, l'encetaria seguint els conceptes filosòfics següents d'Alain Badiou: *situació, esdeveniment, subjecte, veritat*:

*L'esdeveniment* obre pas, en la *situació* que li és pròpia, a un «ja-no-possible» que no pertany en cap cas a la Història.

L'auto-supressió per saturació interna pertanyeria a una *veritat* particular (a una «configuració artística») d'un art determinat, no a aquest art com a tal...

Però voldria limitar-me a qüestions musicals pertanyents a la intel·lectualitat musical pròpiament dita i no a la filosofia. Proposo, doncs, de tornar a una discussió sobre el contingut mateix del que anomenarem *autonomia* en música, procedint a un nou desdoblament de categoria: allà on Rancière distingia *músic-tècnic* de *músic-artista* proposaré de distingir *música-món* i *música-art*. La tesi de Rancière es podria tornar a formular així: «l'autonomia de la música-món prescriu l'historicisme de la música-art».

Per discutir i contestar aquesta tesi, em cal tematitzar successivament:

– l'escissió de la categoria de música en música-món i música-art;

– l'escissió de la categoria d'autonomia que se'n deriva (estipularé que l'autonomia de la música és la seva escissió en una autodeterminació de música-món i una emancipació de la música-art);

En definitiva, es tractarà de pensar l'autonomia de la música com una autonomització –com un procés més aviat que com un estat adquirit– que certament reparteix els temps (designant el passat del present declarat) i distribueix els possibles i les prohibicions (des del punt del present declarat, no des d'un testament del passat), però que tanmateix es desfà de tot *historicisme*, si entenem amb aquest terme el nus d'una distribució possible/impossible llegada pel passat (o quart sentit d'*història* per Rancière: «el temps orientat») i una contigüitat generalitzada de totes les temporalitats particulars (el tercer sentit d'*història*, es a dir la coexistència o co-presència de les temporalitats), contigüitat o connexitat que en l'historicisme és precisament l'espai propi de la història (el quart sentit essent el temps), espai el nom comú del qual és «societat». A tot això, la problemàtica que oposaré afirmaria *a contrario* la lògica del «contemporani», lògica que, ella també, parteix d'un present declarat en pensament, per examinar allò que entre les temporalitats existents s'hi acorda o no.

Tornem ara a la nostra pregunta principal: com desenvolupar avui l'autonomia de la música? Quin és aquest avui en què l'autonomia de la música és discutida en termes singulars?

## DE L'AUTONOMIA MUSICAL

Comencem per recórrer empíricament l'actualitat i els seus arguments contra l'autonomia musical.

• Primer recorregut: el material de la música

Vet aquí l'elogi de la música que podem llegir a la coberta posterior d'un llibre recent: «no autònoma i basant el seu més alt prestigi en aquesta no-autonomia, la música no és el regne del virtuós, sinó de l'*homo cantans*; no és una tècnica, sinó un art de viure». <sup>13</sup> Aquest llibre tracta de la música «de l'Antiguitat a 1650». <sup>14</sup> En aquest període el quiasme música/retòrica desvela «tot un món [...] en el qual la música [...] és una clau de volta». <sup>15</sup> En efecte, existeix *un Cosmos*, un Tot en el qual la música pren lloc i adquireix un lloc eminent <sup>16</sup> a causa de la «doble aliança original» no només dels sons i els nombres, <sup>17</sup> sinó també dels mots i els sons. <sup>18</sup>

Així el quadríviem inscriu l'elevació de la música al mateix temps que la seva subordinació als nombres: la música és eminent com a ministre del Nombre prop dels sons, però no presideix. La música és subalterna de l'aritmètica a aquest nivell: és una «propedèutica a les ciències supremes que són filosofia i teologia». <sup>19</sup> El punt de vista precedent coincideix amb un vell elogi de la música que trobem a Sant Tomàs d'Aquino, al començament de la seva *Summa Teològica*: «de ciències n'hi ha de dues espècies. Unes es repengen sobre principis coneguts per la llum natural de la intel·ligència: l'aritmètica, la geometria i altres semblants. D'altres procedeixen de principis que són coneguts a la llum

d'una ciència superior [...] com la música [que procedeix] de principis que estableix l'aritmètica. [...] Així com la música dóna crèdit als principis que li lliura l'aritmètica, la doctrina sagrada dóna crèdit als principis revelats per Déu».<sup>20</sup>

La música és reconeguda com a minyona d'alguna cosa més gran que ella. La música és considerada com un model d'una subordinació: la no-autonomia li permet d'eleva-se per sobre d'altres ciències més subalternes que ella. Davant d'una música disposada subjectivament d'aquesta manera —ja que no es pot ser autònom, posats a ser subalterns, intentem ser el primer dels segons i mirem de no ser els més subalterns de tots...—, altres disciplines rivalitzen per tenir la música sota la seva tutela.

#### *Tutela matemàtica*

Es presenten així altres parts de les matemàtiques a part de l'aritmètica: en particular la geometria, sigui sota forma antiga (vegeu el tema de la simetria en música, vegeu la geometria cartesiana...), sigui sota forma moderna (la geometria algebàrica, per exemple, vegeu els treballs de Guerino Mazzola...). Convé d'objectar a això que la validesa universal de les matemàtiques per a tot «essent», i per tant també per als «essents» musicals, no prescriu cap tutela particular sobre l'art musical.<sup>21</sup>

#### *Tutela física*

La física és igualment candidata a tenir la música sota la seva tutela, via evidentment acústica, però també via organologia. La materialització contemporània d'aquesta manera de veure es troba per exemple a Pierre Schaeffer que intenta precisament

deduir el musical del sonor allà on l'autonomia musical preconitza una musicalització dels sons que passa per un salt intransitiu.

#### *Tutela psicològica*

Hi ha també una oferta de tutela psicològica, que arrelaria aquest cop en la percepció, concebuda com l'alfa i l'omega del treball musical de l'orella. A això convé objectar que el cor viu de la música depèn de l'escolta, la qual està tan radicalment dissociada de la percepció com l'escriptura musical.

#### *Tutela sociològica*

Hi ha finalment una candidatura pròpia de la sociologia per tenir la música sota la seva tutela, fent prevaldre els individus i les societats musicals per sobre de les obres musicals, promovent la capacitat d'un «material» històricament i socialment format d'orientar (més o menys conscientment) el treball compositiu. Davant de tot això convindria de realçar la lògica pròpiament musical de pràctiques com el concert, però igualment d'escindir el treball d'algú com Adorno entre el seu treball estèril de sociòleg i la seva part dinàmica de filòsof...

Altres «disciplines» poden igualment pretendre definir altres intents de tenir la música sota la seva tutela: la poesia (tutela retòrica), el multimèdia (tutela de la imatge), etc. L'element comú a tots aquests intents de «tenir la música sota la seva tutela» consisteix a establir que les lleis de la música serien essencialment extrínseques: es tracta per això de privilegiar no tant les lleis pròpies de les obres musicals, sinó les lleis que estructuraven el seu «material» o la

seva matèria pròpia, les lleis diguem de la infraestructura musical (més que de la seva superestructura) que serien essencialment matemàtiques, físiques, psicològiques o sociològiques abans que ser musicals.

En resum, la infraestructura material de la música instauraria una quàdruple tutela sobre les seves lleis pròpies.

- Segon recorregut: les «funcions» de la música

Una altra mena d'arguments s'avancen contra l'ambició musical de dotar-se de fins propis. Es tracta ara de crítiques que prenen la forma d'un elogi de les funcions a les quals la música hauria de conformar-se.

Com a primer inventari proposo de distingir cinc funcions:

#### *La funció ritual o cultural*

La música serviria el sagrat o el religiós. La música es presenta aquí com tenint-ho tot a guanyar en cas de sotmetre's al lligam d'invocació i pregària d'un més enllà.

#### *La funció cultural*

Aquí la música serviria d'identificador per als particularismes i les diverses comunitats humanes (vegeu la *distinció* de Bourdieu...): «Digues-me quina música t'agrada i et diré a quina tribu pertany».

#### *La funció solemne*

La música orquestraria l'adhesió als poders, celebraria la submissió a l'Estat:<sup>22</sup> músiques de les concentracions oficials...

#### *La funció lúdica o de ritornello*

La música reivindicaria l'absència de problemàtiques per valorar la diversió, el plaer sense idea: la música es vanagloriaria d'estar a l'alçada de la gastronomia i l'enologia...<sup>23</sup>

#### *La funció corporal*

La música serviria de lliure exercici pel cos de l'animal humà: vegeu la música per ballar, per ritmar tal gimnàstica, etc.

En total cinc funcions (ritual, cultural, solemne, lúdica i corporal) s'afegeixen a la quàdruple tutela (matemàtica, física, psicològica i sociològica) per predicar a la música els mèrits incomparables de la servitud voluntària.

#### *Observació*

De la mateixa manera que Lacan ens recorda que la ignorància és una passió –una de les principals passions de l'home– i no una simple manca d'instrucció, Spinoza ens recorda (vegeu el llibre IV de la seva *Ètica*) que la veritable servitud<sup>24</sup> és sempre una passió.

Nietzsche ens indica que aquesta servitud voluntària és al cor del nihilisme, és a dir al cor de la nostra època. El nostre avui és efectivament majoritàriament nihilista, i aquest nihilisme afecta al món de la música en el mateix grau que a les altres situacions. Altrament dit, el nihilisme pesa tant sobre els músics com a tals, com sobre els musicòlegs, però també igualment sobre les obres musicals.

Nietzsche ens lliura al final de la *Genealogia de la moral* la xifra subjectiva del nihilisme: «Abans voler el no-res que no voler res!». Desplega un doble nihilisme: un de *passiu*: «No vulguem res per evitar els riscs inherents a tot voler!»;<sup>25</sup> l'altre *actiu*: «Abans que no voler res, vulguem el no-res!».<sup>26</sup>

A aquest nihilisme contemporani cal objectar que és possible voler alguna cosa, per exemple, la música, que és possible voler l'autonomia de la música més aviat que voler el no-res o no voler res, el que ens porta a la nostra pregunta: com reforçar avui l'autonomia de la música?

## CATEGORIES

Clarifiquem primer algunes categories.

### • Música

*Música* anomena a la vegada un món i una part d'aquest món: l'art musical.

Cal guardar aquest únic nom per a aquestes dues realitats car la música és exactament aquesta unitat escindida.

### *Música-món*

Entenc per *món* una categoria no pas sociològica,<sup>27</sup> sinó matemàtico-lògica: la de *topos* (una situació-univers a la vegada infinitament vasta, tancada i auto-normada per un operador immanent).<sup>28</sup> En aquesta concepció, l'escriptura musical fa un paper essencial com a mesura immanent de les intensitats musicals d'existència: no dic que en música només existeixi el que està escrit, dic que l'escriptura musical és el que mesura la intensitat musical.

Observem que el naixement d'un món de la música es pot datar històricament en el moment de constitució d'una escriptura específicament musical, és a dir bàsicament al començament del segon mil·lenni.<sup>29</sup>

En aquest món, existeixen tota mena de músiques, fins i tot no escrites: és a dir diverses músiques en un sol món de la música. Fora d'aquest món també trobem d'altres mons i de manera més àmplia allò que anomenaria el *chaosmos* general (per diferenciar-lo de la figura totalitzant del cosmos grec) o l'*im-món*.<sup>30</sup> La problemàtica per al músic és, doncs, com passar de l'*im-món* sonor al món musical, del material (sonor), musicalment informe, a la matèria (musical en tant que és inscriptible).

### *Música-art*

Es tracta d'especificar aquí el nivell de les obres musicals, que diferenciarem, en el món de la música, dels simples fragments o peces de música. Aquest nivell on la música es configura com a art és el nivell que indiquem quan un músic enuncia: «aquí, en aquest fragment, hi ha hagut música, una mica de música».<sup>31</sup>

L'art musical és allò que fa de la música veritat sensible, és a dir *bellesa*: és el que fa passar de les percepcions i audicions a una escolta musical pròpiament dita.

Aquest art musical és fonamentalment *u*, tot i que tingui moltes regions o configuracions diferents: és *u* perquè porta una preocupació comuna que no disposa cap frontera com la que (porosa i mòbil) separa l'art musical de les músiques culturals.

En definitiva, *música* anomena la unitat escindida del món de la música i de l'art musical d'aquest món.

El dinamisme musical depèn del fet que hi hagi un sol nom<sup>32</sup> ja que és la música-*art* qui alhora fa de la música-*món* veritat (i amb això s'arrela en ell) i l'imanta, l'ensemanta (i per tant el nodreix). Tota separació significaria el final de la música-*art* i, de re-top, un afebliment del seu món com a món.

És aquesta separació la que cerca la desconstrucció: desconstruir l'autonomia musical és alhora:

– desconstruir l'obra musical (dissolvent la seva diferència amb la peça i el fragment de música);

– desconstruir el treball per musicalitzar els sons i els instruments (dissolvent la distància entre matèria musical i material sonor, entre instruments de música i altres instruments);

– desconstruir l'escriptura musical (reduint-la a simples notacions o escriptures no musicals, informàtiques, per exemple).

#### • Autonomia

Desautonomitzar la música consisteix aleshores en la unitat de dos gests:

– subalternar o tutelar el món de la música, la música-*món* (vegeu les quatre tuteles distingides més amunt, que versen específicament sobre la música-*món*);

– subordinar o funcionalitzar la música-*art* (vegeu les cinc funcions, que versen sobre la música-*art*).

## DESENVOLUPAR L'AUTONOMIA MUSICAL

Què vol dir, contra tot això, desenvolupar l'autonomia musical?

Voldrà dir tres coses:

1. Contra el fet de posar sota tutela el

món de la música, desenvolupar la seva *autodeterminació*.

2. Contra la funcionalització de la música-*art*, desenvolupar la seva *emancipació*.

3. Contra la desconexió de la música-*art* i la música-*món*, consolidar, l'una per l'altra, autodeterminació (del món de la música) i emancipació (de l'art musical).

#### • Determinacions negatives

Per començar a detallar tot això, algunes determinacions negatives prèvies.

L'autonomia no és l'autarquia o l'auto-suficiència.

Per al món de la música, això vol dir que existeixen intercanvis amb altres mons i amb l'im-món del chaosmos.

Per a l'art musical, això vol dir que s'arrela en el món de la música (això és precisament el que proposo d'anomenar *arqueologia*).

L'autonomia no és la independència ja que l'autonomia suporta l'existència de dependències.

Per al món de la música, això vol dir que està condicionat per l'exterior, per un estat d'altres mons i del chaosmos (això és el que proposo d'anomenar *historialitat*).

Per a l'art musical, això vol dir que està condicionat per (i per tant depèn de) una situació [*état donné*] del món de la música (*arqueologia*) i dels altres pensaments (això és el que proposo d'anomenar *historicitat*).

L'autonomia no és l'absolutesa o la pura: la música autònoma no és «la música absoluta» o «la música pura». De fet etimològicament la noció d'absolutesa (*ab-solus*) remet a la noció d'autarquia.

Direm que l'autonomia musical és relativa i no absoluta, com és dependent

de condicions no musicals (vegeu la seva historicitat i la seva historialitat) i no pas independent o incondicionada.

- Determinacions positives

Ara algunes determinacions positives.

Una autonomia concebuda d'aquesta manera és sempre una autonomització: un procés subjectiu i no un estat objectiu adquirit.

Aquesta autonomia és sempre conquerida, no és mai regalada.

Aquesta autonomia és sempre arriscada, no és mai una sinecure.

Una autonomia és un *auto-nomos* que s'oposa, doncs, a la idea d'heteronomia. És a la vegada un món de la música que és llei d'ell mateix (vegeu el rol central de l'escriptura específicament musical) i un art musical lliure d'ell mateix.

- Orientacions històriques

Algunes orientacions històriques sobre aquesta autonomització del món de la música i de l'art musical.

*Pel que fa al món de la música*

Pel que fa específicament al món de la música, distingiré grollerament les etapes següents:

El món de la música es va constituir a l'Edat Mitjana, a l'època on es va inventar una escriptura musical pròpiament dita (solfeig) més enllà de les simples notacions anteriors (neumes...): vegeu la invenció de la nota de música que té, en música, l'estatus de lletra. D'això se'n derivà una emancipació respecte l'aritmètica, el nombre i la xifra.

Vegeu, a partir d'aquí, l'ebullició singular del segle XIV com a moment de presa de consciència musical i música<sup>33</sup> d'aquesta novetat.

Descartes, a començaments segle XVII, va prendre filosòficament la mesura d'aquest esdeveniment (vegeu els dos tractats que enquadren cronològicament la seva obra: els seus *Compendium musica* i el *Tractat de les passions*). El segle XVII és igualment un moment-clau (per a la historicitat musical) a causa del tall galileu en matèria científica...

El segle XVIII introdueix un nou condicionament de la música mitjançant la invenció de l'acústica (Sauveur). Paradoxalment l'amenaça d'una desconstrucció del món de la música, via la contestació de l'especificitat de la seva escriptura, va venir de la mà de Rousseau més que de la de Rameau ja que va ser Rousseau i no Rameau qui va defensar la dissolució de la nota de música en la xifra matemàtica i qui va amb això recomanar una aritmetització de la música...

*Pel que fa a l'art musical*

Pel que fa a l'art musical, recordaré simplement les grans etapes següents: Dufay al segle XV inventa el tema com a figuració subjectiva al si mateix d'una peça de música.

Al segle XVIII es franquegen tres etapes simultàniament:

- el tema musical esdevé consciència d'ell mateix i de les seves pròpies possibilitats d'auto-desenvolupament;<sup>34</sup>

- el *Teclat ben temperat* s'afirma com a obra manifest de l'ocupació del nou món de la música (de la música que fa món) per l'art temàtic;

– la intel·lectualitat musical es constitueix com a tal per primera vegada amb la figura de Jean-Philippe Rameau.<sup>35</sup>

El segle XIX veu com preval la figura romàntica de l'autonomia artística. D'aquí el tema de la música absoluta, de la música i de l'art entesos d'ara endavant com a model general per a tot pensament. D'on es deriva igualment com a reacció el positivisme (agafant, ell, la ciència per model)...

El segle XX passarà després per Schoenberg...

¿Com desenvolupar avui aquesta autonomia de la música?

Com que el marc d'aquesta pregunta ja ha estat fixat, ens cal ara detallar les nostres tasques de músics. Ho faré segons les quatre dimensions proposades: genealogia, arqueologia, historicitat i historialitat, recurrents tanmateix en ordre invers, progressant en certa manera des de la base historial i música vers el cim musical.

- Historialitat i arqueologia

Es tracta aquí de les tasques que concerneixen l'autodeterminació del món de la música. Concerneixen en primer lloc el que anomenaré les «noves fronteres» del món de la música, és a dir aquests nous territoris que es tracta de conquerir (d'experimentar) per a la música i després d'ocupar musicalment.

Això concerneix tres dimensions:

### *L'escriptura*

Primer l'escriptura musical.

Hi ha avui en música un problema que anomenaria de *dobla escriptura* (escriptura musical i escriptura informàtica) que revela

una crisi de la nota de música (això explica que molts músics contestin avui la lletra de música i defensin el seu abandonament en benefici de pures i simples notacions en tabulatura). Aquesta proposta em sembla una proposta de servitud: la digitalització (concebuda com a aixafament de la nota per la xifra) seria la seva submissió al nombre.<sup>36</sup>

### *Musicalització*

Hi ha després la tasca (permanent) que consisteix a musicalitzar els nous materials sonors (i que voreja allò que Jacques Rancière ens recordava com a essent el desenvolupament de les forces productives).

La problemàtica és que l'art musical com a tal orienta aquesta musicalització segons quatre aspectes determinants per a la música:

- aconseguir que aquests nous materials sonors puguin ser escrits musicalment i no només anotats;

- assegurar una instrumentalització pròpiament musical dels nous instruments (no musicals) oferts a la música –vegeu en primer lloc l'altaveu, l'ordinador–, sabent que un instrument de música convoca la manera de tocar d'un cos exultant (cosa que no són ni l'altaveu ni l'ordinador);

- procurar-se els mitjans per poder *tocar* musicalment aquests nous instruments: tocar, en música, és plantejar un cos a cos (entre un instrumentista i el seu instrument) que no podria ser una execució mecànica;

- aprendre a controlar musicalment el so que s'haurà projectat: el so musical és traça (del cos a cos) projectada en l'espai concret de la sala de música;



Musicalitzar un nou tipus de sonoritat és també, doncs, musicalitzar el seu mode de projecció espacial i no només el seu mode d'emissió.<sup>37</sup>

### *Sabers músics*

Cal finalment musicalitzar els sabers empírics.

Amb això vull dir que convindria d'establir cert nombre d'aliances entre intel·lectualitat musical i altres disciplines de pensament, les matemàtiques en particular, però de tal manera que la matematització de certes regions del món de la música no esdevingués una «naturalització» d'aquest món (la seva reducció a un estat d'ordre físico-matemàtic).

En definitiva, desenvolupar l'autonomia musical serà aquí, davant del nou material sonor historialment ofert a la música:

- desenvolupar l'escriptura musical;
- desenvolupar la manera de tocar música i la musical;
- desenvolupar el saber músic.

### • Historicitat

Les tasques aquí són específicament de la competència de la intel·lectualitat musical ja que es tracta de ser contemporani dels pensaments no musicals:

- dels pensaments d'altres arts: poesia, arquitectura, pintura, dansa...;
- dels pensaments de la ciència: singularment de les matemàtiques, però també de la física i d'altres ciències (biologia...);
- d'altres pensaments: polític, amorós...
- de la filosofia.

Pensar *amb* altres arts i *amb* les ciències (particularment amb la matemàtica), esta-

blir la intel·lectualitat en la contemporaneïtat d'aquests pensaments, assegurar la seva compatibilitat amb tal o tal altra filosofia:<sup>38</sup> tasques necessàries per consolidar l'autonomia musical i música *en historicitat*. No en detallo aquí els continguts específics i m'acontento d'indicar els títols dels capítols.

### • Genealogia

Es tracta aquí d'emancipar-se tant de la «dreta» funcionalitzant com de «l'extrema esquerra» romàntica (la de la música absoluta i pura, la de l'art per a l'art és a dir la del joc sense problemàtica o de la música com a joc de llenguatge).

La problemàtica és, doncs, aquí produir obres musicals capaces d'acollir l'estranger d'un altre món, el material estranger que ve a visitar el món de la música, sense intentar tanmateix assimilar-lo ni inversament exaltar-lo com a curiositat. Això concerneix en primer lloc la relació de l'obra musical amb el text literari. La directriu em sembla aquí doble: ni esbocinar-lo per musicalitzar-lo millor destruint el seu sentit propi (actitud de Boulez), ni posar-lo al cor de l'obra musical (disposició del teatre musical). La disposició musical que defensaré consistirà a escindir la veu que parla un text.<sup>39</sup>

Es tracta igualment aquí d'estar en capacitat de músiques que van a visitar altres mons per servir-los: músiques de cinema, músiques coreogràfiques. Aquesta música que visita el cinema (a la inversa d'un text que visita la música) pot ser una cosa ben diferent que una funcionalització de la música: pot ser més aviat la seva aplicació didàctica.<sup>40</sup>

Es tracta finalment de desplegar genealogies entre obres gràcies a la pràctica essencial del concert.

En definitiva, consolidar l'emancipació de l'obra enaltint les genealogies musicals, és encara i sempre emancipar la música de les pseudo-genealogies pròpiament mú-siques, les que pretenen encadenar l'obra musical al seu genitor (el compositor), als seus intèrprets i als seus oients.

«Nosaltres, que sempre hem concebut la idea d'una realitat autònoma de l'obra d'art (sense autor, ni actor, ni espectador) per a una gravitació de les causes essencials, veiem a *Wozzeck* un exemple d'art que, abraçant tot el real, sobrepassa tot el real –passa a un altre món».<sup>41</sup> «No hauria escrit mai una sola línia si no hagués pensat [...] en una realitat autònoma de l'obra d'art, sense autor, ni actor, ni espectador, per a una certa gravitació de les causes essenci- als».<sup>42</sup> (Pierre-Jean Jouve).

## PER A CONCLOURE

En resum, conclouré amb aquesta sèrie de directrius:

Contra la *tutelització* de la música, desenvolupar l'*autodeterminació* del món de la música.

Contra la *funcionalització* de la música, desenvolupar l'*emancipació* de l'art musical.

Contra el *nihilisme*, consolidar l'*autonomia* de la música dialectitzant art musical i món de la música.

Es pot compondre avui amb el que es té.

Es pot pensar avui amb el que hi ha.

Desenvolupar l'autonomia no és només experimentar per conquerir, sinó també ocupar els nous territoris actualment disponibles, musicalitzar-los.

Com que aquí ens ocupem especialment de la música, es tracta de comptar amb les forces de la música tot desplegant aliances amb els partidaris d'altres autonomies en altres àmbits del pensament. □

*Traduït del francès  
per Felip Martí-Jufresa*

[Intervenció a un col·loqui sobre Música i Història a l'ENS de París, 2004].

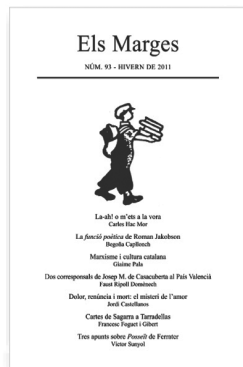
1. Com existeix una genealogia de tal o tal altra obra musical.
2. Com existeix una arqueologia de tal o tal altra obra en un estat donat del món de la música.
3. Com existeix una historicitat de tal o tal altra obra musical en la seva contemporaneïtat amb altres modes de pensament diferents del musical.
4. Com existeix una historialitat de tal o tal altre estat del món de la música en la seva relació amb els altres mons i més globalment amb el *chaosmos*.
5. Distingeixo així la *historialitat* (o col·locació en una història) de la *historicitat*.
6. ... o d'una obra musical en un estat donat del món de la música.
7. Observem que això constitueix molt exactament la definició de la llibertat per Rousseau: «L'obediència a la llei que hom s'ha prescrit és llibertat». La qual cosa ens recorda que només hi ha llibertat en present.
8. Passatge de la carta de comiat del militant comunista Gabriel Péri que ha esdevingut expressió comuna de l'esperança naïf del militant revolucionari en un «avenir radiant» de la humanitat. [N. d. t.]
9. Expressió comuna que ha esdevingut el nom propi del teòric moment esperat de la ruptura revolucionària. [N. d. t.]
10. Vegeu el caràcter innocent del plaer en la concepció que Alain Badiou anomena «clàssica» de les relacions entre arts i veritat (cf. el seu *Petit manuel d'inesthétique*, París, Seuil, 1998).
11. En una problemàtica tal, l'art perd tot «real». Marcel Duchamp es va convertir en l'herald d'aquesta dissolució sofisticada.

12. Recordem que aquest llibre és dels anys 40 i va ser la primera temptativa adorniana de posar la filosofia sota la condició de l'esdeveniment musical que constituïa l'Escola de Viena. Indiquem que aquesta primera temptativa no és filosòficament massa reeixida i que cal esperar la *Dialèctica negativa* del mateix autor (vint anys més tard) per trobar una problemàtica més ben desplegada filosòficament...
13. *Musica Rhetoricans*, sota la dir. De Florence Malhomme, París, Presses de l'Université de la Sorbonne, 2002.
14. *Ibid.*, p. 8.
15. *Ibid.*, p. 7.
16. En el *quadrivium*, la música se situa al costat de l'aritmètica, la geometria i l'astronomia.
17. La música s'acorda amb «l'Harmonia del món» acordant l'harmonia pròpia amb la racionalitat del nombre –la música és en el *quadrivium* en nom dels nombres *sonors*, l'astronomia materialitza els nombres *còsmics*.
18. D'aquí la seva dimensió «rhetoricans» que marida «les seves forces amb les del Logos».
19. *Musica Rhetoricans*, *op. cit.*, coberta posterior. Trobem aquí el que Alain Badiou anomena l'«esquema didàctic» que fa de l'art un educador en veritats extrínseques, en veritats que no estan en joc en l'art.
20. *Sicut musica credit principia sibi tradita ab arithmetico, ita sacra doctrina credit principia revelata sibi a Deo* (*La Teologia*, Qüestió 1, article 2).
21. Això es deriva simplement del fet que «les matemàtiques són l'ontologia» (A. Badiou).
22. Però en la mateixa mesura l'oposició a ell, si reconeixem que l'oposició és només una modalitat desplaçada de l'adhesió.
23. És a dir la degradació del sensible en sensual...
24. «La impotència humana per controlar i contrariar els afectes, l'anomeno *Servitud*: en efecte, l'home sotmès als afectes es troba sota l'autoritat no pas d'ell mateix, sinó de la fortuna, sota el poder de la qual es troba en tal punt que es veu sovint forçat, tot i que vegi per ell mateix el millor, a fer tanmateix el pitjor.» (*Éthique*, París, Seuil, 1988, p. 335).
25. «El que se les heu amb la independència s'enfonsa en un laberint, multiplica per mil els perills inherents a la seva vida, el menor dels quals no és que ningú no vegi amb els propis ulls on ni com es perd, s'aïlla i es deixa estripar parrac a parrac per qualsevol minotaure amagat a les cavernes de la consciència.» (*Par-delà le bien et le mal*, § 29). O els perills de tota llibertat i els riscos de tota autonomia...
26. Reconeixem fàcilment, en aquesta oposició dels dos nihilismes, la figura actual dels enfrontaments (homogenis) entre «Democràcia occidental» i «Terrorisme de l'orient mitjà»...
27. Per a una visió sociològica del que és un món, vegeu per exemple Howard S. Becker: «un món de l'art es compon de totes les persones les activitats de les quals són necessàries per a la producció de les obres ben particulars que aquest món (i eventualment d'altres) defineix com a art» (*Les mondes de l'art – Art Worlds*, París, Flammarion, 1988, p. 58). Aquí el món es defineix pels seus elements, en aquest cas els homes –discernim tanmateix el cercle viciós que consisteix a voler definir el món de l'art mitjançant els artistes, és a dir mitjançant aquells que es reclamen... de l'art!
28. Per a més detalls sobre aquesta problemàtica, remeto a la meva conferència: *En quoi la musique constitue-t-elle un monde à part entière?* (École des Hautes Études en Sciences Sociales – 16 de desembre del 2002). Disponible a: <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/EHESS.html>>.
29. En relació amb això, cal defensar que la música grega no componia un món propi perquè no es va dotar mai d'una escriptura independent.
30. Efectivament, la visió moderna (post-cantoriana) és que no hi ha Tot, per tant no hi ha Univers com a totalització possible: no es pot fer «tot» amb el que hi ha... (L'autor fa un joc de paraules intraduble convocant l'arrel comuna –*mundus*– d'on es deriva tant la paraula *món* com la paraula *immund*. Qualsevol lector francòfon en llegir la paraula *immonde* pensa alhora en el nom *im-món* o *no-món* i en l'adjectiu *immund*. [N. d. t.]
31. La música-art es distingeix aquí de les músiques-cultures de tal manera que la problemàtica és aquí «art o cultures» més que «cultures o mercat».
32. De passada, és també el que explica aquesta dada subjectiva: per a un músic, *la música* no pot definir-se.
33. François Nicolas distingeix una dimensió pròpiament musical de la música (en la que el subjecte de la música és la música mateixa) d'una altra dimensió que anomena *musicienne* –o *musicien* si el substantiu és masculí– (en la que el subjecte de la música és el músic). Amb això, mobilitza un ús adjectival perfectament gramatical, encara que poc comú, de la mateixa paraula que s'utilitza normalment com a substantiu per significar la persona que té per ofici la música. Per traduir en català aquest ús adjectival tècnic de Nicolas ens limitarem nosaltres també a emprar l'accepció adjectival poc usitada

- de la paraula *músic* (femení *música*) el significat de la qual és molt proper al de l'adjectiu habitual *musical* (vegeu el *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, IEC, 2007, p. 1152). [N. d. t.]
34. Vegeu el meu estudi «Cela s'appelle un thème (Quelques thèses pour une histoire de la musique thématique)», *Analyse musicale*, 13, 1988 i: <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Theme.html>>.
  35. Vegeu el text universitari multicopiat (École Normale Supérieure) «Les voies de l'intellectualité musicale» a: <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/IM>>.
  36. Amb relació a això, Boulez defensava, al meu parer de manera totalment inconsiderada, que tota fixació sobre un suport era escriptura: *escriptura?*, potser sí!, però en cap cas escriptura *musical*, que és tot el que aquí ens interessa...
  37. Vegeu, per exemple, el treball dut a terme a l'Ircam entorn de la *Timée*.
  38. En el meu cas, amb la d'Alain Badiou. En canvi, no penso que sigui possible d'assegurar una compatibilitat de la intel·lectualitat musical desplegada aquí amb la filosofia d'Adorno, ni que sigui per la seva visió sociològica de l'autonomia (per exemple: «L'idéal bourgeois de l'autonomie», *Quasi una fantasia*, París, Gallimard, 1982, p. 225), però també per la seva concepció del subjecte que roman presonera d'una problemàtica individual («L'art autonome pressuposa l'autonomie d'un individu que no és socialment autonome», *ibid.*, p. 178).
  39. Vegeu aquí el meu treball per a *Duelle* (obra mixta, encàrrec de l'Ircam, 2000-2001).
  40. Vegeu sobre aquest punt l'interessant exemple de la «música aplicada» al cinema per Hanns Eisler...
  41. *Wozzeck ou le nouvel opéra*, Plon, París, 1953, p. 242.
  42. *Ceuvre*, París, Mercure de France, 1987, tome II, p. 1161.

# Els Marges

NÚMERO 93 - HIVERN 2011



**La-ah! o m'ets a la vora**

Carles Hac Mor

**La funció poètica de Roman Jakobson**

Begoña Capllonch

**Marxisme i cultura catalana**

Gaiame Pala

**Dos correponals de Josep M. de Casacuberta al País Valencià**

Faust Ripoll Domènech

**Dolor, renúncia i mort: el misteri de l'amor**

Jordi Castellanos

**Cartes de Sagarra a Tarradellas**

Francesc Foguet i Gibert

**Tres apunts sobre *Posseït* de Ferrater**

Víctor Sunyol

**El llibre blanc de la política lingüística del Govern basc**

Daniel Escribano

**INFORMACIÓ I  
SUBSCRIPCIONS**

[www.elsmarges.cat](http://www.elsmarges.cat)

[www.lavenc.cat](http://www.lavenc.cat)

[elsmarges@lavenc.cat](mailto:elsmarges@lavenc.cat)

Tel. 93 245 79 21/Fax 93 265 44 16

la revista en format digital a

[www.quiosc.cat](http://www.quiosc.cat)

Distribució: RBA Libros

[www.rballibres.com](http://www.rballibres.com)

# «This is it (The King of pop)»

Peter Szendy

*This is it*: és això, sí, és ben bé això, és la Cosa mateixa.

S'està produint, aquí i ara, està passant, s'anuncia. Vet aquí, diu, ja sóc aquí, proclama parlant d'ella mateixa, ja sóc aquí com la Cosa en persona, com la Cosa en efecte, efectivament.

*This is it*, canta Michael Jackson en la seva darrera cançó, que és també la primera d'una llarga sèrie de cançons pòstumes venidores. Se sent primer la veu del *King of Pop* que demana si tothom està llest, *ready?*, després compta fins a quatre, *one two three four*, i ja està, el piano comença: *This is it, here I stand...*

És això, ja és aquí, el Rei del pop.

És això, ja és aquí, la Cosa.

*Ecce homo, ecce res.*

Peter Szendy (París, 1966) és professor d'estètica a la facultat de filosofia de la universitat Paris-X Nanterre. Hereu declarat del pensament derridià, els seus escrits circulen amb total fluïdesa entre la filosofia, la musicologia i la crítica literària i cinematogràfica. Partint sempre de l'anàlisi minuciosa d'obres, textos i productes culturals, Szendy construeix un pensament que és alhora anàlisi crítica de la cultura i elogi de la intel·ligència de les obres que comenta. D'entre els seus llibres cal destacar: *Tubes. La philosophie dans le juke-box* (Minuit, París, 2008), *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage* (Minuit, 2007), *Les prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville* (Minuit, 2004), *Membres fantômes. Des corps musiciens* (Minuit, 2002) i *Écoute, une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001).

La Cosa és, doncs, la cançó que acaba de començar dient que és això, *this is it*, que ella és aquesta cançó. Però això, l'esdeveniment de la Cosa és també immediatament l'erecció d'algú, d'un Jo sobirà, que es dreça, *here I stand*, davant nostre, davant dels nostres ulls. Immediatament quedem enlluernats, acluquem lleugerament els ulls en la claror esclatant que ens envolta, arrufem les parpelles per intentar veure sobre l'escenari, en l'halo d'una aura engegadora, allò que o aquell que, *res o homo*, s'erigeix fent-se cada cop més gran fins a confondre's amb un amor infinit: sóc la llum del món, anuncia ell, anuncia ella, *I'm the light of the world*, diu la Cosa, em sento molt gran, diu el Rei, grandios o gloriós, *I feel grand*, i aquesta glòria que sento és la de l'amor, *it is love I can feel*.

Certament, Michael Jackson haurà estat el primer a protestar per endavant: després d'haver reconegut a Oprah Winfrey durant una entrevista a la televisió el febrer de 1983, que li encantava ajudar els nens i que intentava imitar Jesus, *I try to imitate Jesus*, va considerar que havia de tranquil·litzar la seva interlocutora, així com els innumbrables telespectadors. No estic dient que sigui Jesús, va insistir, *I am not saying I am Jesus*, no ho dic això, *I'm not saying that*.

Que es tracti de denegacions, importa poc, en el fons. Ja que el que ens ha d'inte-

ressar no és el que Michael Jackson en persona va pensar i voler dir, sincerament o no. És més aviat el que s'haurà inscrit en i com un gran text musical, visual i multimediàtic. Parem l'orella a aquesta falla anomenada *Michael*, com l'anomenaven els seus fans, i no a Michael Jackson. Auscultem, fins en alguns dels detalls més kitsch o més pop, la figura crística, la mort de la qual, diuen, haurà estat comentada a Internet molt més que la del Papa Joan Pau II.

Michael J., doncs, com *Jesús*.

Però aquesta cristologia, sí, és això, *this is it*, una passió pop exemplar com la seva, haurà estat també l'himne planetari amagat, tot i que escampat alhora per tot arreu, d'una altra religió: la del capital i el seu culte mundialitzat.

\* \* \*

Corprenedor en la seva fe en un miracle universal pop, el videoclip que va acompanyar l'any 1995 la sortida de *Earth Song*, mostrava un Michael col·locat com un arcbotant entre dos arbres calcinats, gairebé crucificat, que per la sola força del seu verb cantat o cridat provocava la resurrecció dels animals caçats i mutilats, els homes afusellats, els arbres talats. Assistíem, amb els ulls desorbitats, a la redempció d'un món destruït que calia cuidar o curar, com ja ho deia l'any 1991 la cançó *Heal the world* el videoclip de la qual convocava a milers de nens amb espelmes que escoltaven l'evangeli michaelià: germans meus, els deia, *my brothers*, hem de curar el món amb la força del nostre amor, *love is strong*.

Podríem exhumar molts altres moments crítics en la falla de Michael. Les imatges de *Billie Jean* (dirigides per Steve Barron l'any 1983) mostren així la *star* que lite-

ralment il·lumina tot el que toca: les seves passes sobre la vorera d'un barri miserable transformen cada llosa en un quadrat de llum; i el pobre rodamón adormit prop d'unes escombraries es desperta de cop descobrint que, després del pas de l'àngel, està vestit de blanc immaculat. Michael dóna: en la carmanyola del pobre hi deixa una moneda que fa advenir la claror.

¿Quina és, doncs, aquesta caritat universal en acte, la mateixa que va portar Michael a escriure, en col·laboració amb Lionel Richie, la cançó caritativa *We are the world* l'any 1985?

Aquesta caritat universal modelada a partir de l'amor cristià o crístic és, com diu literalment *This is it*, la caritat de la indiferència. Sí, és això, és ben bé això que canta el refrany de la seva cançó pòstuma: no he sentit mai una sola paraula sobre tu, *I never heard a single word about you*, però em fa la sensació que fa mil anys que et conec, *and I feel as though I've known you since a thousand years*. És això: aquesta Cosa que diu Jo aconsegueix el miracle d'adreçar-se a un Tu, *you*, del qual confessa no saber-ne res, però al qual està plenament *destinada*. Mai no hagués pensat, canta ell, diu ella, que seria el teu amant, que t'estimaria, *I never thought that I would be your lover*, però és així, és això, *this is it*, la força feble, la passió passiva d'aquesta caritat que Jo sóc és el més potent de tot, només ens hi podem sotmetre, només podem assentir.

Michael, la Cosa anomenada *Michael*, seria, doncs, una mena de plasticitat infinita, capaç d'adoptar la forma de cadascun de nosaltres, de canviar o d'intercanviar-se infinitament com una moneda universal per carregar amb tots els nostres trets més singulars, per encarregar-se del canvi, com es carrega amb tots els mals del món. No té

cap importància si és negre o blanc, *Black or White*, cantava l'any 1991 al disc *Dangerous*. En el commovedor final del videoclip realitzat per John Landis per a aquest *hit*, Michael semblava prestar-se per endavant a transformacions sense fi, en una mena de passivitat absoluta que el feia ara home, ara dona, ara xinès o japonès, ara *wasp* americana, ara rossa, ara *rasta*: en resum, un rostre camaleó que es vesteix amb tots els trets de totes les races, nacions o classes d'aquest món. En aquesta escena, que va contribuir a popularitzar el procediment del *morphing*, Michael, mitjançant la cirurgia plàstica de la imatge digital, es presta caritativament a una deformació incessant en benefici d'una humanitat la diversitat de la qual només és aparent: en ell, que desapareix així per la bona causa, la humanitat és una, balla i canta i gesticula com un sol home.

En Michael, en aquesta Cosa que va ser i continua essent, la caritat és el canvi. És la indiferència de l'intercanvi general –tots iguals, tots equivalents– que ens concerneix, a tots nosaltres, en particular. En Michael, amb Michael, el que s'acompleix i s'accelera és aquest *sorrament* de la humanitat que Nietzsche anunciava en un fragment pòstum de 1880:

Com més es reforça en els homes el sentiment de la seva unitat amb el proïsme, més s'uniformitzen, més experimenten rigorosament tota diferència com a immoral. Així apareix necessàriament la sorra de la humanitat: tots molt semblants, molt petits, molt rodons... Fins ara han estat el cristianisme i la democràcia els que han conduït la humanitat el més lluny en aquesta via de la seva metamorfosi en sorra.

\* \* \*

La passió passiva de la caritat, escrivia Sant Pau en la primera epístola als corintis (13: 7), «s'ho creu tot, ho espera tot, ho suporta tot». Aquest amor és l'amor infinit (*agape*, en el grec de Sant Pau) que és per endavant el suport de tot el que passarà, que es troba per endavant a sota (*hupomenei*) de tot el que pot advenir. La caritat és com aquest rostre arcangèlic michaelià (Michael, recordeu-ho, és l'únic que es qualifica d'arcàngel a la Bíblia), com aquest rostre que és el fons que porta o suporta tots els rostres i que, per aquesta raó mateixa, es brinda a reparèixer arreu, a aflorar o a *transaparèixer* en qualsevol moment: els fans de Michael, vam saber fa uns mesos, es van donar empentes per anar a contemplar, després de la seva mort, els trets de Michael reencarnats en un bust egipci de fa tres mil anys i conservat al *Field Museum* de Chicago; però l'any 2005, ja es van subhastar, a Ebay, torrades, sí sí, llesques de pa torrat, sí sí, la carbonització de les quals havia dibuixat miraculosament l'efígie de Michael, us ho juro, com la del Santcrist que s'hauria imprès sobre el vel de Verònica. És això, *this is it, ecce homo*.

Ara bé, aquest espectrograma del rostre arcangèlic, ho hem vist, és també el de la intercanviabilitat infinita. Com si el *morphing* de la cara verònico-michaeliana la convertís en l'equivalent general de totes les rostres humanes, com si fos el seu batiment, el car i caritatiu rostre que revela així la seva caritat, el seu preu.

Que Michael sigui, doncs, *l'arcàngel de l'intercanvi*, és certament el que diu el seu esdevenir-efígie; però també i sobretot, ara ho veurem, és el que canten les seves cançons, que hauran portat el seu missatge sense missatge millor que tota imatge.

*This is it*, en això, és exemplar. Car *This is it*, és això, no diu res, no vehicula cap altre contingut tret del seu propi esdeveniment: sí, és això, aquest esdeveniment, *this is it*, que no és ell mateix res més, ara ho llegirem, que l'adveniment de l'intercanvi. *This is it* seria en aquest sentit la fórmula de la posteritat de Michael, la fórmula de la seva resurrecció i transsubstanciació infinita en un canvi sense fi.

No només perquè *This is it* és el títol de la pel·lícula pòstuma que haurà fet perviure Michael a les pantalles de tot el món en una gira *post mortem* tan grandiosa i espectralment triomfal com les que va fer en vida.

Sinó també, sinó sobretot, perquè *this is it* era la fórmula de l'aparent evidència amb la qual naixien les cançons, aquests miracles christomichaelians. Ho havia escrit en la seva autobiografia de 1988 titulada *Moonwalk*: finalment, *in the end*, moltes cançons es creen en certa manera a elles mateixes, *many songs kind of create themselves*, i aleshores dius simplement: és això, *you just say: this is it...*

Diu, doncs, l'evidència, pel que sembla: sí, és això, *this is it*, vet aquí la cançó, *ecce cantus*. Però aquest cant, anunciant-se, es bescanvia immediatament per un Jo, *here I stand*, és això, vet aquí un Jo, *ecce ego, ecce Michael*. I aquest Jo de la cançó, es dona a cadascun de nosaltres amb amor, es dona a tothom. Si és la llum del món, *I'm the light of the world*, si se sent immens i grandíols, *I feel grand*, és perquè ja va ple d'un amor infinit, *it is love I can feel*, un amor per a un Tu qualsevol, per a tots nosaltres, els seus fidels, que a aquest Jo fa la sensació que coneix des de sempre: i és com si hagués vist el teu rostre mil vegades, diu Michael, *and it*

*feels as though I've seen your face a thousand times*, canta, i ens fa admetre, confessar per endavant que nosaltres mateixos ja el coneixem, *and you said you really know me yourself*.

La cançó es comporta com un vast dispositiu d'intercanvi o de conversió: ella mateixa, *this is it*, esdevé Jo, *here I stand*, i aquest Jo esdevé la llum crítica de Michael i el seu amor que ens coneix i que nosaltres coneixem des de sempre, que es lliura a nosaltres com nosaltres ens lliurem a ell.

L'evidència d'aquests intercanvis de la Cosa i en la Cosa, Michael ja els cantava en l'època dels *Jackson five*. Una cançó com (*you were made*) *especially for me*, inclosa en el disc recopilatori *Soulsation* de 1995, deia que cadascú de nosaltres, cada oient, cada fidel o fan estava fet per ser tot això, que estàvem i que estem encara, tots els que hi som, especialment i específicament fets per a això, sí, és això, *this is it*, per a aquesta Cosa que s'adreça a nosaltres dient Jo, *here I stand*, i cantant-nos que ens estima, *you're definitely my kind of loving*.

Un dels comentaris de fans que prefereixo és aquest, llegit a Youtube, sobre una interpretació de (*you were made*) *especially for me* al Jacksons Variety Show de 1977: *I was made especially for Mike*, declara algú amb el pseudònim *because0011*. I, tot i que no sabré mai qui és *because0011*, ell o ella ja haurà respost per endavant per tots nosaltres a la *causalitat* induïda per la cançó en la seva relació amb ella mateixa: he estat fet, responem nosaltres cada vegada, he estat fabricat especialment per a Michael, per a aquesta Cosa anomenada *Michael* que pot dir Jo des de l'evidència del *this is it* que acompanya l'auto-presentació del Si cosal inscrita en la intercanviabilitat general.



El paradigma acabat de la Cosa intercanviable són els diners.

I els diners sempre han tingut un element sagrat i lligat al sacrifici, com les hòsties, que eren la moneda del Santcrist, que s'encunyaven i s'imprimien com a monedes que havien de representar el cos de Jesús i valer per Ell, tot afirmant la fe en la possibilitat mateixa d'aquest intercanvi. Hi ha fins i tot qui pretén que el signe del dòlar \$ deriva de la inscripció *IHS, in hoc signo*, «per aquest signe», que figura en les hòsties cristianes.

Sigui com sigui, els diners, per ser l'objecte d'intercanvi que són, per encarnar l'intercanvi mateix, han de designar com a tal, han de portar sempre, d'una manera o d'una altra, la marca autodesignant del signe monetari que són.

*In hoc signo, this is it.*

Aquestes raons són sens dubte les raons per les quals Walter Benjamin, a *El capitalisme com a religió*, un fragment pòstum de 1921 la importància del qual encara no ha estat ben mesurada, es proposava de procedir a una «comparació entre les imatges dels sants de les diferents religions i els bitllets de banc dels diferents estats», per copsar «l'esperit que parla en la ornamentació» de la moneda de paper. Un esperit (*Geist*) que bufa, però amagat, en la fe, en la confiança o el crèdit que implica tota operació d'intercanvi.

Michael podria estar cantant la glòria d'aquest esperit *fiduciari*. No només a *Money*, en el disc *HIStory* de l'any 1995, quan el refrany amaça: *Anything, anything, anything for money*, qualsevol cosa, qualsevol cosa per diners. Sinó també i potser

sobretot quan entona, amb *Keep the Faith*, inclosa en el disc *Dangerous* de l'any 1991, un himne a la fe mantinguda i al rendiment fiduciari: *the power's in believing*, diu, el poder és en la creença, així que tingues fe, *so keep the faith*, sí, *baby, yeah*, no perdis la fe ja que és només una qüestió de temps, *it's just a matter of time*, abans que la teva confiança o el teu crèdit no guanyi, *before your confidence will win out*, sí, vinga, *go and keep it brother*, no la perdis germà, i fixa els teus ulls en el preu, en la recompensa, *just keep your eyes on the prize*.

Més que totes les relíquies de Michael que certament s'intercanvien a preu d'or (durant una subhasta a Nova York, el seu guant va ser adjudicat, el 21 de novembre de 2009, per 350.000 \$, i la caçadora negra de la gira *Bad* per 225.000 \$), més que la seva imatge declinada en inestimables obres de *pop art* (la més cèlebre de les quals segueix essent el *Michael Jackson and Bubbles* de Jeff Koons, una escultura de porcellana coberta d'or i venuda per 6 milions de dòlars l'any 2001), són evidentment les cançons del *King of Pop* les que hauran generat uns beneficis mai igualats en la història de la indústria del disc. I si han batut tots aquests rècords de rendibilitat és també perquè abans d'arribar al mercat del *hit parade*, ja hauran escenificat la recerca infinita de l'intercanvi rentable en una autoafirmació d'elles mateixes, en la seva autoinjunció a bescanviar-se, a multiplicar-se en innumbrables exemplars d'elles mateixes.

*Keep the faith* n'és la il·lustració pura: la fe que cal mantenir, aquesta fe que obrirà l'accés a totes les recompenses i a tots els preus, és la fe en aquest imperatiu mateix, *Keep the faith*, és a dir, al cap i a la fi, al final d'un compte sense fi, el crèdit donat

a aquest himne a l'intercanvi que és la cançó mateixa que el canta. *Keep the faith* vol dir *Keep the faith*, sí, és això, *this is it*, mantinguem i repetim aquest cant, *Keep the faith*, tinguem fe en ell, en el seu caràcter fiduciari, per engendrar amb ell, en nosaltres i en el mercat els seus infinits i obsessius exemplars.

Moltes cançons de l'arcàngel Michael, amb el pretext de cantar l'amor d'en tal o en tal altre, canten en realitat el seu propi crèdit. *I just can't stop loving you* és així abans de tot una adreça, una declaració d'amor de la cançó a ella mateixa, segons el desdoblament circular d'aquest Jo-Tu que fa dir a la cançó *d'ella mateixa*: simplement no puc parar d'estimar cantar-me –*I just can't stop loving I Just Can't Stop Loving You...* I així anar fent fins a marejar-se.

Però és *Don't Stop 'til You Get Enough*, un dels èxits més grans de tots els temps d'ençà la seva sortida l'any 1979, que enuncia de manera cristal·lina i irresistiblement atraient l'estructura a la vegada circular i proliferant del *hit* michaelià (el mateix Michael, en el videoclip, sembla multiplicar-se): el *hit* aquí diu el seu propi poder, *power*, la seva força i el seu desig, *the force the vow*, allò que fa que passi, *that makes it happen*, sense saber perquè ni com, *it asks no questions why*, allò que fa que simplement la cançó, aquesta cançó, no cessarà mai, *don't stop 'til you get enough*.

És aquesta la ingenuïtat, la potent candidesa narcisista del *hit* michaelià. És aquest el seu *intercangelisme*, el missatge que porta aquest missatger angèlic: la seva bona nova, el seu evangeli no diu res més que ell mateix i la fe en ell mateix. En ell mateix com a teatre del primer bescanvi que continuarà infinitament en l'intercanvi.

*Keep the Faith, this is it*, sí, és això, *don't stop, keep on, you were made especially for me*.

\* \* \*

En el fragment de 1921, a *El capitalisme com a religió*, Walter Benjamin escrivia:

Cal veure en el capitalisme una religió, és a dir que el capitalisme serveix essencialment per apaivagar les mateixes preocupacions, els mateixos turments i les mateixes inquietuds a les quals allò que anomenem *religions* donava antigament una resposta.

El pensament de Benjamin va parar atenció com cap altre al kitsch, a la publicitat, a la moda, a la fotografia, al cinema i a les seves estrelles, als grans magatzems, en fi, a molts dels components d'allò que anomenaríem avui, sense saber massa bé per cert què és el que vol dir, la *cultura pop*. Tanmateix quan en aquest fragment s'ocupa de la naturalesa religiosa del capitalisme, Benjamin manté un discurs com a mínim lapidari i enigmàtic. Sense justificar-los ni argumentar-los veritablement identifica, enumera «tres trets de [l'] estructura religiosa del capitalisme» (en realitat n'hi haurà quatre).

Primerament, escriu Benjamin, «el capitalisme és una religió purament cultural», *eine reine Kultreligion*, és a dir que en ell només hi ha culte, «no hi ha ni dogma específic ni teologia». I segonament, afegeix, «la durada del culte és permanent», el capitalisme no coneix «dia ordinari», *Wochentag*.

Aquests dos primers trets, en realitat, només en són un. Si el culte capitalista no és la celebració d'un dogma o d'un principi,

si no està al servei de res, si no cultiva un missatge, és que val per ell mateix, com a culte del culte que és. I és en aquest sentit que només pot ser permanent, que cal practicar-lo dia i nit, *Working day and night*, com ho canta Michael al disc *Off the wall*. Aquest culte que només remet a ell mateix, aquest culte immanent a ell mateix, és la celebració del misteri del *this is it*. És això, sí, el que celebrem en el capitalisme no és altra cosa que el que celebrem, *this is it*, és això, *and when I say this is it*, i quan dic que és això, *it really means this is it*, vol dir veritablement que és això.

Culte del culte, doncs, que per tant no sabria com aturar-se de *celebrar-se*, un cop i un altre, i encara un altre cop, *keep the faith, don't stop 'til you get enough*.

Tot i així, Benjamin sembla indicar un fi, un terme a aquest culte. Fi sense fi o terme sense terme, que és el seu tercer tret: el culte capitalista del culte capitalista, en la seva auto-celebració permanent, apuntaria a la universalització d'allò que Benjamin, en alemany, anomena *Schuld*. Difícil de traduir en una sola paraula, aquesta paraula que diu, a la vegada i indissociablement, la culpabilitat i el deute en el sentit econòmic:

En tercer lloc aquest culte endeuta [*verschuldend*]. El capitalisme és probablement el primer exemple d'un culte que no és expiatori sinó que endeuta. [...] Una consciència monstruosament endeutada [*ein ungeheures Schuldbewusstsein*], que no sap expiar, s'apropia del culte, no per expiar-hi aquest deute [*Schuld*], sinó per fer-lo universal [...] i, finalment i sobretot, per implicar a Déu en aquest deute... Pertany a l'essència d'aquest moviment religiós que és el capitalisme el

fet de perseverar fins al final, fins a l'endeutament complet de Déu...

Així doncs, el déu el culte del qual el capitalisme celebra és, comptat i debatut, l'endeutament mateix. Déu, completament endeutat, esdevé el Deute –i viceversa. Quant a Michael, haurà sigut, si no aquest Déu-Deute, almenys el seu arcàngel, l'arcàngel de l'intercanvi, el qual, multimilionari, acumulant beneficis com ningú, haurà acumulat tanmateix un deute abismal que semblava créixer en la mateixa mesura que la seva riquesa. Entre els processos en els quals haurà estat inculpat i el seu endeutament sense mesura, trobem al si de la passió pop de Michael, alhora culpable i deutor, els dos valors indestruïbles del *Schuld* benjaminiana.

Així doncs, el que cal indubtablement escoltar en l'enigmàtic fragment de Benjamin és que el fi del culte capitalista del culte capitalista és l'*esdevenir-deute* de la divinitat mateixa. L'horitzó o l'objectiu d'aquest culte, que no és culte de res més que d'ell mateix, seria així la pura estructura diferida, fiduciària, del crèdit infinit i del deute infinit.

I, per això, el déu d'aquest culte, diu Benjamin afegint un quart tret als tres que havia anunciat, «ha d'estar amagat», guardat en secret [*verheimlicht*]. No s'ha de saber, hom no ha de poder adreçar-se a un déu esdevingut deute, endeutat de cap a peus. Hom no ha de poder adreçar-se a ell, retre-li culte en tant que tal, en tant que deute. Car un Déu-Deute no pot estabilitzar-se, establir-se com a tal –només pot posposar-se, indefinidament, només pot ser deutor respecte a ell mateix. Li calen, infinitament, altres rostres, com al Rei del pop.

Si Michael va ser l'encarnació crítica d'un déu com aquest, no ho sabrem mai. Com a màxim podem pensar que n'haurà estat l'arcàngel, l'àngel o algun ministre celeste.

El que està clar és que li devem molt.

El nostre deute és infinit, com ho va ser el seu –un deute *capital*.

\* \* \*

A una pregunta incòmoda que li va fer Oprah Winfrey a l'entrevista per televisió de 1993, Michael va respondre: *Ask the music*.

És el que hem fet.

I el que ens ha respost ha estat: *keep the faith, don't stop, this is it*. □

*Traduït del francès  
per Felip Martí-Jufresa*

[Conferència pronunciada a l'Arts Santa Mònica, desembre, 2009].

**MÈTODE**  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Revista de Difusió de la Investigació • Hivern 2010/11

68

**DESPRÈS DE LA CRISI**  
Ciència i economia per a la reconstrucció d'un país

**MÈTODE**  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**BESTIARI**

**GRATIS**  
amb el núm. 68,  
**BESTIARI**  
**CATALA**  
Monografia Mètode 4

**SUBSCRIU-TE A MÈTODE!**  
Telèfon subscripcions: 96 386 45 61.  
Subscripció anual (4 números l'any): 25€ per a Espanya, 40€ per a l'estranger.

[www.metode.cat](http://www.metode.cat)

Revista de referència de la  
**Xarxa Vives**  
d'universitats

# Morton Feldman com a crític de la ideologia

Una lectura política de *Rothko Chapel*

Vladimir Safatle

Quan es tracta de discussions entorn de la filosofia de la música de Theodor W. Adorno, ens recolzem normalment en categories construïdes a partir de les seves anàlisis de les obres de Berg, Schoenberg i Stravinski. Ara bé, en els rars moments en els quals Adorno es confronta amb la música d'Anton Webern, introdueix algunes categories analítiques importants. Aquestes categories mereixerien ser més ben explorades. Per exemple, en contraposició amb la tradició serialista que mirava d'entroncar-se amb Webern pel rigor formal amb el qual construïa la seva música a partir de l'ús extensiu de la sèrie, Adorno insisteix en el lloc central que ocupa el problema de l'expressió en la música weberniana. Una expressió que, a través de l'ús de procediments de sostracció, tendiria a la posició d'un *lirisme absolut*, d'una *comunicació immediata*. «La

idea de Webern», dirà Adorno, «és d'un lirisme absolut (*absoluter Lyrik*); és l'intent de dissoldre (*aufzulösen*) tota la matèria de la música i tots els elements objectius de la forma musical en un so pur del subjecte, sense que s'hi oposi el més mínim residu, cos estrany, abrupte, inassimilable».<sup>1</sup>

Aquesta via de lirisme absolut és la via d'una «nova forma d'expressió» que seria viable gràcies a la invalidació de la gramàtica musical que prevalia fins aleshores. Gramàtica entesa aquí no només com a conjunt de regles estructurals de l'harmonia i el contrapunt, sinó com a manera de pensar l'organicitat de l'obra i la seva expressivitat. Per això, Adorno dirà que la llei formal de la música de Webern és l'atrofia (*Schrumpfung*). Una atrofia que sembla anar en la direcció de la recuperació del so: «el so pur al qual, com a suport de la seva expressió (*Ausdrucksträger*), el subjecte tendeix, és alliberat de la violència que la subjectivitat infligeix al material sonor al qual dona forma».<sup>2</sup>

L'ús de la sostracció i de certa atrofia és un dels procediments principals del modernisme estètic. Es tracta de reduir el camp de l'obra a l'exposició mínima de la diferència i això a través del poder organitzador de les estructures formals desgastades des del punt de vista del desenvolupament possible del llenguatge estètic. En el text dedicat a We-

Vladimir Safatle (São Paulo, 1973) és professor del departament de filosofia de la Univesidade de São Paulo i professor convidat de les universitats Paris-VII i Paris-VIII, és autor dels llibres *Cinismo e falência da crítica* (Boitempo, São Paulo, 2008), *Lacan* (Publifolha, São Paulo, 2007) i *A paixão do negativo: Lacan e a dialética* (Unesp, São Paulo, 2005). El seu pensament sempre s'ha mogut entre la filosofia crítica, la psicoanàlisi i l'estètica (principalment la musical), una barreja disciplinar mitjançant la qual mira de redefinir i exercir la capacitat crítica mateixa del pensament en el context social contemporani.

bern, Adorno mostra com aquesta recerca de lirisme absolut es pot convertir en una mena de fetitxisme que, al seu parer, certes obres de Webern il·lustraven de manera exemplar.<sup>3</sup> Tot i això, ens podem preguntar pel destí de les potencialitats d'aquest quiasme entre expressió pura, lirisme i atrofia, que Webern, entre altres, sembla haver utilitzat de manera sistemàtica. Relativament a això, recordem com l'anomenada Escola de Nova York (sobretot John Cage i Morton Feldman) és vista en gran mesura com la continuadora heterodoxa d'aquest camí obert pel compositor austríac. En aquest sentit, és possible mostrar que algunes de les principals qüestions adornianes relatives a les condicions de possibilitat d'una forma musical capaç de conservar un potencial crític, poden guiar la comprensió de l'obra d'un «fill bastard de Webern», a saber, Morton Feldman. Més enllà d'un exercici excèntric d'intersecció intel·lectual, aquesta possible relació intenta mostrar com l'anàlisi d'algunes de les obres més importants de la música dels últims quaranta anys poden lliurar-nos models per pensar la renovació dels dispositius i les estratègies de la crítica. Una anàlisi detallada de les obres formalment avançades és potser l'única manera de repensar les potencialitats crítiques del pensament.

#### MORTON FELDMAN I EL PROBLEMA DE L'EXPRESSIÓ

És molt probable que Adorno desconegués completament l'obra de Morton Feldman. Adorno, però, coneixia relativament bé l'obra de John Cage, amb el qual Feldman estava molt lligat, sobretot des d'un punt de vista programàtic.

La relació d'Adorno amb l'obra de Cage és ambivalent. Adorno reconeix, en la manera cagiana de negar tots els paràmetres d'organització del material sonor (harmonia funcional, contrapunt, desenvolupament, relació antecedent-conseqüent, distinció entre so i soroll, etc.), una figura forta de «protesta contra la complicitat cega de la música amb la dominació de la natura». Aquesta temàtica de la relació entre música i natura és important per a Cage, ja que, segons ell mateix: «Art = imitació de la natura en els seus modes d'operació».<sup>4</sup> Es tracta de mirar de fundar la racionalitat musical en un impuls mimètic capaç de conciliar la composició amb els modes d'operar de la natura. Això no significa que el so musical hagi de sonar tal com sona el so natural, cosa que ens col·locaria en les vies d'una estètica de la representació, més aviat exigeix que l'art sigui capaç d'actualitzar la natura en tant que món productor d'esdeveniments que només poden percebre's com a tals a partir de certes condicions precises.<sup>5</sup> No es tracta de cercar alguna forma de reconciliació amb l'*imaginari* propi de la natura, perquè la música de Cage el que vol és mostrar que la *imatge* socialment comuna de la natura no correspon a la seva veritat. Per això, la qüestió fonamental de Cage serà: «¿què és necessari destruir per tal que la natura pugui advenir en el seu mode d'operació propi?».

Adorno, però, no pot acceptar la temporalitat de Cage d'anul·lar tot domini del compositor en la producció de l'obra, tota mediació en la relació amb el material, en nom d'un re-trobrament amb la natura. Adorno no pot acceptar que la passivitat de l'absència de decisió, de no organització de les relacions, sigui assumida a l'interior d'un programa estètic en el qual l'acció del

compositor consisteix a negar tota acció instrumental orientada segons una finalitat. «¿Quin és el propòsit d'aquesta música experimental?» preguntarà Cage respecte a la seva pròpia música: «no té propòsits, a penes té sons».<sup>6</sup> En una època marcada per la negació del subjecte provocada per una totalitat dominada per la lògica de la formamercaderia, la música de Cage sembla creure en la possibilitat d'utilitzar aquesta forma de negació per trobar la llibertat en allò que ja no té la figura d'un Jo.

Des de certa perspectiva, pot semblar que la posició de Feldman convergeixi amb les estratègies de Cage. De tota manera, la influència del segon sobre el primer és manifesta. Va ser a partir d'una trobada amb Cage l'any 1950 a la sortida d'un concert de música de Webern, que Feldman va començar a donar claredat programàtica al seu estil. En aquest sentit, el període 1950-1953 és important ja que en aquests tres anys Feldman compondrà quatre sèries de peces que establiran el seu estil: *Projection*, *Intermission*, *Extension* i *Intersection*.

*Projection* i *Intersection* són les seves primeres obres amb notació gràfica. En la partitura gairebé no hi ha indicacions mètriques, ni d'instrumentació, dinàmica i registre. La resta depèn de les decisions de l'interpret. La música no té estructura (harmonia, contrapunt i melodia). Amb relació a aquestes obres Feldman dirà: «el meu desig aquí no era *compondre*, sinó *projectar* sons en el temps, lliures de tota retòrica pròpia a la composició».<sup>7</sup>

En aquesta mateixa època, Cage comença les seves composicions amb l'atzar (*Music of Changes*, l'any 1950). Aquesta utilització de l'atzar era sobretot una manera d'escapar del *métier* del compositor, perquè la noció

mateixa de *métier* implica un conjunt de tècniques, de modes de posició intencional d'un projecte i de raciocini teleològic que impedeix als sons «ser ells mateixos», com diria Cage. Per contra, «fer alguna cosa que escapi a la dominació del jo»<sup>8</sup> serà l'únic programa possible per a una música que es vulgui realment crítica. En aquest cas, la tasca del compositor consistirà simplement a definir les regles d'un dispositiu precís que ha de permetre la manifestació d'un esdeveniment musical imprevisible tant per al compositor, com per a l'interpret o per a l'oient. Així, el fer musical abandonaria categories aparentment centrals com les d'*expressió* i *intencionalitat*.

Però aquest programa no era exactament el de Morton Feldman. No es tractava de construir un dispositiu que mirés de produir esdeveniments sonors indeterminats. Es tractava d'assumir les exigències expressives d'un règim de «lirisme absolut» que s'afirmarà a través de la crítica radical de la gramàtica musical i de les potencialitats constructives de la forma. Això potser explicaria perquè, contràriament a Cage, Feldman evolucionarà, principalment a partir de 1970, en la direcció d'una utilització de la notació tradicional i dels paràmetres d'organització musicals –com ara l'escriptura motívica i les afinitats harmòniques– absents en les seves primeres obres. És en aquesta fase del seu treball que trobem les millors obres: *Rothko Chapel*, *A viola in my life* i *Palais de Mari*. Podem dir que Feldman sent així la necessitat de dominar d'una manera més plena el procés musical. Aquesta necessitat només es va poder afirmar després que el compositor aconseguís deslliurar-se d'una certa gramàtica dels afectes present en la manera musical

convencional d'organitzar les tensions i la temporalitat. El retorn a l'escriptura motívica indica una sensibilitat vers el problema de l'expressió. En aquest sentit, hem de prendre'ns seriosament afirmacions com ara:

El que controlo és la meva voluntat –cosa molt més difícil que controlar una pàgina de música. Si vull que la meva música demostrï alguna cosa és que «la natura i la natura humana són una i la mateixa cosa». A la inversa de Stockhausen, no em sento cridat a haver de trobar una mediació entre els dos. Stockhausen creu en Hegel; jo crec en Déu. És tan simple com això.<sup>9</sup>

Deixant de banda la dicotomia entre Hegel i Déu (com tots sabem hi ha una manera de trobar Hegel allà on pensem estar-nos-les havent amb Déu), podem dir que aquest *domini d'un mateix* que apareix com el veritable objecte de la música de Feldman ens porta, parafrasejant l'Adorno que parla de Webern, a la temptativa de dissoldre tota matèria de la música i tots els elements objectius de la forma musical en el so pur del subjecte, sense que subsisteixi davant seu el més mínim residu o cos estrany. Això podria explicar-nos l'impuls que anima les experiències de notació gràfica i la seva negació general dels paràmetres de la gramàtica musical. Aquesta negació apareix com la condició de possibilitat de la recuperació de la categoria d'expressió. Una expressió mancada de gramàtica. Perquè dominar-se a un mateix significa aquí col·locar la voluntat sota un cert règim de descomposició, purificar la voluntat de tota pertinença a les formes determinades per tal que quelcom semblant a una natura alliberada pugui aproximar-se a l'expressió

humana. Això pot explicar perquè aquesta expressió tendeix a trobar la seva matriu en l'inexpressiu, en les superfícies planes, «monocromàtiques» ja que mancades de tensió i direcció. L'inexpressiu com a astúcia d'una expressió que vol mostrar la seva irreductibilitat amb relació a la codificació fetitxista dels afectes.

Aquesta recerca de l'inexpressiu apareix tant en la utilització reiterada d'una dinàmica que privilegia llargues seqüències de *pianissimo* i de *piano* (com es pot escoltar a *Palais de Maré*), com en l'abandonament de la idea de desenvolupament lligat als jocs de tensió entre antecedent i consegüent en benefici d'allò que Feldman anomena «simetries truncades» (*Crippled symetries*).

Inspirant-se en l'estructura irregular de les catifes d'Orient, estructures compostes per motius que només aparentment es repeteixen, Feldman pensa una estructura musical feta de repeticions simulades, d'una repetició que, vista de prop, mostra la diferenciació contínua del que, vist des de lluny, sembla ser el mateix. L'exemple més clar d'aquest procediment són les variacions de la melodia de tres notes del soprano en els compassos 244-290 de *Rothko Chapel*. Jugant amb un cert desfasament entre objecte i percepció sonora, aquesta melodia no torna mai de manera absolutament idèntica, encara que serà normalment percebuda com a tal. Aquesta manera d'articular, en el mateix moviment, diferència i repetició es produeix també mitjançant un ús reiterat d'acords invertits modulats o modificats només en les notes «ornamentals». Feldman dirà que aquesta manera de desarticular la distinció entre diferència i repetició és «un intent conscient de «formalitzar» una desorientació de la memòria».<sup>10</sup>



## ENTRE MÚSICA I PINTURA

Però aquesta qüestió de l'expressió a Feldman només pot ser entesa de manera adequada si insistim en la relació entre la seva música i l'expressionisme abstracte de Rothko, De Kooning, Pollock o Philip Guston. En diverses ocasions Feldman va declarar trobar-se més proper a aquest corrent de pintors que a qualsevol moviment musical. Més enllà de *Rothko Chapel*, podem trobar altres obres dedicades a pintors: les *O'hara songs* (per a Franck O'hara), *De Kooning, Piano piece for Philip Guston*, la banda sonora per a un film sobre Jackson Pollock, entre altres. Està clar que no s'ha d'oblidar com, a la Nova York dels anys 50, la pintura era l'art que realitzava millor les exigències de constitució tant d'una tradició visual com d'una dinàmica socio-econòmica a escala mundial (bastant rendible). En aquest sentit, la referència a la pintura era molt seductora per a compositors a la recerca de visibilitat i tradició.

Tot i això, aquesta aproximació a l'expressionisme abstracte respon també a altres raons. Una pintura com la de Pollock i la de Rothko mostra «la consciència històrica de l'esgotament de la força semàntica de la figura»,<sup>11</sup> ja sigui la figura pròpia a la representació mimètica de la realitat, ja sigui la figuració abstracta de les formes. Una consciència compartida per Feldman quan diu, per exemple:

En l'últim Schubert (...) la transició d'una idea musical a una altra no és només aparent, és fins i tot *massa* aparent. Com un jugador dolent de pòquer, Schubert mostra sempre el que té a les mans. Però aquest error, aquest fracàs és la seva virtut.<sup>12</sup>

Virtuts capaces de mostrar el desencantament amb relació a la potència figurativa de la música. Desencantament que apareix a través d'aquesta aparença com a aparença que marca el treball formal de qui ja no creu en el caràcter organitzador de la forma.

Tornant a la pintura de l'expressionisme abstracte, s'imposa una precisió respecte a la seva noció d'expressió. Per un costat, sembla fundar l'expressió en la dimensió del gest. Però hi ha diverses maneres de fer un gest. Si en el cas de Pollock, la velocitat de la seva gestualitat sembla assenyalar vers la velocitat de qui s'allunya bruscament de tota norma i de tota construcció per tal que el gest pur pugui afirmar-se, la lentitud de la pintura de Rothko, en canvi, sembla assenyalar altres coordenades, ja que el seu gest el mesura més aviat la cura desplegada a extreure diferències allà on gairebé només veiem la continuïtat cromàtica. Es tracta d'un gest calculat, reflexionat, un gest que vol construir un nou ordre de diferències.

En el fons, Rothko sembla voler fer-nos creure que una imatge alliberada de la força semàntica de la figura pot tornar a fundar el sentit de la materialitat del «sistema fonamental» de les arts plàstiques, o sigui, la materialitat cromàtica del color. Una materialitat capaç de procurar un ordre que neixi del propi desdoblament dels materials fonamentals (com és el cas del color).

És aquest segon sentit de l'expressionisme abstracte que més s'aproxima a l'obra de Morton Feldman. Després de l'esgotament dels modes de figuració de l'expressió propis a la gramàtica del sistema tonal, hi ha un ordre possible que neix del desdoblament mateix del «sistema fonamental» de la música, a saber, de la materialitat del so i de les peces elementals del material tonal (com els arpegis, els acords consonants, les

octaves, etc.). En aquests dos casos, vegem l'intent de construir un ordre portador de força crítica, un ordre que ve després de l'Ordre. Aquí, la problematització del so no és un retorn a un principi d'immanència, sinó la reconstrucció del sentit del sistema elemental de la música.

## UN PROBLEMA POLÍTIC

Aquesta qüestió es pot comprendre de manera adequada si analitzem amb atenció *Rothko Chapel*. Es tractarà sobretot de proposar una mena de lectura política, o sigui, una lectura que intenti mostrar com l'obra més important de la producció de Feldman ens proporciona elements de reflexió per a un alliberament, de fort contingut social, de la forma estètica. És vàlida per a Feldman aquesta important afirmació d'Adorno:

L'alliberament de la forma, com ho vol tot art autènticament genuí, és sobretot la marca d'un alliberament de la societat, ja que la forma, la cohesió estètica (*ästhetische Zusammenhang*) de tots els singulars (*Einzelnen*) representa en l'obra d'art les relacions socials, per això l'ordre establert s'escandalitza amb la forma alliberada (*befreite Form*).<sup>13</sup>

Aquestes afirmacions d'Adorno són ben clares en el seu objectiu. Es tracta primerament d'afirmar la solidaritat profunda entre les reflexions sobre la forma estètica i les reflexions sobre l'organització estructural de la societat. Tota obra d'art fidel al seu contingut de veritat intenta realitzar un cert alliberament de la forma que tindria un fort contingut d'emancipació social. En aquest sentit, la insistència en les disposicions formals de l'obra no és arbitrària, ja

que la forma estètica és sobretot un mode de determinació de relacions, de règims d'ordenament, de selecció de materials, de maneres d'aplegar, de fer síntesis i unitats. Selecció, ordre, relació, unitat, síntesi, totes aquestes categories estan carregades d'un contingut polític evident. Quan l'art les mobilitza no ho pot fer sense produir la imatge d'un altre principi de racionalització, la possibilitat de realització del qual estaria bloquejat a l'interior de les esferes de reproducció material de la vida social. En això consistiria el seu veritable potencial revolucionari. Així, la política no entra en l'art a través de l'exterioritat de les relacions de negociació entre l'estètica i els continguts i temàtiques vinculats a la vida social. La política entra sobretot a través de decisions lògiques sobre estructures formals. L'anàlisi política es una anàlisi de la forma.

Pensar aquest tipus de qüestions a partir de *Rothko Chapel* no està mancat de sentit. Tot i que Feldman no parli mai directament de la possibilitat d'una reflexió política a partir de la seva obra. No obstant això, recordem les circumstàncies pròpies de la realització d'aquesta obra. Va ser el resultat d'un encàrrec fet per la parella De Menil. Jean i Dominique de Menil van proposar a Rothko de construir una capella a Houston, Texas, amb obres del pintor. Rothko va treballar en aquest projecte com si es tractés del gran projecte de la seva vida. Va contribuir a la concepció arquitectònica i a la concepció general de la construcció. Aquest projecte es transforma aleshores en un espai que impressiona per la seva simplicitat ascètica. Es tracta d'un octaèdre mancat de tot signe religiós. En el seu interior no hi ha altar, no hi ha trona, no hi ha absolutament res, tret d'alguns bancs de fusta. Aquest espai no està escindit entre

pols jeràrquicament diferents com en tot espai religiós (dividit entre la trona o l'altar i els llocs destinats als fidels). És un espai totalment homogeni, fins i tot el sòl de la capella està a nivell de carrer.

En els murs, només hi veiem grans quadres obscurs de Rothko. Aquesta estranya capella sense imatges religioses és un objecte de devoció, és una obra que vol apropiarse la força unificadora que anteriorment animava la religió, amb la idea de fundar un espai comú capaç d'instaurar una altra lògica de relacions. Una lògica de relacions que obéis a les metamorfosis del mateix en un altre inherent a aquests quadres de Rothko on aparents monocroms es desvelen com a portadors d'una escala elaborada i ordenada de diferències. Tots els quadres de Rothko de la capella estan marcats per la manifestació d'una heterogeneïtat interna al camp mateix de cada color. Cap camp cromàtic no és pla. Estan marcats per oposicions i conflictes que demostren la consciència de la dissolució de la unitat. Un camp cromàtic pot tenir, en el seu interior, interferències d'altres colors, intensitats diverses produïdes per la superposició del mateix color, per la modificació material en la constitució de la tinta, etc. Tot això demostra que l'espai de la capella de Rothko no és un espai religiós, sinó fonamentalment polític. Com ja s'ha dit, Rothko vol utilitzar la força d'unificació per trencar tota relació de submissió de la diferència.

A la seva manera, Feldman tot això ho va comprendre. Quan va rebre l'encàrrec per fer una música per a la inauguració de la capella, Rothko ja era mort. La peça pot ser entesa aleshores com un homenatge pòstum en el qual Feldman absorbeix les qüestions i les tècniques que van inspirar la producció del pintor.

Comencem, per exemple, amb la tria de la instrumentació. *Rothko Chapel* és una peça per a viola, celesta, percussió, cor, soprano i contralt. Es tracta, doncs, d'una peça per a veu, percussió i un instrument sol. La tria del cor i de la percussió és bastant simptomàtica i té relació amb el desig de Rothko d'apropriar-se la força unificadora de la religió per fundar un espai comú a partir d'una altra lògica de relacions. Com sabem, la funció tradicional del cor consisteix a organitzar la diferència sota el règim d'afirmació de la unitat. No és casualitat que el cor sempre hagi estat lligat a experiències socials on la multiplicitat de les veus es revela, essencialment, com un uníson en què cada veu de la polifonia forma part d'una mateixa direcció teleològica. És l'enunciació de la necessitat d'u: «és així i no d'una altra manera». D'altra banda, les funcions de la percussió estan normalment lligades a la intensificació dels moments de tensió i a la construcció d'una unitat regular de pulsació. Dos processos que sublimen la prevalença del regular i del reforç.

En canvi, en les mans de Feldman, el cor i la percussió ja no responen a les seves funcions naturals. El cor és sotmès a una intensitat de *piano* i *pianissimo*. En els compassos 110 i 115 trobem a penes un *forte* (que es dissol en silenci en el compàs següent). Feldman arriba a utilitzar intensitats com *pppp* i *ppppp* per al cor: hi ha tota una secció on la indicació d'interpretació és «difícilment audible» (*barely audible*). Normalment, Feldman utilitza les veus per crear acords de quatre i cinc notes que es desdoblen a través de segones i sobretot de segones disminuïdes. Això produeix una impressió auditiva d'immobilitat «orgànica» i «vegetal» (vegeu, per exemple, els compassos 29-31). Quan el cor sembla anar

en la direcció d'un desenvolupament harmònic i d'una intensificació, se'ns confronta ràpidament amb el silenci o amb l'esgotament en intensitats *pianissimo* (vegeu, per exemple, els compassos 109-111). Com si ens trobéssim davant la presa de consciència de la impossibilitat d'avançar, davant la presa de consciència de la impossibilitat d'atènyer un altre sòl.

La utilització de la percussió reforça el caràcter «no-direccional» de la música. Ja en els compassos 13-15 veiem la percussió aparèixer com a so mut que reforça l'esgotament del primer esbós d'escriptura motívica per a la viola. Aquest fenomen es repetirà diverses vegades (com, per exemple, en els compassos 22-24). Així, en comptes d'intensificar el desenvolupament, la percussió exposa la impossibilitat del moviment.

Un altre exemple rellevant d'aquest caràcter no-direccional el donen els processos de construcció del motiu de viola en els compassos 4-28. Aquí, veiem en marxa el procés de construcció d'un motiu cada cop més ascendent i extens. Començant per un interval de tercera menor (do-mi menor), la viola acaba dibuixant un gest ascendent-descendent que serà tancat pel so mut de la percussió. Aquesta lògica es tornarà a repetir per acabar en el primer acord del cor. Així, s'esbossa una oposició entre la gestualitat «oberta» de la viola i la gestualitat «tancada» del cor, gestualitat d'allò que sempre es desenvolupa a través d'interval de segona.

Podria semblar que, amb aquests motius de la impossibilitat del desenvolupament i de l'estetització del bloqueig, estiguéssim entrant en una mena d'hipòstasi de l'inefable, de teologia negativa transvestida d'estètica avantguardista. Per això, hem d'estar atents a l'especificitat dels processos constructius que operen a *Rothko*

*Chapel*. Ja que, tot i que per una banda aquests processos no vagin en la direcció de la construcció d'organicitats funcionals basades en una gramàtica tradicional del desenvolupament dels materials, i tot i que per altra banda l'experiència de l'impasse aparegui en tot moment trencant la nostra expectativa (*Erwartung*) de desenvolupament, es construeix una unitat. Una unitat que, en certa forma, es desenvolupa a partir de la llei interna dels materials, com si ens trobéssim davant d'un ordre capaç de produir allò que Adorno un dia va anomenar «síntesis no-violentes».

#### SIMETRIES TRUNCADES I EL PROBLEMA DEL TEMPS

Com ja s'ha dit i com en el cas de Cage, les obres de Feldman desconeixen els processos de construcció fundats en l'ús desenvolupat de funcions harmòniques i del contrapunt. Com dirà Feldman: «un dels problemes de l'harmonia funcional és que escolta per nosaltres».<sup>14</sup> Amb això vol dir que la llei de progressió determina de manera prèvia les possibilitats de configuració del material. Adorno identifica molt bé aquest problema quan insisteix en la necessitat de pensar una música en la qual:

Conjunts relativament independents són duts a una unitat que, gràcies al seu caràcter i a la manera com aquests conjunts es relacionen entre si, sembla conclusiva (*zwingend*), sense que reapareguin en l'obra motius idèntics i en variació.<sup>15</sup>

Per una raó semblant les melodies només apareixeran de manera tardana en les obres de Feldman. No obstant això, contrària-

ment al desenvolupament de l'obra de Cage, Feldman intenta construir sistemes d'organització i de determinació. Si analitzem *Rothko Chapel*, veurem una peça composta per quatre grans parts. Feldman les descriu així: 1) una llarga obertura declamàtoria, 2) una secció més estàtica per a cor i campanes, 3) un interludi motívic per a viola, soprano i percussió, 4) un final líric amb una melodia de viola acompanyada de vibràfon.

Aquestes parts estan lligades entre elles i en el seu interior per repeticions de materials, per la transformació de relacions horitzontals en relacions verticals (com veiem en els compassos 118-129) i per un dinamisme aparentment pla que privilegia l'aparença de continuïtat. També s'utilitzen simetries truncades que miren de jugar amb el desfament entre objecte i percepció, i dissoldre la possibilitat de jutjar relacions d'identitat i diferència, una mica com en la problematització del camp cromàtic a Rothko.

Aquesta qüestió relativa a les simetries truncades ens pot introduir a una discussió fonamental sobre el problema de la temporalitat en la música de Feldman. En el fons, *Rothko Chapel* coneix dos modes extrems d'organitzar la temporalitat. El primer és el temps estàtic que apareix de manera evident a la segona secció, la que va del compàs 211 fins el compàs 244. Aquí, veiem com el cor (sopranos i contralts) sustenta un hexacord (do-si-la-la bemoll-sol-mi bemoll) que canvia d'intensitat mitjançant jocs amb les veus, a més d'acords de campanes que utilitzen les altres sis notes restants (mi-si bemoll-fa-re-re bemoll-sol bemoll). Així, la música presenta una mena de «cluster diferit» que exposa l'ex-tasi del que no pot desenvolupar-se per posar, gairebé al mateix temps, l'escala completa de notes. L'altre mode de temporalitat, més lineal, apareix a

l'última secció, on una melodia «hebraica» és acompanyada per un *ostinato* de vibràfon i de celesta amb pulsació regular.

Aquesta tensió entre dos modes de temporalitat és absolutament important. Hem de recordar aquí que Feldman pensa la producció musical en general com la figura d'una reflexió sobre l'essència del temps: «estic interessat en la manera com el temps existeix abans que hi fiquem les nostres potes». <sup>16</sup> Feldman utilitza un esquema clàssic de comprensió del temps musical a partir d'una oposició entre temps i espai: «el temps es va transformar en espai i ara ja no hi ha temps». Tornar a donar altra vegada a la música la seva essència temporal és la tasca de tot programa de composició. Però què pot voler significar això?

Podem dir que donar al temps la seva veritable essència significa no pensar-lo més a partir de metàfores espacials com la metàfora kantiana del temps com una línia infinita en la qual cada punt és un instant. Aquesta concepció puntillista del temps ens acaba portant a comprendre'l com a juxtaposició de moments inerts i independents, en comptes de veure'l com el moviment dinàmic d'auto-anul·lació de la identitat (recordem com el «puntillisme» va ser la base d'una crítica al pensament serialista integral). El temps com a mode de presència d'uns objectes que són sempre alguna cosa més que les seves presències literals. Una negativitat transcendent pròpia a la potència elemental del temps que remet directament a Hegel i a la seva noció de temporalitat com a «activitat negativa» (*Negative Tätigkeit*). <sup>17</sup>

Aquesta potència negativa del temps pot ser presentada a través d'una construcció de relacions d'oposició entre els dos modes d'organització temporal on cada pol anul·la l'altre per ser, d'una certa manera,

la veritat de l'altre. L'èx-tasi (que remet a la immanència del que és i no pot ser d'una altra manera) és la veritat de la linealitat (que remet a la transcendència d'allò que es construeix com a estructura) i viceversa. Això implica dir que l'informal, allò que no té més força per moure's, és la veritat del que continua tenint una forma clàssicament lineal. Aquesta relació d'imbricació prové del fet que trobem elements d'una part de la música en l'altra. És una mica com si aquesta música només pogués ser construïda a través de la tensió entre dos modes contradictoris d'organització que s'entrellacen a fi d'anular les seves respectives tendències d'hipòstasi; com si intentés aprehendre un objecte que només es mostra a través de la confrontació entre dos modes contraris d'organització temporal; un objecte que s'aprehèn en la intersecció entre dos *impasses*. Resultat natural si acceptem la resposta de Feldman a la pregunta pel sentit que donava al temps musical: «(llarg silenci) no l'entenc».<sup>18</sup>

## RETORN A LA TONALITAT I AMOR PER LES RUNES

L'última secció de música és molt important perquè comprèn la repetició d'una frase melòdica «tradicional». En principi, l'ús de materials regressius pot semblar una «concessió» de Feldman. De fet, des de l'any 1970, amb *The viola in my life*, Feldman comença a utilitzar petites estructures melòdiques tonals que no apareixien en obres precedents. Però, a *Rothko Chapel*, veiem per primera i última vegada en la música de Feldman la presència de tota una secció amb melodia tonal, estructura jerarquitzada d'acompanyament i pulsació regular.

Aparentment, tot això apareix de cop a l'interior de la música. Tanmateix, aquesta secció és la culminació i la unificació d'una sèrie dispersa de signes presentats anteriorment. Per exemple, l'*ostinato* de vibràfon no deixa de ressonar amb les primeres notes de viola de la primera secció. L'estructura melòdica de viola amb el seu joc ascendent/descendent remet també a un motiu de viola de la primera secció. Tot succeeix com si s'estigués esbossant una mena de síntesi, però feta amb material regressiu.

Aquest ús de la tonalitat mereix una anàlisi atenta. Feldman va deixar dit que aquesta melodia venia de lluny, que va ser composta quan ell encara era adolescent. És quelcom que emergeix com una imatge d'un passat oblidat, arruïnat i distant; un passat propi de l'adolescència tonal de la història de la música. Això indica un mode de retorn a la tonalitat que no té res a veure amb una possibilitat de restauració, ja que la gramàtica tonal torna feta parracs, sense la força per organitzar totalitats funcionals. Només cal recordar, pel que fa a això, com la unitat produïda per la melodia és sempre denegada pel cor amb el seu acord atonal (mi bemoll-la bemoll-mi-do sostingut-re). És aquest acord qui té la darrera paraula en la música.

D'aquesta manera, la melodia que ve de lluny és com allò que un dia Benjamin va anomenar una «imatge dialèctica», la presència d'un material que antany tenia la força de servir de cèl·lula de desenvolupament, de motiu per a la construcció d'obres dotades d'unitat funcional. Avui, aquest material no és més que una runa que mostra com el més familiar només pot tornar amb els trets de l'estrany [*estranhamento*]. Aquest retorn és quelcom molt proper a allò que Adorno digué respecte a les formes neo-clàssiques que apareixen:

com en els somnis sota l'aspecte d'aquestes figures en estuc que decoraven els armaris de la casa dels nostres pares o d'aquell objecte vell i passat de moda: el contrari d'un concepte genèric (*Gattungsbegriff*). Aquesta individuació, sota la forma de visions de malson, d'allò que antany valia com a esquemàtic destrueix l'esquema (*Schema*).<sup>19</sup>

Així, Feldman crea un teixit de figures musicals en les quals ni els instruments, ni les estructures, ni les percepcions, compleixen les funcions que normalment els estan associades; un teixit semblant a aquestes catifes orientals que tant el fascinaven, on veiem la construcció d'un espai en el qual la no-identitat i la multiplicitat són creades a partir de la percepció inicial d'identitat i d'unitat. Un procés de redefinició de la lògica interna de l'ordre que és un moment fonamental per a tota crítica de la ideologia, sobretot si acceptem aquesta idea d'Adorno segons la qual «la identitat és la forma originària de la ideologia».<sup>20</sup> Ja que la ideologia, en tant que mode de disposició dels ens, és sobretot un mode de bloqueig d'allò que no respon a la forma de la identitat, d'allò que desconeix l'estabilitat d'un ordre formal que s'imposa, a l'interior de la música, com una gramàtica que mira de determinar els nostres modes de relació entre elements, de percepció del moviment, de configuració d'un temps que només sap passar mitjançant la pulsació entre tensió i distensió. Si és, doncs, veritat que la crítica de la ideologia, aquesta crítica que és la funció més important de tota acció política, depèn de la possibilitat de construir un ordre on l'experiència de la no-identitat no sigui reprimida; si és veritat que la veritable crítica política comença sempre per la crítica del principi d'identitat, aleshores és possible que

la música de Feldman tingui alguna cosa a dir-nos respecte als modes de reconstrucció de la potència crítica del pensament. □

*Traduït del portuguès  
per Felip Martí-Jufresa*

1. Th. W. Adorno, *Klangfiguren, Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003, p. 111. Paga la pena recordar que aquesta noció d'«absolut» no deixa de remetre al programa de la música absoluta de l'idealisme alemany, tot ell inspirat en l'absorció de la metafísica del sublim en la interpretació del fet musical.
2. *Idem*, p. 118.
3. Sobre aquest punt, remeto al meu V. Safatle, «Fetichismo e mimesis na filosofia adorniana da música», *Revista Discurso*, 37, 2008.
4. J. Cage, *Composition in Retrospect*, Exact Change, U.S., 1993.
5. Sobre aquest punt vegeu L. Goehr, «For the birds/ Against the birds: the modernist narratives of Danto and Adorno (and Cage)», dins D. Herwitz, i M. Kelly (eds.): *Action, art, history: engagements with Arthur C. Danto*, Nova York, Columbia University Press, 2007, pp. 43-73.
6. J. Cage, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 17.
7. M. Feldman, *Give my regards to eighth street*, Cambridge, Exact Change, 2000, pp. 5-6.
8. R. Konstelanz, *Conversations avec John Cage*, Paris, Syrtes, 2000, p. 300.
9. M. Feldman, *op. cit.*, p. 18.
10. *Idem*, p. 137.
11. Luis Renato Martins, *A fabricação da pintura: de Manet a Rothko*. Tesis doctoral defensada en el Departament de Filosofia de la USP (Universidade de São Paulo), 2000.
12. M. Feldman, *op. cit.*, p. 70.
13. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 379.
14. M. Feldman, *op. cit.*, p. 174.
15. Th. W. Adorno, *Quasi una fantasia*, *Gesammelte Schriften XVI, Digitale Bibliothek 97*, p. 515.
16. M. Feldman, *op. cit.*, p. 97.
17. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, p. 156.
18. M. Feldman, *op. cit.*, p. 156.
19. Th. W. Adorno, *Quasi una fantasia*, *Gesammelte Schriften XVI, Digitale Bibliothek 97*, p. 391.
20. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, p. 151.

# Disquisicions musicals a l'època de la teo-eco-logia naixent

*Felip Martí-Jufresa*

De manera abrupta i màximament resumida diré que el que aquí vull exposar és l'actualitat del conflicte entre la idea de sentit musical que hauria desenvolupat de manera dominant la nostra tradició (la funcionalitat integral, una idea rígida de sistematicitat, una idea d'ordre, unitat i coherència hiperbòlics) i una determinada manera de produir, fabricar i concebre el sentit que tot i bategar en el cor mateix dels principis que estructuraven la nostra cultura contemporània no estructuraria de manera dominant la nostra sensibilitat musical, una altra idea de sentit que anomenarem –amb Adorno– *paratàctica*.

Aquesta idea de sentit que hauria desenvolupat, cultivat, conreat de manera dominant la música més «ben feta» hauria estat precisament el criteri intern al saber compositiu mateix per discriminar el «ben

fet» del «mal fet», el bé, bo i bell musical del mal, dolent i lleig musical. Aquest fonament de la bondat-i-bellesa musical seria una re-presentació en mil variacions diferents d'una distribució pre-establerta de places on cada cosa que és, que *hi* és, on tot el que musicalment és ocupa un lloc precís que serveix els interessos del tot musical o de l'obra musical, una obra que esdevé *obra*, i no mer escampall d'elements o moments dispersos, precisament perquè cada moment ocupa un lloc precís o fa una funció musical precisa. La idea que defenso és que aquesta distribució, aquesta composició és el que la nostra manera de fer música haurà valorat més o un dels aspectes que haurà valorat més, i que és la presència o reconeixement d'aquesta manera de bastir artefactes musicals el que s'haurà considerat gran, bo i bell: altament gran, altament bo i altament bell.

Per descriure aquesta essència del sentit musical utilitzaré també el nom *organicisme*. La nostra gran música (com la resta de les arts, la filosofia, la ciència i la política) haurà estat una música organicista, un cant, sovint sense paraules, a l'Ordre i al Sistema, a la idea d'un Tot-U que es desplega segons la seva necessitat interna.

Felip Martí-Jufresa (Barcelona, 1974) és professor de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tolosa. S'ha ocupat de pensar la relació entre la dominació i les formes de fer música més valorades en la nostra tradició. En aquesta línia cal destacar la publicació del llibre *Música desconcertada. Filosofia, política i música moderna* (Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2009). Ha publicat diversos articles sobre el concepte de revolució, el concepte de dominació i l'obra de Joan Borrell.

\* \* \*



Sens dubte, l'actualitat de l'organicisme en general, la vigència d'aquesta idea hiperbòlica d'ordre, i el lloc contemporani d'aquest conflicte entre l'essència orgànica o funcional del sentit i una idea del sentit paratàctica no tindrà el mateix aspecte, ni les mateixes ressonàncies que fa un segle. Per dir-ho ràpidament, l'escenari que al meu parer dona vigència a l'organicisme avui és aquest esdeveniment que ja ens està passant i que anomenem de manera encara imprecisa *crisi ecològica*. Em fa la sensació que en un futur bastant pròxim, l'organicisme contra el qual haurem de lluitar serà bàsicament una mena de deriva o reinvençió de l'autoritarisme que fonamentarà el seu discurs en la idea que l'espècie humana forma part d'un sistema ecològic i que l'origen de tots els seus mals és el desig, la supèrbia d'haver volgut deixar d'ocupar el lloc que li pertocava en aquesta distribució pre-establerta de places i funcions que resumim amb la idea d'ecosistema. Una distribució establerta per una evolució la història de la qual esdevindrà un mite fundacional.

No crec anar massa errat reconeixent aquest tret en recents produccions cinematogràfiques de masses, com ara *Avatar*, procedents del cor del poder econòmic vigent. També escolto aquesta renovació del vell organicisme pre-modern en el discurs desplegat en la pel·lícula *Home* del fotògraf aeri Yann-Arthus Bertrand. Per exemple:

El motor de la vida és el lligam. Tot està lligat, res no és autosuficient. L'aigua i l'aire són inseparables, units per a tota la vida i per a la nostra vida a la Terra. El compartir ho és tot. Aquesta llunyana taca verda que es veu a través dels núvols [la imatge mostra un tros de costa d'aigua verda] és la font

de l'oxigen a l'aire. El 70% d'aquest gas indispensable per al funcionament dels nostres pulmons prové de les algues que coloren la superfície dels oceans. La nostra Terra consisteix en un equilibri on cadascú ocupa una plaça i on cada ésser només existeix gràcies a l'existència dels altres éssers. Una harmonia subtil, fràgil, que un no-res pot esberlar.<sup>1</sup>

Una anàlisi mínimament atenta de la relació entre els crèdits i el contingut d'aquesta pel·lícula seria suficient per descriure la nova articulació dels interessos del capitalisme triomfant i el nou discurs eco-policial que de manera més o menys conscient i precisa desplega o vehicula la pel·lícula.

La idea d'eco-sistema és l'avatar contemporani més consistent de la vella tradició organicista i del concepte arcaic de Llei i Justícia. Si he entès alguna cosa dels termes grecs *nómos*, *diké* o *temis*, aquests conceptes es referien precisament a la idea segons la qual actuar amb justícia o ser just consistiria bàsicament en saber ajustar-se al lloc que s'ocupa en l'ordre social (en l'Obra social), un Ordre social que era tal perquè ell mateix s'ajustava i es fonamentava en un ordre metafísic que distribuïa les tasques divines i les tasques humanes, els llocs de la divinitat i els llocs dels mortals. Una política que corresponia a una cosmologia, una cosmologia que corresponia a una música, etc.

El gran relat de la modernitat, en canvi, és el relat del progressiu desempallegament per part de la cultura humana d'aquesta concepció de la justícia i de l'artefacte metafísic que la fonamentava. El concepte modern de justícia es fonamenta precisament en la idea que els éssers humans no ocupen cap lloc pre-establert en el si de cap Ordre i que la característica o el tret que els defineix i els col·loca en una situació

d'excepció ontològica respecte a la resta d'éssers que l'envolten és precisament el de ser una capacitat sense límit de contestació de qualsevol plaça pre-definida o de qualsevol tasca o funció pre-establerta.

Caldrà, doncs, desenvolupar l'intent de mostrar quines maneres de fer música hauran participat d'aquest gran relat, d'aquesta cultura que con-figura, construeix o compon a partir de la idea d'una radical in-disposició prèvia dels elements, d'una igualtat en la llibertat dels elements, és a dir d'una igualtat en aquesta obertura o capacitat de tot element de contestar o de distanciar-se de tota plaça, tota funció, tota tasca en el si de qualsevol Obra, Sistema o Ordre.

En altres llocs<sup>2</sup> he mirat de demostrar que certa música de Morton Feldman és una re-presentació, una ficció, un artefacte que ens fa escoltar una com-posició dels elements que pressuposa aquest ball o aquesta indeterminació a priori de les tasques i les funcions; que aquesta música és l'essència del sentit modern feta gust musical, feta artefacte sonor, feta objecte que es dóna a sentir i a gaudir: un sentit que dóna gust, que dóna afecte musical, que emociona i que emocionant es fa estimar, és a dir –escoltant bé el doble sentit que porta aquesta paraula en aquesta llengua– es fa valorar. La música de Feldman també és Oda, oda d'un lligam fràgil (és a dir mancat de coherència), però que es presenta i es defensa com a lligam; oda d'una presència que es justifica per la seva mera, nua i crua presència i no per la tasca o el paper que fa en el si de l'Auca o de l'Obra o de l'Ordre; oda, doncs, a la contingència, oda d'una existència sense raó evident o precisa, però essencialment comuna i irreversible.

Si el concepte de postmodernitat musical té algun sentit, aquest sentit se situa precisament aquí. *Postmodernitat* seria el nom d'aquesta resposta justa que passaria precisament per un concepte de justícia irreductible tant al concepte antic com al modern. De la mateixa manera que aquest esdeveniment que anomenem *crisi ecològica* ens situa en la tessitura d'haver de tornar a considerar una mena de transcendència no-divina respecte a la qual haurem de mesurar gairebé cadascun dels nostres actes, la composició musical que vulgui respondre d'aquesta nova situació haurà de ser capaç de repensar el conflicte entre l'organicisme i la lògica musical paratàctica, de tal manera que ens permeti trobar una composició contemporània que ens allunyi tant de l'enèsim retorn a la vella devoció per l'Ordre que posa cada cosa al seu lloc i vetlla perquè res no se'n mogui, com d'una apologia sense contrapunts de la llibertat del subjecte modern que a dia d'avui s'ha convertit en sinònim de catàstrofes ecològiques i misèries socials futures.

\* \* \*

Com acabo de dir, l'àmbit de desenvolupament contemporani més fèrtil de la lògica organicista no és ni la cosmologia, ni la política, sinó l'ecologia. Si la nova fonamentació de l'organicisme polític ha de passar per algun lloc passarà per la seva articulació amb un discurs ecològic. Els grans relats metafísics d'ordre teològic no tenen cap veritable vigència. Com ja fa més d'un segle que es va repetint, com ja era –diuen– tòpic a final del segle XIX, Déu és mort. L'explosió exponencial de la talla de l'univers en els darrers segles i la correlativa impressió d'estar a les beceroles de poder

constituir un nou model cosmològic capaç de traduir-se en una representació comuna i banal de la forma de la unitat d'aquest encara nou mega-univers, fa inviàble qualsevol intent de fonamentació cosmològica de la política i converteix fins i tot en caduca la metàfora cosmològica com a referent d'ordre i concert, tan recurrent en la història de la música. Mirar de tornar a mobilitzar aquesta vella metàfora des de l'àmbit de l'ecologia, com fa Vittorio Hösle en el següent passatge, no té avui cap sentit precís:

Les relacions harmonioses que existien abans entre les tres esferes de l'habitat humà (la casa pròpiament dita, la ciutat i la natura circumdant) [...] han quedat irremeiablement destruïdes en els pallols humans en què s'han convertit les metròpolis modernes. La destrucció d'aquesta harmonia ha contribuït a bastament a convertir l'ànima de l'home modern en inapta per sentir l'harmonia més vasta que la lliga al cosmos, en inapta per percebre el valor d'aquesta consonància.<sup>3</sup>

No crec que aquesta metàfora musico-cosmològica sigui avui realment activa per a ningú. Miraré de mostrar que la correspondència s'ha de situar precisament a un altre nivell, molt més humil, és a dir, terraquí, ço és, molt més humà, si seguim escoltant en el nom que aquest animal es va donar a si mateix el seu sentit etimològic: *humà*, de *humus*, terra.

L'únic àmbit que percebo avui com a vector d'una revigorització de la lògica organicista, com a impuls per a una nova correlació entre organicisme i política és l'àmbit de l'eco-política. I evidentment el que atorga força, el que dóna força de llei a l'organicisme que ens ve de l'àmbit de l'ecologia és el fet que molt probablement

els ecòlegs contemporanis estan activant l'única mena d'entitat transcendent que avui pot resultar consistent i convincent als nostres ulls i a les nostres orelles. Diuen que el senyor Martin Heidegger, filòsof i feixista (fins i tot per alguns filòsof feixista), es va acomiadar filosòficament de la vida amb un clàssic enigma de caire profètic: «només un déu ens pot salvar» («*nur ein Gott kann uns retten*»). Cito aquesta dita, aquesta mena de missatge testamentari, sense referència filològica, com sembla que circulaven les dites populars i els mots que s'atribuïen als vells filòsofs («com deia...»). No imagino cap altra manera d'interpretar aquesta profecia vetero-heideggeriana més que en clau eco-sistèmica. No veig quina altra cara pot tenir aquesta nova divinitat (sense la qual, segons el darrer Heidegger, el desplegament de la metafísica del subjecte modern —encarnat en el desenvolupament de la tecnologia moderna i en la transformació planetària que aquest implica— ens condemnaria a la perdició) fora del d'una bola tirant a esfèrica, de color bàsicament blau marí amb força taques blanques graciosament escampades a intervals irregulars i algunes figures amorfes de color caqui o gos com fugir, el tot sobre un fons rigorosament negre que realça la presència del volum esfèric i la vivacitat dels colors que defineixen la seva superfície. Aquesta representació de la nova divinitat, única entitat capaç de parar-li els peus a la metafísica del subjecte modern, està certament inspirada en la producció fotogràfica dels nombrosos satèl·lits i naus espacials que hem anat posant en òrbita a partir de la segona meitat del segle XX i que representen a nivell de l'imaginari col·lectiu la imatge per excel·lència del desenvolupament tecnològic, és a dir, de la principal traducció d'aquesta

mateixa metafísica del subjecte que ens ha de dur a la perdició. Anotem que les fotografies del planeta Terra enviades pels tripulants de la nau Apol·lo des de la Lluna són unes de les imatges més reproduïdes de la història d'aquest mitjà (és això ja un índex de la seva divinitat...?).

Per aconseguir convertir aquesta imatge en una icona cal revestir-la d'una dignitat que no pot provenir només de la imatge mateixa. La crítica de la fetitxització religiosa de les imatges ens hauria d'ajudar a no tornar a caure en els mateixos errors en els quals van caure els nostres avantpassats en allò relatiu a la representació de les seves divinitats avui ja mortes. La pregunta que enllaça la qüestió musical que aquí ens ocupa i aquesta qüestió alter-teo-eco-lògica s'articula en aquest punt. ¿Com es dona màxima dignitat a una entitat? ¿Com es produeix la dignitat i el respecte vers una forma? Hem de trucar *també* a la porta de la música per respondre a aquesta pregunta? O diguem-ho al revés: ¿què voldria dir si pressuposéssim que no cal plantejar aquesta qüestió en termes musicals?

La força de l'organicisme que ens ve de l'ecologisme només pot fonamentar-se en la justesa contemporània d'aquest discurs, o dit en altres termes, en el seu «contingut de veritat», com diria Adorno. Les següents reflexions d'Isabelle Stengers ens ajuden a plantejar el problema amb la precisió que requereix:

Ja no tenim davant una natura salvatge i amenaçadora, ni una natura fràgil, que cal protegir, ni una natura explotable a cor què vols. La situació és nova. Gaia, la que s'entremet, *no ens demana res*, ni tan sols una resposta a la pregunta que ella imposa. [...] Gaia és el nom d'una forma inèdita,

o altrament oblidada, de transcendència: una transcendència desproveïda de les altes qualitats que permetrien d'invocar-la com a àrbitre o com a garant o com a recurs; un agençament picallós de forces indiferents a les nostres raons i als nostres projectes.

La intrusió del tipus de transcendència que anomeno Gaia fa que existeixi en el cor de les nostres vides una variable molt important, *i que és aquí per quedar-s'hi*. [...] Ja no ens podem permetre d'oblidar-la. Haurem incessantment de respondre del que fem davant d'un ésser implacable, sord a les nostres justificacions. Un ésser que no té portaveu, o més aviat els portaveus del qual s'exposen a un futur monstruós.<sup>4</sup>

I una mica més endavant:

Dir «Gaia» és acceptar de pensar a partir d'aquest fet: *no podem escollir*. [...] Acceptar de dir Gaia és, doncs, abandonar el lligam entre emancipació i la majoria de significats lligats a allò que, d'ençà el segle XIX, es va batejar com a «progrés». Hi ha d'haver lluita, però no té, ja no pot tenir per definició com a desenllaç l'adveniment d'una humanitat finalment alliberada de tota transcendència. *Haurem de comptar sempre amb Gaia*, haurem d'aprendre, com els pobles antics, a no ofendre-la.<sup>5</sup>

Ens espera haver de bastir una nova teologia, la teologia d'una divinitat que no té res a veure amb el déu judeo-cristià que porta definint l'essència de la divinitat de la nostra tradició des de fa dos mil·lennis. Aquest déu és mort i enterrat, i la seva vida només cueja com ànima en pena en el cap de certa gent. En tot cas, la seva vigència haurà de saber coexistir amb la nova divinitat que s'anuncia i que la consciència ecològica està construint.

Un dels símptomes musicals d'aquest trànsit a la post-modernitat rau en una nova interpretació de la història de la música. El progressiu imperi en la composició musical del darrer segle d'una norma no escrita que suspenia la legitimitat de qualsevol prohibició compositiva, la legitimitat de qualsevol limitació de la «llibertat del compositor» procedent de les estructures que regien el material musical (bàsicament el ritme mètric i la tonalitat) passa a ser interpretat com la traducció o la realització en música de la lògica de l'estructura ontològica moderna segons la qual qualsevol material ha de poder ser reduït a valors diferents d'una mateixa matèria fonamental que jau inerta al servei de la capacitat de construcció i d'invenció de l'espècie humana. La idea que la capacitat de construcció i de transformació de la matèria no té cap altre límit que el límit de la pròpia capacitat humana de transformació apareix en el camp de la pràctica musical com la idea que cal compondre a partir d'un material totalment neutralitzat i llastat de les estructures heretades. El material musical, com la matèria que ens constitueix i ens envolta, no forma part de cap sistema, de cap ordre preestablert llegat pel passat, sinó que jau inerta davant nostre (ob-jectada), com una presència la sistemàtica de la qual ha de mirar de correspondre el més possible a la voluntat i als interessos dels col·lectius humans.

No costa massa de pensar que, contràriament, la tonalitat i el ritme mètric puguin ser considerats a partir d'un moment com el marc o el sistema sense el qual simplement deixa d'haver-hi música per a nosaltres, és a dir, com el marc «eco-sistèmic» de la música. A partir d'aquí enjovar el desig cons-

tructivista que nia en el cor de la concepció moderna de la subjectivitat humana voldrà dir, en termes musicals, acceptar que hi ha un marc material que ve donat i que fa sistema, i que la tasca del compositor post-modern, conscient de la situació en la qual es troba com a animal humà, és estimar i fer estimar (però també podríem dir: considerar bell i transmetre aquesta concepció de la bellesa) aquesta moderació, aquest saber construir a partir d'un sistema material que es considera estricta condició de la possibilitat de la música.

Des d'aquest prisma, una de les tasques musicals consistirà a contribuir a restaurar el respecte per la sistemàtica del material musical a partir del qual es compon, de manera anàloga a com caldrà restaurar l'evidència de la sistemàtica de la condició eco-sistèmica de la vida humana i el respecte vers aquesta condició.

La controvèrsia sobre el sentit de fer música a partir de tal o tal altre material musical és una controvèrsia sobre els fonaments del compondre, la qual pressuposa forçosament —s'explíciti o no— una controvèrsia sobre el sentit de la forma del subjecte compositor i l'essència de la música. La forma que adopti aquest subjecte no pot deduir-se del material musical mateix com una exigència immanent a aquest material. Aquesta tesi és la que defensen molts músics per treure's el problema de sobre, però és una tesi purament fetixista. El material musical no pot tenir la capacitat de decidir o determinar la forma del subjecte compositor perquè el compositor sempre haurà hagut de decidir si s'avenia a seguir aquelles tendències o exigències del material mateix. I aquesta decisió no pot ser només d'ordre musical. Decidir, per exemple, si se segueix o no la tradició, o com se la segueix o deixa

de seguir, no és una decisió d'ordre musical, és una decisió que anomenarem d'ordre *cultural* que molt probablement impliqui decisions sobre preguntes tan típicament fonamentals com ara què és la matèria, què és l'home, quin sentit té la presència de l'ésser humà en el món, etc... Una colla de preguntes metafísiques la resposta concreta de les quals no serà certament cap altra cosa fora de la manera com fem música, com plantem patates, com i quant ens desplaçem, com fem poesia, com fem política o com fem cosmologia però que en tot cas no podem pretendre derivar del material mateix amb el qual fem música, patates, política o poesia.

¿No imaginem el desplegament d'un discurs eco-musico-lògic? ¿Com sonaran els nous *Lied von der Erde*, els nous «Cants de la Terra»? La tesi d'aquest breu article, com ja s'ha dit, és que aquesta qüestió travessa la rearticulació del conflicte entre una pràctica artística musical que parteix d'un principi d'il·legitimitat de qualsevol sentit previ donat al material amb el qual es compon i una pràctica musical que parteix del principi que fora del reconeixement del caràcter sistèmic del material musical no hi ha producció de música, sinó d'una altra cosa (art sonor? soroll més o menys ben agençat?).

Per tal d'acceptar la racionalitat d'aquest possible lligam entre un esdeveniment no-musical com és «la intrusió de Gaia», per dir-ho amb Isabelle Stengers, és a dir la idea que l'activitat humana haurà d'estar constantment mediatitzada (encara més?) per la consideració del fet que no només és essencialment social, sinó que forma part d'un sistema natural exigent i constrictor, i una problemàtica que sembla d'ordre estrictament musical, cal posar sobre la taula

els diferents discursos de fonamentació de cadascun d'aquests models de composició musical.

L'objectiu és demostrar que la relació entre el musical i el no-musical no té perquè ser una relació que hagi de ser conceptualment necessàriament amb la distinció autonomia/heteronomia. Per dir-ho així, el combat contra tots els intents de negar l'autonomia dels músics (més que de l'art musical), el combat contra tots els intents de posar el seu art sota tutela, com diu François Nicolas, potser més presents que mai en la nostra època de consum musical de masses, no condemna qualsevol reflexió que miri de pensar la relació entre la producció musical i el seu context ideològic, cultural o social en general, a ser un agent infiltrat d'aquest intent de negació de la llibertat musical dels músics. La idea bàsica és que la fonamentació de les decisions composicionals més estrictament musicals no podrà ser mai *només* musical, que aquesta pretesa idea d'una auto-fonamentació musical és simplement un fantasma, que no hi ha manera de fonamentar la idea segons la qual els fonaments de les decisions musicals més bàsiques respondrien ells mateixos a qüestions *merament* musicals. ¿De veritat algú s'empassa que la dèria que progressivament va anar instal·lant-se en el cap musical de tot un seguit de compositors des de final del segle XIX i durant tot el XX segons la qual el material musical heretat ja havia donat tot el que podia donar i que el deure d'un compositor era partir d'un material prèviament neutralitzat per tal de sotmetre'l a uns principis d'ordenació plenament decidits per la voluntat del compositor, algú de veritat s'empassa, dic, que aquesta posició és una posició merament estimulada o suggerida pel desenvolupament de la

Història de la Música? No crec que costi massa demostrar la relació entre aquesta posició compositiva estrictament musical i aquella metafísica del subjecte modern que segons el vell Heidegger ens estaria condemnant a tots a una crisi profunda en el mode d'habitar la Terra, a una progressiva pèrdua del saber estar-s'hi.

¿I la idea mateixa d'autonomia, l'imperatiu mateix de l'autonomització neix del cor de la pràctica musical? ¿És la pràctica musical mateixa que, de manera més o menys clara, exigeix i ha exigít sempre que la fonamentació de les decisions compositives provinguí del cor mateix de l'estrictament musical? O més aviat la força fantasmagòrica de l'imperatiu autonomitzador és essencialment transversal, transprofessional, afecta a una plèthora de pràctiques humanes a partir d'un determinat moment de tal manera que més o menys alhora músics, pintors, filòsofs, científics, arquitectes, cineastes, dramaturgs comencen a sentir com emergeix una veueta que els sembla procedir de les cavitats més profundes del seu frec a frec quotidià amb el seu material professional i que els diu a cau d'orella: «autonomitzeu-vos, no feu cas de cap altra consideració, autonomitzeu-vos, autonomitzeu-vos...». ¿I aquesta veueta que senten alhora tots aquests professionals quan s'hi posen seria una veueta essencialment lligada a cadascuna de les seves activitats com a tals? Com a màxim només puc concebre-la com la verbalització al·lucínada de la substancialitat de l'activitat mateixa, com una mena de *conatus* que portaria qualsevol activitat i que, talment com les encisadores veus de les famoses sirenes de l'*Odissea*, tindria tendència a reclamar tota l'atenció i totes les energies fins a xuclar-ne la darrera gota de l'activador de l'activitat de torn. Tothom

deu veure arribar en el seu cap experiències d'aquest ordre, temporalitats que es capgiren, temps que s'estiren o es contrauen, sopars als quals s'arriba tard, retards que no hi ha manera de justificar. Però novament aquest poder d'abstracció, de separació, no tindria res a veure amb l'activitat musical, sinó amb l'activitat mateixa, amb el fet que la música és una activitat, una pràctica, que la música és *fer* música.

Convocant la idea d'una co-relació contemporània entre la nova vigència de la lògica organicista que ens ve de l'ecologisme i la possibilitat d'una re-actualització de la fonamentació d'una pràctica musical que accepta partir d'un material pre-format i pre-establert no estic, doncs, suggerint que parem atenció als projectes que d'una manera més directa aborden la relació entre ecologia i música. No es tracta aquí de considerar precisament les obres, per exemple, d'un músic i filòsof com ara David Rothenberg, conegut pels seus concerts on toca el clarinet acompanyat d'ocells o balenes, inventor autoproclamat de la «música inter-espècies», o l'obra de Raymond Murray Schafer, conegut pel seu concepte de «paisatge sonor»; tot i que el títol del llibre amb què es va donar a conèixer arreu sí que ens interessa perquè ressona metafòricament amb la nostra idea motora. *The Tuning of the World* (L'afinació del món), publicat l'any 1976, és ell mateix un *remake* del títol d'un gravat inserit en el llibre *Utriusque cosmi historia* de Robert Fludd (Robertus de Fluctibus, 1574-1637), publicat l'any 1617, «la Terra és un instrument de música travessat per cordes que afina una mà divina». <sup>6</sup> Aquest gravat ens permet mesurar la distància insalvable entre la vella divinitat i aquesta nova figura de la transcendència. Si l'eco-sistema està «afi-

nat» i l'animal humà no és res més que una corda més d'aquest macro-instrument de cordes, el que és segur és que la concepció de l'afinador no és la d'una entitat superior transcendent al propi eco-sistema. L'afinador és el propi sistema com a Tot, com a tipus de totalitat. L'afinador és immanent al sistema, és la co-relació de les parts, el joc metaestable dels elements, l'efectivitat de la seva co-regulació. Les parts (les cordes) són alhora co-afinadors i co-afinats, i del que es tracta és que un excés (la vella *hybris*) de supèrbia d'alguna de les parts no generi la desafinació suficient com per provocar una reafinació de tot l'instrument que comporti la desaparició de la corda en qüestió... Aquesta eco-divinitat només pot beure de la tradició panteïsta, però només podrà ser una mena de panteïsmen menor per al qual fora de la divinitat s'estén un oceà ignot de matèria.

Els projectes eco-musicals esmentats són projectes que cerquen explícitament de posar la música sota la tutela de l'ecologia, reprenent novament la terminologia de François Nicolas, per això no ens interesen gaire. Però la qüestió és precisament que la desautorització d'aquesta mena de música en virtut del principi de preservació de l'autonomia dels músics, no esgota els sentits de la relació entre la música i quelcom que batega en el cor de l'ecologia. Aquesta qüestió és rigorosament d'ordre lògic. El que compartiria certa música contemporània i l'ecologisme és una lògica, la lògica organícista, i sobretot la pertinència contemporània d'aquesta lògica, la seva nova pertinència després d'un segle llarg d'impertinència. L'actualitat de l'ecologia és l'actualitat de la lògica organícista que defineix la idea d'eco-sistema o la «hipòtesi Gaia», reprenent els termes Lovelockians

que empra Stengers. En aquest sentit, i *només* en aquest, podria subscriure la següent frase de Jordi Pigem, la justesa de la qual rau en la seva generalitat:

[L]a nostra crisi sistèmica requereix molt més que reformes: demana una transformació del nostre imaginari, dels nostres models i dels nostres valors.<sup>7</sup>

¿I la música quedaria al marge d'aquesta transformació d'imaginari, models i valors? Per què? Per quin motiu intrínsec a la pràctica musical en podria quedar fora? Qui vulgui defensar que la música pot quedar-ne al marge haurà de demostrar i justificar què té la música que la pugui protegir d'aquesta interpenetració fonamental que no tingui la resta de pràctiques humanes.

\* \* \*

L'actualitat de l'organícisme en general i del musical en particular rau, doncs, tant en el seu lligam amb la vella tradició teològica com en la seva novetat post-moderna que la separa definitivament d'aquesta tradició antiga. Ja ho hem dit. La novetat d'aquest neo-organícisme és que no és cosmològic, ni metafísic, sinó molt parcial, merament terraquí, lligat al present del sistema solar, a l'estabilitat present d'un sistema solar que progressivament s'anirà trans-sistematitzant fins a fer impossible la vida a la Terra. La novetat que converteix el neo-organícisme en un fenomen en el fons inidentificable amb el seu ancestre és que aquest organícisme floreix sobre fons d'inorganícisme, sobre el fons abissal d'una concepció de la matèria que no fa Món, que no fa Obra, que no fa Sistema. L'eco-sistema és un sistema metastable, la ficció d'un present estabilitzat



d'un procés en moviment permanent, en esdevenir, i en un esdevenir que no parerà ni Déu, si se'm permet la broma. L'ordre que defineix la sistematicitat de l'eco-sistema és un ordre que sura o es distingeix localment i momentàniament per sobre d'un «oceà còsmic» de matèria en el qual no sabem distingir cap ordre ni concert, cap lògica, cap sentit. Les següents frases d'Alfred North Whitehead ho descriuen millor que jo:

La natura és plàstica, tot i que a cada estat mental prevalent correspongui una natura implacable que imposa els seus límits a la vida. [...] És una falsa dicotomia distingir en el pensament la natura i l'home. La humanitat és, *en* la natura, el factor que manifesta de manera més intensa la plasticitat de la natura. La plasticitat és la introducció d'una nova llei.<sup>8</sup>

I també:

La natura és un assumpte avorrit; silenciosa, inodora, incolora; simplement matèria que fuig de pressa, una vegada i una altra, sense cap sentit.<sup>9</sup>

Notem que el tema que estem tractant podria resumir-se glossant la diferència d'usos de la paraula *natura* en les frases de Whitehead i en el nostre text. Nosaltres utilitzem *cosmos*, *univers* o *Món* (amb majúscula) per significar el que Whitehead significa amb la paraula *natura*. Reservem, en canvi, la paraula *natura* per a aquesta substància infinitament més modesta anomenada *eco-sistema*.

Aquesta representació cosmo(i)lògica ens allunya de l'antiguitat i converteix en caduc el nom que utilitzem per designar aquest objecte d'estudi: el nostre cosmos no

revela cap *kosmos*, cap ordre, sinó una mena de mega expansió davant la qual perdem qualsevol idea de mesura i d'articulació total. La forma de l'actualitat del neo-organicisme només la dibuixa l'articulació d'aquesta inorganicitat còsmica i l'organicitat eco-sistèmica, l'articulació de la il·logicitat de la concepció del món (univers, cosmos) i la logicitat de la concepció de la natura (eco-sistema) sota les quals ens ha tocat viure. D'aquesta concepció d'un món que ja no fa Món en parlen fabulosament bé les següents frases de Jean-Luc Nancy:

Si el món no és l'obra d'un Déu, no és perquè no hi ha un Déu [...]. Sinó que no hi ha un Déu perquè hi ha el món, i el món no és ni una obra, ni una operació, sinó l'espai de l'«hi ha», la seva configuració sense rostre. [...] «Déu» fou el nom de la transformació del món en obra. L'«home-déu» fou el nom de la seva transformació en operació. El «món» en endavant és el nom del que no opera, ni és operat: el sentit de l'«hi ha».<sup>10</sup>

Ara bé, Nancy mateix ens lliura el model d'un filosofar imprecís i impertinent, és a dir in-just, en una nota a peu de pàgina del mateix text:

L'ecologisme és sempre massa pusil·lànim en filosofia: es limita, sigui a l'argument pragmàtic de la preservació de les condicions de vida, sigui a l'encant pueril d'un vague animisme.<sup>11</sup>

Amb aquest comentari Nancy erra el tret d'aquella articulació que exigíem fa uns instants. La pusil·lanimitat comuna de la filosofia que ens vé de l'ecologisme no s'ha de convertir en una coartada per defugir la necessitat de pensar (filosòficament, musi-

calment) l'articulació assenyalada. El pensament de Nancy és un bon exemple d'un pensament parcial, que es limita a pensar només des de l'exigència que ens ve de la il·logicitat de la nostra concepció del món (de l'univers). Des d'aquests paràmetres l'ésser humà és fonamentalment *Da-sein*, com deia Heidegger, el *site* (l'únic *site* conegut fins a dia d'avui) on *l'ésser es fa saber* (entenen l'expressió en tots els sentits que porta). Ara bé, l'ésser humà no és només ésser humà, és també ésser *viu* o *animal* humà. Entenc l'articulació precedentment assenyalada com la necessitat de pensar convenientment l'articulació en una única cosa de l'ésser humà i l'animal humà o l'«ésser aquí» (*Da-sein*) i l'ésser viu. La cosa humana és subjecte de l'ésser i està subjecte a l'eco-sistema. És alhora *Da-sein* i animal. Una obvietat la mesura de la qual se'ns ha desbocat, una dualitat de la qual semblaria que hem perdut la mesura correcta i que mirem de retrobar (si és que en vam tenir mai la fórmula).

La música que vulgui situar musicalment aquest problema no podrà respondre ni amb la vella apologia acrítica de l'ordre musical natural, ni amb la també vella apologia acrítica del constructivisme musical. Un neo-organicisme post-modern que no respongui a les caricatures que se n'ha fet haurà de saber pensar-en-música aquest ordre alhora constrenyent, rígid i fràgil que sura i s'emmarca en un vast espai sense ordre ni concert *aparent*. □

1. Y-A. Bertrand, *Home*, 2009, min. 9'30"-10'30". He traduït: «The engine of life is linkage. Everything is linked. Nothing is self-sufficient. Water and air are inseparable, united in life and for our life on Earth. Sharing is everything. The green expanse peeking through the clouds is the source of oxygen in the air. Seventy percent of this gas, without which our lungs cannot function comes from the algae that tint the surface of the oceans. Our Earth relies on a balance in which every being has a role to play and exist only through the existence of another being. A subtle, fragile harmony that is easily shattered».
2. Cf. F. Martí-Jufresa, *Música desconcertada. Filosofia, política i música moderna*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2009.
3. V. Höslé, *Philosophie de la crise écologique*, Marsella, Wildproject, 2009, p. 210.
4. I. Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, París, La Découverte, 2009, pp. 53-55.
5. *Ibidem*, pp. 72-73.
6. B. Lanaspze, «Ecologie profonde et écologie sonore, Arne Næss et Raymond Murray Schafer», comunicació per al col·loqui *Ecologie: art, philosophie, territoire*, d'Appelboom/La Pommerie, 2009 (<<http://www.wildproject.fr/revue/schafer-naess>>).
7. J. Pigem, *Bona crisi. Cap a un món postmaterialista*, Badalona, Ara Llibres, 2009, p. 44.
8. A. N. Whitehead, *Aventures d'idées*, París, Cerf, 1993, p. 128.
9. A. N. Whitehead, *Science and the modern world*, Nova York, Mentor, 1925, citat a J. D. Barrow, *Imágenes del Cosmos*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 76.
10. J-L. Nancy, *Le sens du monde*, París, Galilée, 1993, p. 236.
11. *Ibidem*, p. 239.



# El sindicalisme dels treballadors intel·lectuals a França

*Ernst Robert Curtius*

*Sans intelligence, l'homme mord.*

REMY DE GOURMONT

Durant els últims anys de la guerra, a Alemanya ja ens havíem acostumat a veure en la catàstrofe bèl·lica l'expressió d'una transformació històrica transcendental. Des d'una perspectiva econòmica, el 1917 Paul Lensch va definir la guerra mundial –«aquesta manifestació del capitalisme mundial»– com una «revolució mundial», «la major revolució des de l'època de les grans migracions dels pobles i les incursions dels huns», en la qual la naturalesa revolucionària del capitalisme s'havia revelat amb una gran claredat. Al mateix temps, aquest esdeveniment històric va ser interpretat per altres crítics, des d'una òptica purament intel·lectual, com l'inici d'una crisi de la cultura europea. El bolxevisme i la Revolució de novembre encara van reforçar aquest punt de vista. Actualment, entre nosaltres la situació ha arribat fins al punt que no es pot debatre cap qüestió sense relacionar-la amb la crisi cultural europea.<sup>1</sup> Segons l'antic costum alemany, això moltes vegades va lligat al delit amb què ens lliurem als sistemes metafísics. Tendim a plantejar la qüestió de la cultura europea com un tot. Ara bé, precisament en virtut d'aquesta perspectiva –presumptament europea–, en l'Europa actual ens trobem en una posició aïllada. Som europeus d'una manera característicament alemanya, d'una manera en la qual Europa no ens segueix.

Ernst Robert Curtius (Thann, Alsàcia [aleshores Alemanya] 1886–Roma 1956) fou un dels historiadors de la literatura més influents i reconeguts d'Europa al segle XX. Iniciat en la Filologia Romànica per Gustav Gröber, la seua obra culminant va ser el cèlebre *Literatura Europea i Edat Mitjana Llatina* (1948). Durant la dècada de 1920 va publicar diversos llibres sobre literatura francesa contemporània: *Els precursors literaris de la nova França*, (Postdam, 1919), *Balzac* (Bonn, 1923), *L'esperit francès en la nova Europa* (1925). Menys coneguts són els seus nombrosos llibres, opuscles i articles sobre la idea francesa de civilització, les relacions franco-alemanyes i la necessitat d'un nou Humanisme. A aquest conjunt d'escrits de crítica cultural pertany «El sindicalisme dels treballadors intel·lectuals a França» [*Der Syndikalismus der Geistarbeiter in Frankreich*, Bonn, Friedrich Cohen, 1921], un dels seus escrits més marcadament polítics, i també *L'esperit alemany en perill* (*Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart-Berlín, Deutsche Verlagsanstalt, 1932), de pròxima aparició a la col·lecció «Breviaris» de Publicacions de la Universitat de València.

Així, doncs, la pregunta que s'ha formulat diverses vegades, és a dir: la de com es reflecteix la crisi europea en la literatura francesa actual, està basada en dues suposicions mancades de fonament: implica creure, primer, que França entén Europa com l'entenem nosaltres i, en segon lloc, que França s'ha assabentat de l'existència d'una crisi cultural. Aquestes dues pressuposicions no resisteixen un examen objectiu.

La senyora Von Staël va escriure el 1814: *Il faut, dans ces temps modernes, avoir l'esprit européen*. D'aquesta manera exigia als francesos una cosa que és estranya a la seva naturalesa. Ni tan sols l'elit intel·lectual de França, fora d'unes quantes excepcions individuals, no té propensió a considerar Europa com un sistema de cultures nacionals amb drets iguals i que integren un conjunt harmònic. Un tret característic i profundament arrelat de l'esperit francès és la seva convicció de ser l'òrgan central de l'esperit humà, el cervell del món i, alhora, la seva boca. L'esperit francès s'atorga la preeminència en el pensament i en l'expressió. Jacques Rivière, el director de la influent *Nouvelle Revue Française*, va escriure el 1919: «La intel·lectualitat francesa és incomparable: no n'hi ha cap de més poderosa, de més vigorosa, de més profunda. Encara que se'm titlli d'immodest, vull dir tot el que penso: aquesta intel·lectualitat és l'única que existeix avui al món. Només nosaltres hem sabut preservar una tradició intel·lectual, només nosaltres ens hem sabut protegir gairebé totalment de la caiguda en l'estupidesa pragmatista; només nosaltres hem continuat creient en el principi d'identitat; només nosaltres, en tot el món, i ho repeteixo d'una manera desapassionada, encara sabem pensar. En els terrenys filosòfic, literari i artístic només comptarà el que direm nosaltres».<sup>2</sup> Jacques Rivière és, sens dubte, un dels crítics més notables que avui posseeix França, a pesar que el seu odi fanàtic als alemanys l'hagi menat per mals viarany; però hi ha un moment en què fins i tot als francesos més intel·ligents –deixo de banda l'esperit lliure, crític, d'André Gide i la sensibilitat internacional de Romain Rolland– se'ls enterboleix de sobte la mirada: i és bon punt es tracta de la posició de França en el món. Per a un observador extern, les declaracions de Rivière que hem citat fa un moment deuen resultar còmiques, però són absolutament típiques i donarien per a fer-ne un llibre sencer. L'estretor mental que s'hi expressa demostra la raó per la qual a França no hi pot haver una idea d'Europa com la que nosaltres tenim, ni mai la hi podrà haver.

A França, però, la gent tampoc té la mateixa consciència de la crisi que nosaltres. La idea d'una crisi radical de l'esperit, tan viva entre nosaltres, a França mai no podrà trobar cap difusió. Aquest fet té diverses causes. En primer lloc, els francesos porten el tradicionalisme a la massa de la sang, cosa que s'explica pels orígens llatins de la cultura francesa i pel caràcter derivat de la llengua francesa. La producció intel·lectual, a França, es basa en la reproducció d'una herència. La grandesa de la cultura francesa consisteix en la transmissió acurada d'unes formes consolidades. Per als francesos, el que s'ha transmès per tradició és, gairebé *eo ipso*, el valuós. Els alemanys tendim d'una manera natural a concedir més valor al que és nou i rar que al que és antic. Per al francès, és a l'inrevés. El que està eternament en formació, l'eternament inacabable, ha estat de sempre l'objecte secret del deler de l'esperit alemany. Lafany de Faust en representa el símbol més imponent. L'esperit francès, en canvi, busca el

que és limitat, tancat, el que es repeteix d'una manera regular. En la seva literatura clàssica, se serveix de situacions i tipus psicològics consolidats i constants. El passat —recentment Rivière ho ha exposat d'una manera molt intel·ligent—<sup>3</sup> té, per ell, una realitat i una permanència molt més accentuades que per a l'alemany, el qual viu molt més en el present i en el futur. Per a l'alemany, l'esperit representa l'etern fluir i l'eterna possibilitat de transformació. En qualsevol moment, tot pot tornar a començar d'una manera radicalment nova. No existeix una valoració definitiva. Tot es troba en tot moment *in statu nascendi*. Aquesta forma de l'experiència té per al francès alguna cosa d'impracticable, d'inquietant, d'ofensiva i d'incompreensible. La idea del capgirament de tots els valors és una idea profundament alemanya i profundament antifrancesa.

D'això es desprèn que a França mai no es podrà fer front a una crisi històrica amb un programa de capgirament de valors o que ni tan sols se la podrà considerar com un procés de caràcter primàriament espiritual. A Alemanya, les crisis històriques són considerades crisis espirituals; a França, no. A França, la consciència de la crisi, quan apareix, es revesteix d'altres formes. Una forma d'interpretació típicament francesa de les crisis nacionals és el concepte de la decadència, en el qual es confonen sèries de nocions majoritàriament polítiques i biològiques.<sup>4</sup> Genèricament parlant, es pot afirmar que els francesos no troben les causes i els remeis de les seves crisis nacionals en l'esfera espiritual, sinó en l'esfera política i en la social. Naturalment, també prenen en consideració les influències mútues entre el factor polític-social i l'espiritual; amb tot, sempre és al primer factor que es posa l'èmfasi i es concedeix l'eficàcia primària. El francès revoluciona les formes de la societat i deixa intactes les formes de l'esperit. En l'alemany, succeeix més aviat el contrari.<sup>5</sup> Acostumem a quedar meravellats davant el caràcter conservador de la cultura i del gust dels francesos, com davant la seva tendència a emprendre accions polítiques revolucionàries. El francès, per contra, s'esbalaïx de la nostra monotonia política i el nostre radicalisme espiritual. Ens acusa de no conèixer l'afany de llibertat i l'entusiasme revolucionari, i així mateix ens retreu la nostra incapacitat per a preservar les tradicions en les coses de l'esperit. Naturalment, aquestes antítesis no esgoten pas les diferències en el caràcter de l'esperit alemany i del francès, ni tenen el sentit d'axiomes la validesa dels quals es pugui demostrar en tots els casos particulars; així i tot, assenyalen tendències generals de tots dos esperits nacionals i indiquen que una psicologia comparada d'Alemanya i França es podria fixar en les diverses formes amb què, en un país i en l'altre, són experimentades les novetats intel·lectuals i socials.<sup>6</sup>

Pel que fa a les circumstàncies presents, d'una manera específica, cal tenir en compte la diferència que hi ha entre la situació del vencedor i la del vençut. Per a nosaltres, la derrota significa un poderós estímul per a variar la direcció de la mirada. Estem obligats, de grat o per força, i independentment de tota consideració de tipus partidista, a construir una existència totalment nova. Per experiència pròpia, en tots els terrenys partim de la següent constatació: totes les coses velles són coses pretèrites. Quan parlem d'una crisi europea, no deixem d'estar condicionats per la perspectiva de la nostra existència nacional, esfondrada i discutida. El vencedor ha de pensar d'una altra manera. S'ha rescabalat de pèrdues an-

teriors i ha refermat sobre els antics fonaments una existència amenaçada. Totes les seves consideracions evidencien una tendència a l'aprofitament, la conservació, la consolidació i la continuació. En l'ordit del temps, hi busca fermeses i seguretats; en la mateixa matèria, nosaltres hi busquem punts de partida pràctics per a la transformació. Tenim un interès immediat en les formes de la reflexió teòrica que permeten descobrir en la present situació mundial un grau màxim de possibilitats de transformació. El que el francès necessita és un grau màxim de permanències (d'aquí el fort moviment defensiu en la França actual contra el bergsonisme). Per a nosaltres, el concepte de la crisi europea no té només un valor teòric, sinó també vital. Per al francès, té un sentit oposat: és inquietant, desconcertant, amenaçador.

Amb això, és clar, no volem pas dir que la consciència que tenim de la crisi europea estigui originada únicament –o ni tan sols d'una manera principal– per les nostres circumstàncies presents. Ja sentíem la crisi abans de la guerra, en la qual molts van veure una possibilitat espontània per a resoldre una tensió que havia esdevingut insuportable. També perceben la crisi alguns observadors de fora d'Europa i als quals la guerra no ha tocat, com ara Gu Hongming o Tagore. No és la guerra el que ha motivat la nostra percepció de la crisi. Així i tot, és cert que el desenllaç de la guerra ha influït en la visió que avui tenim d'aquesta crisi i en l'actitud que adoptem al respecte, com també s'evidencia en la tendència francesa a tancar els ulls per no veure-la.

Aquestes circumstàncies expliquen una cosa que d'entrada ens podria estranyar, com és que en la literatura francesa actual amb prou feines es parla de la crisi de l'esperit europeu.<sup>7</sup> Quan s'observa aquesta literatura, es té la impressió que s'ha reprès allà on va ser interrompuda l'any 1914. Aquesta literatura produeix teixits fins i delicats, delicadeses estètiques, en les quals sembla omesa expressament tota referència als esdeveniments contemporanis.

Amb tot, aquesta literatura no reproduïx fidelment l'estat espiritual de la nació, ja que en la consciència francesa hi ha una gran sensibilitat per a la tensió crítica de la situació mundial. Ara bé, mentre que per a nosaltres aquesta tensió és una cosa positiva, que esperona totes les energies cap a la renovació espiritual i social, a França és percebuda com una càrrega. Apareix en la consciència, en primer lloc, com un vague malestar, com una *malaise*. Fins i tot quan es percep, no es considera que la crisi tingui causes espirituals; és entesa com la conseqüència de les circumstàncies polítiques i socials. La crítica al Tractat de Versalles és un dels fenòmens més evidents en què s'expressa aquesta tendència. Alemanya i el bolxevisme són considerats elements amenaçadors. El 1919, Henri Ghéon va dir que França semblava un pacient que feia una convalescència lenta i costosa i que ara, en comptes d'aire pur, es veia forçat a respirar les pestilents emanacions provinents de l'est. A la tardor de 1920, un crític es va lamentar del *défaitisme inconscient d'après-guerre*.<sup>8</sup> Pertot arreu se sent la funesta i irreflexiva fórmula de moda: *La France a gagné la guerre et perdu la paix*.

Durant la guerra, els francesos es van aferrar a la ficció de l'*union sacrée*. Com a conseqüència de la tensió de la postguerra, però, França s'ha tornat a dividir automàticament i amb un rigor extrem en els dos grans partits que en aquest país combaten aferrissadament

des de fa més de cent anys: la França roja i la França negra, la Revolució i la Contrarevolució, els dreyfusards i els antidreyfusards. Avui, els partits oposats s'anomenen «partit de la intel·ligència» i *Clarté*. La correlació de forces entre totes dues tendències ha canviat a favor de la Contrarevolució. Amb tot, les ideologies només han variat pel que fa a l'expressió. El *Parti de l'Intelligence* està estretament vinculat a l'*Action française*. El seu òrgan, la *Revue Universelle*, professa un imperialisme nacionalista i intel·lectual. Una Europa ordenada –se'ns informa en aquesta revista– té com a requisit la submissió permanent d'Alemanya i el domini mundial de l'esperit de l'ordre, l'esperit llatí, que aquí és fixat –pel cardenal Mercier i per altres– en la seva forma aristotèlica-escolàstica. «Només el retorn a la doctrina i la disciplina escolàstica pot salvar la raó moderna». Amb aquesta actitud espiritual retrògrada, el nacionalisme *integrale* (monàrquic) de Charles Maurras s'acobla en el *Parti de l'Intelligence*.<sup>9</sup>

Enfront d'aquest bàndol, trobem el moviment de la *Clarté*. Aquest moviment ja és conegut entre nosaltres i no cal que el descrivim. Com es pot veure, en tots dos bàndols la crisi actual es tracta amb unes receptes mesclades amb ideologies polítiques, socials i eclesiàstiques (també la *Clarté* és una Església amb un credo i una fe d'acatament obligat).

Mentrestant, però, a França es feia cada dia més evident que els veritables símptomes i causes de la crisi es trobaven en un àmbit totalment diferent: en l'àmbit econòmic, concretament. La nació francesa, que a causa de la minva constant que pateix la seva població tolera molt pitjor que altres nacions les pèrdues humanes, ha de plorar un milió i mig de morts. A això s'afegeix la destrucció de les províncies més riques i de les indústries més importants. I encara hi hem de sumar el fet que França, on l'esperit emprenedor és escàs, abans de la guerra ja havia estat superada econòmicament per Anglaterra, els Estats Units i Alemanya. La competència americana ara encara s'ha tornat més perillosa, ja que en la darrera guerra els Estats Units no han perdut ni vides humanes ni diners. La competència alemanya també torna a ser molt temuda. Un economista francès ha calculat que França, per estar en condicions de complir els seus objectius, hauria de produir vuit vegades més que abans de la guerra. La crisi, pel que sembla, és una crisi de producció, i el problema dels problemes per a França és l'augment de la producció –un problema inquietant, ja que fins ara la contextura espiritual francesa s'ha mostrat poc indicada per als mètodes moderns de la indústria i del comerç.

El problema de la producció és un problema mundial. La prova més clara d'aquest fet ens la donen els esdeveniments de Rússia. La revolució russa, com tots els moviments revolucionaris socialistes, tenia dos objectius immediats: la conquesta del poder estatal i la redistribució de la propietat. Però ben aviat es va evidenciar que la producció de béns era la tasca més urgent. Lenin va haver de recórrer a l'ajut d'un gran empresari –Krassin– i confiar-li l'organització de la indústria i la restauració de la jerarquia i la disciplina en el treball. D'aquesta manera quedava demostrada la primacia del factor econòmic. «Le socialisme –diu Francis Delaise a *Le Producteur*, novembre de 1920, p. 267– jusqu'à ce jour n'a été qu'une théorie de la répartition des richesses. Il a négligé presque systématiquement les problèmes



de la production. La tentative de Lénine et la misère effroyable où se débat le peuple russe lui ont appris qu'avant de perfectionner la distribution des richesses il faut d'abord les créer».

Aparentment, aquests fets econòmics ens porten molt lluny de la crisi de la cultura intel·lectual. En realitat, totes dues coses estan estretament lligades. I, això, els intel·lectuals ho van sofrir molt aviat en la seva pròpia carn. Els treballadors intel·lectuals van ser l'únic sector social que, en un moment caracteritzat per l'encariment global de les condicions de vida, no va aconseguir un augment d'ingressos. La següent pregunta va tornar-se peremptòria: un estament de treballadors purament intel·lectuals, ¿encara es podia afirmar enmig de la brutalitat de la indústria i de les exigències del proletariat obrer? Amb això es plantejava la qüestió social dels intel·lectuals. Es podria suposar que els intel·lectuals —com ha passat a Rússia i, en part, també a Alemanya— se sentien solidaris amb el proletariat enfront del capitalisme. Possiblement la revolució també hauria originat a França l'aparició de l'intel·lectual bolxevic. Ara bé, encara que s'hagués produït una revolució, a França aquest fenomen mai no hauria pogut adquirir un abast tan genèric com a Alemanya o a Rússia. En aquest país, la qüestió de la funció de l'intel·lectual en la societat ja era objecte d'un profund debat des de feia dècades, bé que no en el bàndol socialista (els treballadors industrials no hi tenien el menor interès), sinó dins el moviment tradicionalista liderat per Barrès i Maurras, al qual pertanyia l'elit intel·lectual de la joventut francesa. El 1897 Barrès ja havia tractat aquest problema a *Les Déracinés*, o, si més no, l'havia plantejat, ja que la seva política de sentiments li impedia de trobar-hi una solució objectiva.<sup>10</sup> Va tenir una gran transcendència històrica *L'Avenir de l'Intelligence*, l'obra de Charles Maurras publicada el 1905.

En la seva *Enquête sur la Monarchie* (1901), Maurras havia intentat demostrar que França necessitava la monarquia, una monarquia «tradicional, hereditària, antiparlamentària i descentralitzada». Per fomentar la seva causa, necessitava l'assistència de l'opinió pública, la qual s'expressava en la literatura i el periodisme. Amb el nom de *l'Intelligence*, Maurras designa els representants d'aquests dos poders. *L'Avenir de l'Intelligence* prova de demostrar que la intel·lectualitat soscava la seva reputació i la seva existència quan es relaciona amb altres poders que no siguin la monarquia o quan intenta mantenir la seva independència. Durant la crisi motivada per l'afer Dreyfus, una part de la intel·lectualitat francesa es va declarar partidària de Dreyfus. Aleshores es parlava d'un *Parti des Intellectuels*, el qual era encapçalat per Anatole France i s'oposava a l'exèrcit, a l'Església i a tots els factors que mantenen l'Estat. Maurras pretén demostrar als intel·lectuals que es van equivocar de bàndol.

Maurras (com Déroulède abans que ell) considera que el món modern està esclavitzat pel capital jueu internacional, al qual només s'oposa, com a poder espiritual substancial, l'Església catòlica i, com a poder real, l'exèrcit. La intel·lectualitat es troba en la feliç circumstància de poder decantar la balança en el conflicte entre el capital i l'exèrcit. S'ha de decidir entre el diner i l'espasa. Encara pot contribuir a la victòria de la força orgànica sobre el metall mort i el paper sense ànima. El seu interès rau en la supervivència d'una pàtria forta i lliure, la qual només és garantida per l'excel·lència de la sang heretada, mentre que l'or la

destrueix. La curació de França requereix una reforma intel·lectual, però aquesta reforma ha d'estar ancorada en les institucions. El futur de la intel·lectualitat també depèn de la seva organització, és a dir: d'una monarquia forta.

És cert –continua Maurras– que, considerades les coses d'una manera superficial, podria semblar que a la literatura mai no li hagi anat tan bé com durant la Tercera República. L'escriptor ha assolit una posició de poder. L'Estat li adorna la botonera i envia tropes al seu enterrament. Però això no és sinó l'aparença externa de les coses. En realitat, durant tot el segle passat l'Estat francès va desconfiar de la literatura. I aquesta desconfiança estava prou justificada, ja que al llarg de tot el segle la literatura va fomentar l'anarquia i la insurrecció. L'*Ancien Régime* va ser enderrocat per literats exaltats. L'època revolucionària va significar el punt àlgid de la dictadura dels literats. La literatura del segle XIX va seguir les petjades de la literatura de la Il·lustració i les seves utopies idealistes. Així, s'oposava frontalment a la vida concreta de l'època i a les seves expressions econòmiques, estatals i militars. El romanticisme, especialment, és una literatura sediciosa d'oposició. D'aquesta manera, per al poder polític i per a la societat, la literatura va caure en el descrèdit. El que la va empènyer a una situació encara més marginal va ser la nova riquesa. Els intel·lectuals ja no poden practicar els costums instaurats en la vida de la societat plutocràtica. Els més grans talents comercials de la literatura obtenen uns èxits petits –com Zola amb els seus dos o tres milions miserables–, èxits insignificants, en tot cas, si els comparem amb els que assoleixen dotzenes de fabricants de pastilles contra la tos.

Amb tot, continua sent certa l'afirmació que els intel·lectuals representen un poder amb el qual compta el capital, que prova de guanyar-se'ls i d'explotar-los. La premsa i la literatura han despertat la sospita d'estar en venda. Per tant, si bé aquest Estat plutocràtic ocasionalment afalaga els intel·lectuals, si bé els condecora i els paga, el que pretén en realitat és tornar-los innocus i lligar-los de mans. Això és el que explica l'elevada posició de què suposadament gaudeix l'escriptor en l'Estat actual.

En realitat, la literatura ha perdut la seva aureola. La burgesia francesa pensa d'una manera prosaica i realista. Sap que el paviment de París és recorregut per 4.000 o 5.000 artistes i literats que es moren de gana i acaben en els hospicis. Quan el món del diner s'hagi posat d'acord amb els elements més influents de la classe treballadora i –en un futur pròxim– domini tot el món, els intel·lectuals s'enfonsaran fins al nivell més baix. La millor herència de la tradició cultural es trobarà en un exèrcit de pidolaires arruïnats. L'home d'acció del futur menysprearà els valors espirituals. En l'horitzó veiem aparèixer el següent panorama: *la défaite de l'intelligence*.

La intel·lectualitat francesa no pot representar un poder independent en la vida nacional. O bé es deixa asservir pel capital o bé s'alia amb els elements nacionals que constitueixen els pilars de l'Estat francès, és a dir, assumeix la missió de protegir les tradicions intel·lectuals i religioses de la nació i de recolzar els estaments sostenidors de l'Estat: el clergat, l'exèrcit, l'agricultura. Maurras acaba amb les paraules: «Au nom de la raison et de la nature, confor-

mément aux vieilles lois de l'univers, pour le salut de l'ordre, pour la durée et le progrès d'une civilisation menacée, toutes les espérances flottent sur le navire d'une Contre-Révolution».

En els darrers quinze anys, les idees de Maurras han exercit una influència cada vegada més gran. Han amarat els joves intel·lectuals francesos amb el contingut intel·lectual i els sentiments de la contrarevolució. Fins i tot els que rebutjaven les conclusions polítiques de Maurras no s'han pogut sostroure a la força de suggestió que es desprèn de la seva anàlisi de la situació social i econòmica de la intel·lectualitat. Aquesta anàlisi, en tot cas, semblava arribar a una conclusió: en la societat francesa moderna l'estament intel·lectual no pot assolir una posició econòmica independent.

Aparentment, aquest axioma va trobar una confirmació evident en les circumstàncies de la postguerra. La intel·lectualitat es va haver de tornar a plantejar la qüestió de la funció que havia de dur a terme en el joc de forces econòmiques de la societat moderna. Al mateix temps, el problema de la producció es va manifestar com el problema bàsic de la crisi nacional. La pròpia situació personal de misèria i la situació francesa general van ser els dos motius que van portar l'intel·lectual francès a tractar les qüestions econòmiques i socials i a concentrar les seves energies en les anàlisis econòmiques. Aquest intel·lectual va haver de considerar la crisi de producció com un afer propi i es va proposar d'investigar les relacions existents entre la vida econòmica i la vida intel·lectual. En la interpretació de la crisi cultural del present que fan els intel·lectuals francesos, la crisi de la intel·lectualitat és identificada amb la crisi econòmica.

Aquesta interpretació se'ns apareix com el resultat natural de les circumstàncies contemporànies franceses i dels corrents intel·lectuals del nostre país veí. Ja era inherent a la matèria de l'època, però havia de ser copsada, analitzada i formulada amb claredat. Aquesta labor va ser duta a terme per una colla de cervells considerables: Henri Clouard i Gilbert Maire (tots dos crítics literaris que partien de Maurras),<sup>11</sup> i Ferdinand Gros i Gabriel Darquet, provinents de la indústria. Una llarga activitat comuna de pensament i de treball va donar a aquests homes el fruit madur d'un nou programa polític-cultural i econòmic, la primera expressió del qual va consistir en la fundació d'una revista que va publicar el primer número el juny de 1920 a París. La revista es titula *Le Producteur*, i té com a subtítol: *Revue de culture générale appliquée*.<sup>12</sup> S'hi consignen els següents àmbits de treball: *Crédit, Assurances, Industrie, Agriculture, Sciences, Lettres*.

*Le Producteur* suposa un intent únic dins el moviment espiritual de la França actual. Ens trobem davant d'una cosa realment nova i d'una concepció totalment diferent. S'hi tracten uns problemes que, per bé que en una altra forma, també ens afecten a nosaltres. Per tant, tenim bones raons per a parar esment en el nou moviment.

*Le Producteur* pretén dur a terme unes «anàlisis socials exactes (...) sense benes als ulls», sense condicionaments de cap partit polític o religió, amb una total independència intel·lectual. Fins ara, estàvem acostumats a veure que els problemes de la vida pública eren tractats des de la «talaia» d'un partit, d'una Església, d'una escola –amb un dogmatisme

prèviament acceptat. O bé se'ns oferien les opinions i valoracions personals de literats, és a dir, una barreja de mètode intel·lectual i «punt de vista» subjectiu. O, finalment, llegíem treballs erudits d'especialistes, als quals faltava la perspectiva sobre la totalitat dels problemes culturals, ja que només disposaven d'un coneixement fragmentari. Tots aquests mètodes són insatisfactoris i no permeten complir la funció que podria i hauria de tenir una intel·lectualitat crítica, lliure i proveïda d'una formació universal. *Le Producteur* té la intenció d'aplicar uns mètodes més eficaços. Es tracta de reconèixer que totes les doctrines partidistes i totes les filosofies del «punt de vista» són totalment insignificants i mancades de valor. L'intel·lectual no té la missió de difondre opinions personals, per molt interessant que sigui la persona que les expressa, sinó que, d'una vegada per totes, s'ha d'ocupar de la investigació independent de les realitats objectives. Ha d'analitzar amb exactitud els estats de coses. Només l'intel·lectual pot fer-ho, i en té el deure. Aquesta feina li exigeix deixar de banda totes les conviccions personals. Aquestes exigències metodològiques, derivades del programa de *Le Producteur*, tenen un doble avantatge: primer, garanteixen un estímul real –no només aparent– del coneixement, i després, eliminen automàticament una gran quantitat d'elements potencialment conflictius. Aquests requisits metodològics podrien ser vàlids en molts àmbits intel·lectuals i, si s'introduïssin en les comunitats d'aprenentatge i de vida, podrien donar molt bons resultats. A casa nostra, sentim que la gent es queixa constantment del mal de la intel·lectualització, tot i que seria més raonable afirmar que aquest procés d'intel·lectualització encara no ha avançat prou. Ens falta disciplina crítica i una aplicació adequada de les energies intel·lectuals. En matèries que haurien de ser enteses exclusivament com a assumptes intel·lectuals o problemes tècnics, s'hi introdueix el *pathos*, la passió o la fe entusiasta. En aquests aspectes s'intel·lectualitza massa poc, com, en d'altres, s'intel·lectualitza massa. *Le Producteur* és partidari de tractar les qüestions organitzatives en els àmbits econòmic i intel·lectual amb una tècnica intel·lectual més depurada.

Clouard afirma, amb gran encert, referint-se a Barrès i Péguy, entre d'altres: són *des sources d'idées, non des fleuves navigables*. L'individualisme intel·lectual ha fracassat. La intel·ligència necessita un nou mètode, un «mètode col·lectiu»: «des vérifications collectives, des confrontations d'expériences intellectuelles et sociales diverses». La seva missió és: «fournir à la nation, aux personnes et organes responsables de la nation, des analyses exactes de la société en mouvement» (desembre<sup>13</sup> de 1920, pp. 511 i ss.). Prou ideologies! Les ideologies han enverinat França. D'aquesta manera, Clouard fa una forta crítica del tradicionalisme de la França moderna.

Si bé *Le Producteur* descarta els dogmes prèviament adoptats i les conviccions privades, d'altra banda reconeix que el seu programa té diverses influències intel·lectuals. Darquet cita Bergson, Maurras i Sorel, com a precursors del nou moviment. Ja he parlat abans de la influència de Maurras; és important constatar, però, que Darquet rebutja la «mística nacionalista» de Maurras. De Sorel diu el següent: «ens ha alliberat dels prejudicis de la democràcia liberal inorgànica». Per a Darquet, la crítica de Sorel de les «il·lusions del progrés» conserva

una vigència permanent i el sindicalisme encara suposa una gran esperança positiva. Ara bé: segons Darquet, és un error de creure, com creu Sorel, que la consecució de l'alliberament del proletariat pot ser duta a terme pels proletaris tots sols. El sindicalisme mateix ho ha reconegut en constituir el *Conseil économique du travail*, en el qual els dirigents sindicalistes treballen conjuntament amb els tècnics. En el que segueix ens tornarem a ocupar de la influència de Bergson (proporcionada, en part, per la filosofia del sindicalisme).

La influència del saint-simonisme en el nou moviment encara ha estat més gran que la dels pensadors citats. No seria excessiu d'anomenar *Le Producteur* un òrgan neo-saint-simonista. El títol mateix de la revista —una al·lusió a *Le Producteur*, títol de la revista mensual del saint-simonisme que va aparèixer el 1825-1826— ja indica aquesta influència. La tendència saint-simonista, en el nou *Producteur*, és molt acusada. El descobriment que el saint-simonisme (que va suscitar l'interès de Goethe i al qual durant un temps va sentir-se proper un esperit tan ric i intel·ligent com Sainte-Beuve), alliberat d'additaments religiosos i presentat sota una nova llum, és «sorprenentment actual» dona al nou moviment un atractiu singular. Darquet sosté: «Tout intellectuel préoccupé de la crise actuelle de l'intelligence et de la culture est un saint-simonien qui s'ignore. Et pareillement tout producteur qui tente d'embrasser du regard tout le champ de son activité et de supporter toutes ses responsabilités nationales et humaines» (juny de 1920, p. 15).

¿Què vol dir, però, la paraula *producteur*? El nou saint-simonisme entén, amb aquest mot, una «categoria social» que fins ara no havia estat reconeguda en la seva unitat i que no s'ha de definir en termes sociològics i jurídics (com va fer Sorel; vegeu *Producteur*, febrer de 1921, pp. 285 i ss.), sinó en termes psicològics. Segons Ferdinand Gros, tot aquell que produeix pot ser un *producteur*, tant si és un capitalista, com un empresari, un tècnic, un intel·lectual o un treballador manual. L'empresari industrial és considerat el tipus bàsic del productor. Amb això no es pretén establir una preeminència de valor, sinó únicament exposar l'estat de les coses. Sense la pedra tallada del *producteur* prehistòric no hauria estat possible la reflexió, la ciència ni l'art. Tota producció de béns, tota empresa industrial recolza en una intuïció intel·lectual creadora.<sup>14</sup> Sense aquest llambreig, el capital és infructuós. L'obra original del *producteur* és la guspira intel·lectual de la seva visió sintètica de les potencialitats d'una obra tècnica. Aquest llampegueig s'assembla a la intuïció estètica de l'artista i del gran investigador.

Continuant aquesta analogia, Gros formula una teoria del capital que difereix de la teoria econòmica clàssica. Aquesta obvia la cultura intel·lectual transmesa, ja que la considera una magnitud que no es pot expressar en valor monetari. Ara bé, les adquisicions intel·lectuals de la història han de ser incloses en la definició del capital, tal com demostra una reflexió senzilla: tota matèria primera, per exemple, implica la tècnica corresponent de tractament i de transport. La reserva d'energies intel·lectuals potencials forma part de la reserva del capital mundial. Comprendre-la i saber-la aplicar és feina de l'empresari, que és qui ha d'organitzar les energies disperses. Ha de posar la reserva de capital material a la disposició de la reserva de capital intel·lectual. (Aquí s'enllaça una nova doctrina, ja prefigurada en Saint

Simon i adoptada de Carnegie, del crèdit que cal concedir a la intel·ligència i de l'extensió i reordenació del sistema d'assegurances.) El paper del *producteur* és: «l'alliance saint-simonienne de l'intelligence pure et de la technique utilitaire» (Gros, novembre del 1920, p. 348).

El *producteur* és un tipus psicològic que pot aparèixer dins de qualsevol «categoria social». És com l'erudit o l'artista: «un inventor que transforma una intuïció de l'esperit en una obra» (Gros, juliol del 1929, p. 185). «La veritat és que la intel·ligència pura i la intel·ligència aplicada només representen una i la mateixa intel·ligència en la seva font comuna, i que tant l'una com l'altra són, abans que tot, formes de la facultat inventiva» (ibídem, p. 184). ¿Com hauríem de traduir —ens podríem preguntar— la paraula *producteur*? Potser el terme més adequat seria «creador d'una obra» [*Werkerschöpfer*]. En la definició del concepte de creador, en la utilització dels conceptes d'intuïció i de facultat inventiva, s'evidencia l'empremta bergsoniana en la nova manera de pensar.

Aquesta manera de pensar s'adreça contra dos fronts; més ben dit: vol corregir dos errors transmesos des de temps antic. És contrària a la concepció materialista del marxisme, que considera que el treball manual és l'únic mitjà —o, almenys, el principal— de produir béns. «Els treballadors manuals —diu Alfred de Tarde—, als quals la filosofia de Marx ensenya que són els únics creadors de riquesa, consideren que els treballadors intel·lectuals són un col·lectiu que reclama la seva part sense tenir-hi dret (*des partageurs sans droit*). Una filosofia falsa i incompleta ha rebaixat el valor de la cultura, no només en la vida moral, sinó també en l'economia del país (...) Un sol James Watt ha creat més riquesa que tots els treballadors de la seva època plegats» (juny del 1920, pp. 140 i 144). El pensament de *Le Producteur*, però, desaprova en la mateixa mesura l'antic prejudici romàntic segons el qual el creador intel·lectual pertany a una esfera totalment diferent de la de l'expert genial. Aquest pensament salva l'abisme creat d'una manera artificial entre la teoria i la praxi, entre les esferes econòmica i cultural. A partir d'aquí albirem una possibilitat de reconciliar els conflictes de classe, de reduir tant la parcialitat materialista com la parcialitat artística i l'especulativa.

Un dels principals objectius del nou saint-simonisme és demostrar que no existeix un àmbit del «pensament pur» (*intelligence pure, pensée désintéressée, culture*), prescindible per a la vida econòmica. Ara bé, d'això no s'ha d'extreure la conclusió que l'escola del *Producteur* pretengui legitimar l'existència del pensament i la contemplació purs únicament en virtut del profit social que se'n pugui obtenir. Ben al contrari: prova de demostrar que, precisament des d'un punt de vista econòmic i utilitarista, és absolutament necessari el foment d'una sèrie de coses que semblen totalment inútils i d'un rendiment nul. On això es pot demostrar més fàcilment és en el terreny de les ciències naturals pures. En relació amb l'exemple de Henri Poincaré, Jules Sageret (març de 1921, pp. 365 i ss.) ha demostrat que un àmbit d'investigació que sembla tan abstracte com l'astronomia ha estat fonamental per a la tècnica moderna. Perquè al segle XIX es poguessin construir màquines dinamoelèctriques, va caldre que al segle XVII fossin satisfets uns interessos de caràcter exclusivament teòric, aparentment. Aquestes màquines no existirien sense Ampère; Ampère no existiria sense la física matemàtica, sense

les definicions exactes i constants de mesura, força, etc.; aquestes definicions no existirien sense Newton, i finalment Newton no existiria sense l'astronomia. «Per tant, es pot afirmar amb tot rigor que avui no tindríem el metro si en el curs dels darrers segles el cel hagués estat tapat constantment».

També les ciències de l'esperit, la literatura i les arts tenen una importància vital per al desenvolupament de la societat. Popularitzen totes les realitats conegudes i les que s'acaben de descobrir. Si, amb Clouard (novembre de 1920, p. 354), considerem que la raó de ser de l'«intel·lectual» és la «comprensió de la màxima quantitat possible de relacions entre les coses», haurem de concloure que la seva missió consisteix a «assegurar l'harmonia en què es basa la cultura o, quan aquesta està trencada, a analitzar-ne les dissonàncies per posar-hi remei». Clouard es remet a la fórmula «extraordinàriament comprensiva» dels saint-simonistes: *la mission des Belles-Lettres est de resserrer le lien social*. «La característica bàsica d'una gran obra literària és la d'expressar l'experiència humana d'un individu superior» (ibídem, p. 357). Només la intel·ligència creadora en els àmbits de la ciència i de l'art pot portar la societat moderna a la comprensió de la seva essència i del seu camí. Sense que hi sigui enunciada explícitament, en tot el que Clouard escriu es pot endevinar una teoria de l'art que ha superat la concepció formal de la darrera època, per tal com ha entès que la creació artística no és només un procés de creació, sinó també, i sobretot, un procés de coneixement. L'art és un mitjà de comprensió de l'estructura del món. Ofereix una mena de coneixement del món que no és accessible de cap altra manera i que no es pot substituir per cap altra funció de la intel·ligència. «Il n'y a pas de nation sans artistes et sans écrivains, parce que la nation a besoin d'exprimer des sentiments et que tout homme veut, un jour ou l'autre, rechercher sa destination humaine: c'est un besoin comme d'aimer, comme de poursuivre le bonheur» (juny del 1920, p. 36).

El discurs que Charles W. Schab, president de la Bethlehem Steel Corporation, va pronunciar davant els estudiants de la Universitat de Princeton (reproduït a *Le Producteur*, setembre/octubre del 1920, pp. 138 i ss.) ofereix un interessant testimoni de la posició d'un gran empresari en relació amb l'art. Hi llegim: «il y a dans la vie autre chose que le travail. Je veux dire par là qu'il faut savoir goûter ce que la vie a de plus délicat, avoir le désir de connaître les beautés de la littérature, de la musique, et que ce goût aidera un homme dans sa carrière. Pour réussir dans ses entreprises, il faut avoir de l'imagination. Il faut pouvoir considérer les choses comme un rêve. Or vous ne pouvez cultiver cette faculté que si vous êtes capables de goûter ce que la vie offre de plus élevé. Si occupée que soit votre vie –qu'elle soit consacrée à l'industrie ou à autre chose– jamais elle ne doit empêcher de goûter les beautés de la vie. Ces beautés mêmes contribueront au succès».

Aquestes paraules confirmen, des del punt de vista de la praxi, la teoria de *Le Producteur* segons la qual l'esfera de la bellesa, de la literatura, de la filosofia, el món de la intel·ligència creadora, deslligada de totes les relacions socials, és un element vital per a la subsistència de la societat industrial moderna. D'això es desprèn, per a *Le Producteur*, que la cura i la

pervivència de la cultura transmesa és desitjable no només per ella mateixa (limitació que bé podria convertir l'empresa en un desig irrealitzable), sinó que representa una necessitat peremptòria del món econòmic modern. *Le Producteur*—i en això rau un dels trets originals i simpàtics del moviment—es declara partidari de la formació humanística, d'un humanisme modern.<sup>15</sup> Anomena la seva doctrina *une doctrine humaniste et moderne*. Sent un especial interès per les qüestions de l'educació i de la política educativa i universitària. Rebutja el realisme dels reformadors moderns de l'escola, el qual aparentment respon a les necessitats de l'època actual. Caldria ajornar tant com fos possible l'especialització dels joves. Els especialistes purs fracassaran fins i tot en les professions industrials i polítiques, de seguida que hi ocupin els càrrecs dirigents. «Au-dessus de la compétence, il y a l'intelligence», afirma Alfred de Tarde (febrer del 1921, p. 325). Les qualitats del dirigent (amplitud de visió, pensament disciplinat, capacitat d'expressió i de comprensió de les coses noves) s'adquireixen amb una formació general de caràcter humanista, no mitjançant una formació especialitzada de pretensió realista. El procés d'especialització i divisió del treball avança cada vegada més, i per molt que ens en lamentem ja no es pot aturar. Lluitar-hi és absurd. L'única manera intel·ligent de combatre'l és creant una compensació, la qual només pot consistir en un progrés de la formació general equivalent al progrés de la divisió del treball. Per tant, un punt del programa del moviment diu: *diffusion universelle d'une culture très générale* (Sageret, març del 1921, p. 388). «¿Per què s'hauria de considerar absurd el fet que algú piqui pedra durant unes quantes hores al dia i després de sopar frueixi de la lectura d'Homer en el text original?». En aquest punt es planteja la qüestió de l'educació popular. *Le Producteur* encara no ha tractat aquesta qüestió.

El programa de difusió popular de la cultura humanística—amb el desideràtum de donar a aquesta difusió la màxima extensió possible—està pensat, com hem vist, com una reacció contra la servitud que pateix l'home modern per culpa de la mecanització que, amb la fatalitat d'una llei natural, implica el procés de producció modern. En la servitud industrial de la societat moderna cal introduir un element de llibertat i d'esperit. Això, però, no és suficient per a trencar aquesta esclavitud i llevar-li el caràcter d'un fat inexorable. Per a això cal aplicar un altre mitjà, més potent: la divisió de la societat en grups professionals organitzats, una divisió que sigui conseqüència d'un impuls lliure, no imposada per cap autoritat externa (ben al contrari: aquesta autoritat la combat); la creació de nous estaments sobre una base econòmica, no política.

A França, aquesta tendència va ser adoptada per primera vegada pel sindicalisme revolucionari, com una nova forma del moviment obrer. En el temps transcorregut des d'aleshores, però, amb el fort impuls que ha representat la crisi econòmica, aquesta tendència ha fet grans progressos en totes les capes de la població francesa. Ara ocupa les intel·ligències en tot l'espectre polític i social. En el bàndol catòlic, s'ha fundat una *Confédération professionnelle des intellectuels catholiques* (març del 1921, p. 523). Els dirigents d'aquesta organització, Hepp i Massis, diuen en les seves directrius: «La crisi de la intel·lectualitat està motivada



pel prejudici modern segons el qual el pensament especulatiu és inútil, si no perjudicial, per a la producció material. Aquest prejudici té dues causes: l'aïllament dels intel·lectuals i la "fòbia" a la veritat tradicional». En el bàndol oposat, Georges Valois afirma: «A França hi ha realment una nova situació espiritual. S'ha superat l'apatia de l'època anterior a la guerra, tothom s'allunya ràpidament de les infructuoses posicions que havia ocupat fa poc més d'un any en la guerra de classes. La idea de la solidaritat econòmica nacional conquereix tots els cervells, la idea de l'organització general en oficis i funcions està començant a circular a un ritme viu» (*Action française*, del 28 de març de 1921; reproduït a març/abril del 1921, p. 154).

Si, d'acord amb el seu origen històric, designem aquest nou moviment corporativista com a sindicalisme en un sentit general, podem afirmar que tot França sembla aspirar a una organització sindicalista. A més a més dels obrers, estan organitzats sindicalment els empresaris, els agricultors, els tècnics, els mestres. Altres grups s'estan constituint. Aquests sindicalismes, naturalment, presenten diversos matisos. Alguns grups estan lligats a una determinada confessió (l'Església catòlica, *Action française*).

Enfront de tots aquests grups trobem una formació pròpia: el «sindicalisme dels intel·lectuals», que té el seu altaveu en *Le Producteur*. Amb això arribem al costat pràctic del nou saint-simonisme, a l'aspecte en què les seves doctrines es converteixen en un cosa viva, en què la intel·ligència esdevé –per utilitzar la fórmula de Bergson– «evolució creadora». En aquest punt seguim l'exposició que Clouard ofereix en l'assaig *Les Compagnons de l'Intelligence et l'organisation du monde nouveau* (juny del 1920).

Després de la guerra, es va adreçar als intel·lectuals la següent crida: «¡Organitzeu-vos!». Però la realització d'aquesta idea va topar amb diverses dificultats. Molts intel·lectuals van plantejar-se la possibilitat d'associar-se amb l'organització dels sindicats obrers (CGT),<sup>16</sup> ja que creien que els treballadors manuals i els treballadors intel·lectuals eren aliats naturals i que només el proletariat tenia prou força per a imposar les seves exigències. Però el proletariat no en volia saber res, d'aquesta unió. La CGT és una organització dels obrers industrials i no mostra cap comprensió envers aquesta ideologia. Davant aquesta situació, es va pensar el següent: no s'havia de partir del subjecte «intel·lectual», sinó de l'«objecte intel·lectual», i establir una unió corporativa, per exemple, amb el gremi dels «fabricants de llibres». Els escriptors s'havien d'aliar amb els editors, els llibreters, els impressors i els empleats i treballadors d'aquests sectors. Però també aquesta solució es va revelar impracticable, ja que ¿en quin gremi s'havien d'unir, per exemple, els mestres i els funcionaris? I, cosa encara més greu: en el gremi del llibre, l'editor i l'impressor sempre farien causa comuna contra l'escriptor. Amb aquesta solució, per tant, la situació de l'escriptor no milloraria gens ni mica.

L'única opció que quedava era el sindicalisme dels intel·lectuals, i es va realitzar en la Confédération des Travailleurs intellectuels (CTI), constituïda el 18 de març del 1920. Des dels inicis, en aquest organisme es reunien cent societats, entre elles algunes de tan importants com la Société des Gens de Lettres, la Société des Auteurs dramatiques, l'Union

des Syndicats d'ingénieurs, etc. El tret distintiu de la CTI és que aplega tant els treballadors intel·lectuals, en el sentit més estricte, com els tècnics. Es divideix en nou seccions: art, educació, funcionariat, literatura, premsa, professions liberals, ciència, tècnica comercial, tècnica industrial. Tots els intents anteriors de reunir els intel·lectuals en organitzacions tenien el defecte d'aïllar-los, en lloc d'incorporar-los en l'organisme social. Els convertien en un grup autònom, sense cap relació amb la resta de forces creadores de la nació i, per tant, sense cap influència real. La CTI va corregir aquest defecte. Va realitzar la idea expressada per primera vegada per Clouard el 1919 segons la qual els escriptors i artistes havien d'unir-se amb els tècnics, ja que eren els únics que podien garantir a la intel·lectualitat una base i una credencial social.

Els tècnics, especialment els enginyers, es troben, en realitat, en una situació semblant a la dels intel·lectuals purs. Es distingeixen tant dels patrons com dels treballadors, i són imprescindibles per als uns i per als altres. Són «intel·lectuals especialistes», i gràcies a la seva mediació els intel·lectuals poden participar d'una manera natural en el procés de producció i en el sistema industrial. Com els intel·lectuals, els tècnics estan obligats a considerar els problemes des d'un punt de vista general, des d'una perspectiva més elevada que la que poden adoptar els patrons i els treballadors. Per als intel·lectuals purs, representen l'única oportunitat de basar-se en un poder econòmic immediat. El que es podia dubtar era si els tècnics estarien disposats a reconèixer la seva solidaritat amb els intel·lectuals i a actuar en conseqüència. Aquest dubte, però, va ser eradicat ràpidament pels fets. Dos enginyers, J. Archer i R. Bigot, van col·laborar amb escriptors com R. Coolou i Henri de Jouvenel i van crear la CTI. La base del seu treball era la convicció que la incomprensió de la funció dels intel·lectuals implicava la destrucció de l'equilibri social i fins i tot posava en perill el poder econòmic del país.

En un discurs pronunciat a l'Académie des Sciences morales et politiques (reproduït el novembre del 1920, pp. 309 i ss.), H. de Weindel exposava els objectius i els mètodes de la CTI. «El nostre mètode de treball consisteix a col·locar enfront de l'inventari dels problemes que interessin el món intel·lectual, l'inventari dels homes capaços de treballar en la seva solució» (ibídem, p. 323). La socialització ha de substituir com a mètode l'individualisme. La CTI vol tractar només amb un col·lectiu obrer i financer que estigui tan organitzat com ella. L'objectiu últim és la creació d'un Conseil Supérieur de la Nation, en el qual estarien representats membres del govern, delegats de la CGT, de la CG Patronale, de la CG Agricole i de la CTI. «*Utopie? Non, Messieurs. La concentration volontaire et ordonnée d'efforts généraux autour d'une belle idée doit fatalement la faire vivre. Grâce à cette idée-là, nous transporterons la vieille société, brumeuse et crépusculaire, sur la rive, pleine de soleil, d'un nouveau continent social*» (ibídem, p. 329).

Tot i així, la creació de la CTI no ho resolia pas tot. La característica essencial de la intel·lectualitat és el fet que moltes de les seves obres més elevades i nobles només poden produir-se mitjançant una reflexió i una creació totalment lliures. Hi ha intel·lectuals que no es

poden classificar en cap de les «professions intel·lectuals». La capacitat creadora no es pot canalitzar, les seves possibilitats de desenvolupament no poden ser limitades en cap sentit, ha d'actuar en llibertat i sense el jou dels imperatius utilitaris. «Hi ha un grup de persones que només són útils a la societat en la mesura en què produeixen una obra aparentment inútil» (juny del 1920, p. 118). D'això es dedueix que en la situació dels intel·lectuals, a diferència del que passa en el cas dels treballadors manuals, hi ha un reducte «insindicalitzable». Per tant, si es fan sindicalistes, a la qual cosa es troben obligats, i tanmateix volen seguir sent intel·lectuals, tenen el deure de protegir la minoria d'individualitats que constitueixen l'elit, o sigui la cultura intel·lectual. Una empresa difícil! En efecte, aquí es dreça amenaçadorament una oposició gairebé insalvable entre el món espiritual dels intel·lectuals i el món dels homes d'acció, que són els que dominen la nostra època. La cultura només es podrà salvar si recupera l'harmonia amb la realitat que l'envolta. Aquest propòsit, però, no es pot aconseguir únicament amb una agrupació sindicalista; és necessària una altra organització que s'hi afegeixi i hi col·labori. Són aquestes consideracions les que van portar Clouard a crear la Unió dels Compagnons de l'Intelligence.

Aquesta unió està dirigida per Pierre Mille i té dos objectius: 1) garantir l'existència al pensament independent i a l'obra individual de vàlua reconeguda en els àmbits de l'art, la ciència i la filosofia. Aquest objectiu requereix el foment de la crítica, la garantia de les possibilitats de creació per als estudiosos als quals ara ofega la feina de subsistència, la propaganda concreta, en tots els àmbits, per al manteniment i la renovació del pensament teòric-especulatiu. 2) La reactivació de la cultura intel·lectual en un sentit humanista. Per assolir aquest objectiu cal ajudar els intel·lectuals a comprendre el present, crear centres d'estudis en què els creadors materials i intel·lectuals es puguin conèixer, intercanviar experiències i adquirir consciència de la seva comunitat; crear un gran sistema de treball cultural sintètic, que serveixi l'enteniment, l'educació i l'educació autodidacta; organitzar una comunitat de treball de les elits.

Els Compagnons de l'Intelligence constitueixen, en certa manera, l'òrgan de propaganda de la CTI. Totes dues agrupacions mantenen una estreta col·laboració, però tenen camps d'activitat clarament delimitats. «Mentre que la CTI reuneix associacions i protegeix els interessos col·lectius o professionals dels intel·lectuals, els Compagnons de l'Intelligence apleguen només individus aïllats i tenen com a únic objectiu la defensa de la qualitat o la individualitat dins el sistema intel·lectual» (Alfred de Tarde, febrer de 1921, p. 320). La labor dels Compagnons comença allà on el sindicalisme deixa de ser eficaç. Aquesta associació també completa i eixampla la funció de la CTI en la mesura en què pretén fer efectiva «la interpretació de les professions intel·lectuals». El sindicat, com a tal, produeix la parcel·lació social: crea l'egoisme corporativista de les professions. És cert que la CTI prova de fomentar la solidaritat de tots els intel·lectuals, però en realitat només canalitza el «contacte intersindical» entre els grups, no pas entre els individus. Fomentar el contacte entre les persones: aquesta és la tasca que s'han proposat de dur a terme els Compagnons. Aquesta empresa, atès l'arrelament de la tendència dels intel·lectuals a aïllar-se els uns dels altres, és nova i

agosarada. Els Compagnons pretenen *grouper ces esprits réputés ingroupables*: els artistes, els erudits, els literats, els enginyers, els professors, els metges, els tècnics. «Volen incitar-los a estudiar d'una manera conjunta certes qüestions precises, amb la finalitat de comprovar si de la confrontació de les diverses experiències professionals poden sorgir iniciatives noves i útils, i si aquest mètode de la col·laboració de les diverses forces de la intel·ligència no seria en el fons el millor mètode per a solucionar els complicats problemes de l'hora actual, els quals, malgrat el que es digui, no són mai problemes d'especialistes.» Aquí trobem una tendència també viva en el moviment intel·lectual alemany i que promet donar uns fruits que transcendeixen les qüestions socials i econòmiques: un nou mètode de coneixement –nou, almenys, si el comparem amb l'individualisme del coneixement dels darrers segles–, que es podria designar com a coneixement comunitari.<sup>17</sup> Així, el nou moviment francès fa una contribució a allò que en la nostra llengua anomenaríem sociologia del coneixement (*Soziologie des Erkennens*).<sup>18</sup>

Aquest moviment manté, en relació amb l'Estat, una posició de neutralitat. «Com a sindicalistes intel·lectuals –afirma Sageret–, no estem ni a favor ni en contra del govern o d'aquest o d'aquell govern, bastim el nostre edifici al marge del govern» (març del 1921, p. 390). Això no implica l'adhesió a l'anarquisme en el sentit de Proudhon, ni tampoc a l'acció revolucionària en el sentit del sindicalisme obrer. L'objectiu del sindicalisme intel·lectual és la creació d'una comissió general de totes les agrupacions sindicals –Conseil Supérieur de la Nation, l'anomena De Weindel; Bureau technique de l'État, segons la designació de Gros (novembre del 1920, p. 349)–, que representi el cervell de la nació però també un factor de poder al marge de la direcció estatal. Clouard recorda que ja Saint-Simon va adoptar una posició de neutralitat respecte de la política. Per als saint-simonistes, el mecanisme i la forma del govern eren qüestions de segon ordre. Ni tan sols els va interessar la disjuntiva de república o monarquia, ja que van reconèixer que la realitat de la comunitat (*la réalité de la cité*) no es trobava a aquest nivell. «Saint-Simon dit nettement que la société ne doit plus être gouvernée, mais administrée» (juliol del 1920, p. 192).

Això vol dir, entre altres coses, que cal substituir els mètodes de govern tradicionals pels mètodes d'administració propis d'una gran empresa industrial.<sup>19</sup> Aquest canvi implica noves possibilitats de llarg abast. Una d'aquestes possibilitats, aparentment molt superficial, és la introducció de la racionalitat en l'administració de correus i d'altres serveis estatals. A França ja s'han fet alguns intents en aquest sentit, que han tingut uns efectes molt desfavorables per als mètodes utilitzats fins ara.<sup>20</sup> En els darrers anys ha aparegut a França una nova ciència de l'administració racional.<sup>21</sup> Els capdavanters en aquest àmbit són Fayol i Wilbois. Les seves obres signifiquen per a la tècnica de l'administració el mateix que el sistema de Taylor per al treball manual, amb la diferència que, en el cas dels francesos, l'interès pràctic s'integra en una construcció teòrica.

*Le Producteur* es manté expressament allunyat de tota política, inclosa la política exterior. Ha analitzat amb precisió els llibres que sobre el Tractat de Versalles han escrit Keynes, Norman Angell i Raphael-Georges Lévy, però no ha deixat entreveure cap presa de partit. A

les qüestions internacionals només s'hi ha referit al·lusivament. Amb tot, aquestes al·lusions permeten deduir que ha superat el nacionalisme predominant a França<sup>22</sup> –no pas per raons morals, sinó per consideracions racionals. També sap que en les relacions internacionals generalment es tracta sobretot de qüestions objectives i tècniques, la solució de les quals no pot ser entorpidida per la intromissió de factors «místics». A banda de tot això, també cal dir que la postura econòmica del nou saint-simonisme fomenta una actitud imparcial, lúcida i favorable a l'equilibri. Aquest fet és especialment visible en el magnífic programa de Clouard sobre les funcions dels intel·lectuals en el món modern. «L'home modern –afirma Clouard– és un treballador, un inventor, un tècnic, un creador en els terrenys de la indústria, l'art o el pensament; i és un membre d'un sindicat i –gràcies a la mediació de la seva professió organitzada– de la societat de França. Cal tenir en compte que, com a conseqüència d'això, per damunt de l'antic nivell de la pàtria i de l'Estat, comença a elevar-se el nivell internacional de la professió. L'home modern viu necessàriament en tots dos nivells; als seus interessos nacionals i als coneixements que té com a home econòmic, adapta la geografia general i les ciències naturals aplicades. La dependència recíproca de les nacions, de les classes que integren la nació, de la ciència i la raó, domina la seva voluntat, el seu cor i la seva fantasia. En resum, és sobretot un “ésser econòmic i social”. El seu ideal doble de la humanitat és el millorament material de la situació humana i la llibertat cada vegada més certa i eficaç de la vida interior» (febrer del 1921, p. 235). Clouard parla de la «influència en les idees i els costums» que segons ell representa la «missió general dels intel·lectuals». Aquesta missió comprèn els següents punts: 1) aclariment del mecanisme i de la psicologia de la producció; 2) propaganda a favor del sindicalisme, amb la finalitat d'aconseguir l'organització harmònica del país; 3) separació de la idea nacional del nacionalisme, «d'aquell nacionalisme modern que Daniel Halévy titlla de “moviment de les masses de les grans ciutats i de la premsa comercial”»; 4) adaptació del pensament polític a la realitat econòmica i social moderna; revisió dels conceptes que han saturat d'equívocs el plantejament dels grans problemes tècnics, per exemple «dreta» i «esquerra», «tradicció» o «raó»; 5) «enfortiment de la idea de la consciència i del sentit de la vida interior, amb la finalitat de refrenar l'element polític (*la part d'entreprise politique*) present en totes les religions» (ibídem, p. 238).

Aquí he d'interrompre l'anàlisi. El moviment que he provat de definir es troba tot just en la fase inicial. Encara haurà de lluitar per ser reconegut fins i tot a França. És impossible preveure la influència que podrà arribar a tenir-hi. El curs dels esdeveniments mostrarà si els elements utòpics que sens dubte conté li llevaran la possibilitat de tenir conseqüències pràctiques. Especialment, es planteja el dubte de si es podrà assolir l'objectiu de superar la política per mitjà de l'economia, o si, en canvi, com diu Lorenz von Stein, «l'argument de la vida de la societat humana és indefectiblement la lluita constant entre l'Estat i la societat, entre la societat i l'Estat». L'home no pot sortir simplement de l'Estat, com qui surt d'una associació. Amb tot, no vull fer una crítica de les noves idees; deixo aquesta tasca en

mans de jutges més competents. El meu propòsit era simplement de fer referència al nou moviment. Altres podran seguir el curs que anirà prenent i analitzar-lo a fons. En tot cas, em sembla que una cosa fructífera d'aquest moviment –deixant de banda altres coses més concretes– és la idea bàsica que una bona part dels problemes culturals i intel·lectuals de la nostra època són problemes tècnics d'organització que no s'han de tractar d'una manera intuïtiva i ideològica, sinó de forma objectiva i intel·ligent; no sobre la base de teories còsmiques, sinó d'acord amb la raó. El moviment francès no només és intel·lectual, sinó també intel·ligent. I, sens dubte, la nostra època exigeix que l'excés d'intel·lectualisme sigui reabsorbit en una labor d'organització i en una organització del treball intel·ligents, en lloc de ser combatut amb l'arborament irracionalista o amb lamentacions estèrils. Per bé que les situacions políticoculturals, l'orientació intel·lectual i els objectius més immediats són molt diferents a Alemanya i a França, aquesta concepció general de la tasca a realitzar mereix atenció i consideració en tots dos països. La situació crítica de l'època actual ens imposa aquesta tasca.

Els filòsofs pessimistes i tradicionalistes, crítics de l'època present i proveïts d'una visió romàntica de la història, s'inclinaran, tant entre nosaltres com a França, a liquidar les orientacions intel·lectuals que hem presentat –i d'altres de relacionades– amb l'argument que la racionalització de les formes socials comporta la destrucció de valors. Ara bé, el procés de racionalització del nostre món és tan irreversible com el procés d'industrialització, i la vivificació del conte de fades és tan utòpica com la reimplantació del teler. El camí de la cultura no porta enrere, al darrere de la racionalització, sinó més enllà d'aquesta. Precisament per això cal avançar per aquest camí fins al final; però no amb la malenconia de la resignació, sinó amb la consciència joiosa que només la racionalització de tot el que es pot dominar tècnicament permet a l'esperit i l'ànima de la humanitat ser realment lliures i creatius i estar en condicions de comprendre i de gaudir de tots els valors i realitats supraracionals, de viure la vida més profunda i més rica que brosta de totes les deus eternes.

*Traducció de Marc Jiménez*

El present text és una ampliació d'una conferència donada a Berlín el juliol de 1921.

1. Andreas Walther, *Das Kulturproblem der Gegenwart*, Gotha, 1921, exposa la qüestió d'una manera molt ben raonada i útil per a la comprensió del fenomen.
2. *Nouvelle Revue Française*, setembre de 1919, p. 615.
3. Vegeu el seu article «Notes sur un événement politique», a *Nouvelle Revue Française*, maig de 1921.
4. Vegeu el meu article «Entstehung und Wandlung des französischen Dekadenzgefühls» [Formació i transformació del sentiment de decadència francès], a *Internationale Monatschrift*, octubre/novembre de 1920.
5. Per això les revolucions solen reeixir a França i no a Alemanya. La revolució és la recerca de la forma política adequada a una «societat» consolidada. A Alemanya, en canvi, per a la nova forma política es busca una societat... i no es troba.

6. Vegeu les declaracions de Rathenau en el Consell d'Economia Nacional del 16 de juny de 1921, en referència a la qüestió de la reconstrucció francesa: «Les obres de construcció són més complicades del que solem pensar. Pensem lleugerament que es poden construir noves ciutats amb nous carrers i noves cases tipificades. Això no és així. La llei francesa ho prohibeix. La llei francesa exigeix –i l'habitant de les ciutats ho vol– que les cases siguin construïdes sobre els antics fonaments, sense tenir en compte l'economia ni la uniformitat. En aquest aspecte, el sentit patriòtic, el sentit del casal s'imposa a les consideracions de tipus econòmic». D'una manera general es pot afirmar que l'economia francesa, a diferència de l'anglesa, l'americana i l'alemanya, no es basa en la producció massiva de béns homogenis o de productes fabricats en sèrie, sinó en la individualització de la producció. No hi ha una producció estàndard, sinó béns especials (marques): aquesta és una de les raons que expliquen el menor volum de la gran indústria francesa.
7. L'important assaig *La crise de l'Esprit*, de Paul Valery, *Nouv. Rev. Fr.*, agost de 1919, constitueix una excepció absoluta.
8. Marius André, a *Le Producteur*, setembre/octubre de 1920, p. 89.
9. Vegeu Hermann Platz, *Revolution und Reaktion Frankreichs im Aufmarsch: Clarté-Gruppe und Intelligenzpartei*, Hochland, març de 1921.
10. Vegeu el meu llibre *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus* (1921), especialment la p. 102.
11. Abans de la guerra Clouard va publicar alguns textos sobre Barrès (*La Cocarde de Barrès*, 1910) i Maurras (*Charles Maurras et la critique des lettres*, 1913) i un text programàtic polític-cultural: *Les Disciplines, Necessité littéraire et sociale d'une Renaissance classique*, 1913.
12. Redacció: París VI, 120 rue d'Assas.
13. En les properes citacions, els noms dels mesos signifiquen els números corresponents de *Le Producteur*. En el moment d'escriure aquest treball disposava dels primers deu números de la revista, alguns dels quals són dobles.
14. Vegeu, pel que fa a aquesta qüestió, Arthur Salz, *Der Unternehmer in unserer Zeit [L'empresari en la nostra època]*, Heidelberg, 1912.
15. Amb una nova i àmplia col·lecció d'edicions i traduccions d'autors antics, a cura dels millors especialistes, L'Association Guillaume Budé es disposa a «reemplaçar en el mercat mundial» la Biblioteca Teubneriana i l'Oxonienis de la Clarendon Press (vegeu M. André, setembre/octubre de 1920, pp. 89 i ss.).
16. Confédération Générale du Travail.
17. Vegeu Clouard, «Certes, la recherche intellectuelle est tâche individuelle, peine et bonheurs personnels. Mais aux grandes époques constructives elle s'épanouit dans la cohésion d'une équipe qui emporte le siècle dans son élan» (febrer del 1921, p. 239).
18. Penso en les declaracions equivalents de Max Scheler («L'etern en l'ésser humà», I, 1921). El mètode de *Le Producteur*, en general, presenta analogies molt clares amb el pensament filosòfic de l'escola fenomenològica alemanya.
19. Rathenau, sobre la seva reunió amb Loucheur: «Vam seure, l'un davant de l'altre, com dos homes de negocis o dos tècnics».
20. H. Farol, *L'incapacité industrielle de l'État. Les P.T.T.*, París, Dunod, 1921.
21. Aquest fenomen mereixeria una exposició detallada, ja que obre unes perspectives pràctiques i psicològiques d'una enorme transcendència. Vegeu André, «La formation des chefs d'industrie» (novembre del 1920). Les obres més importants en aquest camp són: Henri Farol, *Administration industrielle et générale* (París, Drenod et Pinat, 1917); Wilbois i Vanuxem, *Essai sur la Conduite des Affaires et la Direction des Hommes* (París, Payot, 1919); Paul de Rousiers, *L'Elite dans la Societé Moderne* (París, Colin, 1914).
22. En el moment present també seria oportú un cert escepticisme per part nostra. Vegeu el meu article «Deutsch-französische Kulturprobleme», publicat a *Der Neue Merkur*, juny del 1921.

# El bulevard dels il·letrats?

Docència, edició i universitat\*

*Guillermo Quintás*

La lectura dels textos presentats per Magda Polo (2007) en *Innovación y retos de la edición universitaria* ens traslladen en repetides ocasions dues clares preocupacions. D'una banda, s'hi reivindica que els treballs publicats en editorials universitàries no siguin menysvalorats per les pròpies institucions universitàries; per altra banda, es defensa el dret a ser editorial que té qualsevol editorial universitària. La meua reflexió, després d'haver mantingut una dilatada col·laboració amb PUV, no s'aproxima a la funció de l'edició universitària seguint aquests legítims motius de preocupació. La proximitat als processos de transformació de la universitat ens facilita un lloc d'observació privilegiat; en raó de la professió, mai no hem pogut distanciar-nos dels processos de transformació de la Universitat i, en certa manera, estem obligats a traslladar a uns altres aquests processos.

Les meues paraules tenen una doble motivació: comparteixen una preocupació amb el sector editorial dedicat a l'edició acadèmica i, alhora, inclouen un temor.

Les meues motivacions són clares: (a) fer entendre al sector editorial, preocupat per atendre les exigències de l'edició universitària, en quina direcció podem pensar que pot interferir el futur immediat de la universitat i de la documentació amb el futur editorial; (b) fer entendre als companys d'universitat l'obligació de generar noves i diverses formes d'ajustar la informació als processos d'aprenentatge perquè la informació ja no dependrà només del professor, sinó d'una correcta explotació del contingut de les possibles biblioteques digitals de les universitats o de les diverses plataformes que poden servir al món universitari. Amb tots els editors compartesc la preocupació pels comptes d'explotació i, en conseqüència, pels seus programes de treball que, sens dubte i en la mesura que contempen l'edició acadèmica, han d'ajustar els seus models de negoci a les necessitats i les demandes universitàries; en els nostres dies cal absolutament que s'exploren per part dels editors i de les comunitats docents les possibilitats i usos de les diferents formes d'oferir la informació a un públic que, per altra banda, està habituat a accedir amb facilitat en qualsevol moment i des de qualsevol lloc a la informació que li interessa.

Ara bé, hi ha un diagnòstic que no compartesc: el que en plena transformació de la universitat espanyola va fer públic

Guillermo Quintás Alonso és professor de Filosofia a la Universitat de València i ha desenvolupat una prolongada trajectòria editorial, com a autor, traductor, curador de textos i editor. Ha estat, entre altres, director de la col·lecció *Manuales* de PUV.



l'editor Antonio Roche;<sup>1</sup> no em cansaré de denunciar aquest plantejament propi de qui ha ignorat el mateix sector al qual diu servir. Un testimoniatge que en essència se segueix repetint, com ha mostrat J. Badenes, director general de Llibreries del Grup Planeta, el qual, segons el cronista, «ho va deixar clar: els joves de 15 a 25 anys a Espanya no llegeixen gairebé gens i s'ho baixen d'Internet gairebé tot; s'han venut 70.000 e-books en tot el món, mentre que en el mateix període ja es duen venuts 10 milions de iPods».

El meu temor és clar: els alumnes universitaris passen a ser-ho després de dos mesos d'estiu; el sistema que s'està tractant de traslladar-los suposa que estan preparats per a prendre decisions, per a modular o regular el seu aprenentatge. Aquests alumnes, fruit d'un pobre sistema educatiu terriblement dirigista en el qual la informació sempre és donada pel professor, ¿estaran capacitats després de dos mesos d'estiu per a exercir el protagonisme que se'ls demana? Educar en la presa d'opcions, en qualsevol ordre, serà un dels aspectes clau de l'educació universitària. No aventure respostes, però sí el problema pels elevats costos personals i de sistema que ha de tenir. El meu temor és un temor fundat, perquè es recolza en la consideració dels llocs i mètodes que han generat i conformat les conductes de l'estudiant. *Llocs i mètodes que es revelen determinants*; el nostre sistema és veritablement pobre, prima l'estudiant disciplinat i, de cop, aquest mateix sistema els requereix perquè siguin protagonistes del seu mateix procés de formació. Ací apunte el meu temor que no està fora de lloc ni manca de fonament.

Quina és la nostra posició? Ens enfrontem a un futur veritablement apassionant: *reelaborar el disseny mateix dels materials do-*

*cents per a afavorir altres formes d'organitzar i dirigir l'aprenentatge dels alumnes*, atès que la reforma en curs pretén i ha d'interferir amb les pràctiques docents vigents. Condicionar aquestes pràctiques també ha de ser un repte de l'edició universitària. Encara que existesquen col·leccions consolidades i acreditades, tot editor es troba *davant el número zero*. Hem d'obrir moltes preguntes, estar disposats a especialitzar l'edició i a col·laborar significativament en el moment de donar forma a noves titulacions i als cursos d'especialització i màsters, la importància dels quals en un futur immediat serà molt significativa si volem que les nostres universitats i els nostres editors guanyen espais docents i de producció. Seguiran sent necessaris els textos que són textos de referència per aportar una visió estructurada i global d'un o altre tema del programa; ara bé, no seran els únics textos precisos ni tampoc ho seran en la forma actual o la de l'e-book. El pas a l'edició multimèdia, com va defensar Her Spikman,<sup>2</sup> és ineludible i el veritable horitzó que permet un millor aprofitament dels recursos, tot i que s'haja de donar solució a considerables problemes de propietat intel·lectual.

En el camp de l'edició universitària, dirigida per universitaris en institucions universitàries, la responsabilitat contreta és fonamental: l'edició, en la mesura que s'especialitze tant en funció de l'atenció a la docència i de l'aprenentatge dels alumnes, com dels diversos nivells d'estudis, decidirà moltes de les opcions personals per una o altra universitat. En qualsevol cas, per a tots nosaltres «la pregunta és quines noves pràctiques docents aconseguiran *dotar de sentit a l'ofici d'estudiar des de la perspectiva dels estudiants* i no només des de la del professor».<sup>3</sup> Ara bé, aquesta pregunta afecta

prioritàriament l'organització de les institucions i, per consegüent, les programacions i la organització dels estudis. En un acte acadèmic de la Universitat de València dedicat a reflexionar sobre l'edició acadèmica, advertia que hem de veure el text com un generador de pràctiques, d'interpretacions i de representacions i valorar des d'aquesta consideració la literatura acadèmica. La nostra indústria editorial, vinculada al sector públic o privat, serà puixant quan exportem llibres i models de llibres, quan ens haurem detingut a pensar en el llibre que és necessari per a un aprenentatge autònom assistit per la direcció del professor que fonamentalment introdueix el judici que orienta. És molta la tasca a fer. De la necessitat de generar models hem de parlar en altre moment, però cal tenir present, per exemple, que el BOE segueix constituint l'índex de tots els llibres amb els quals estudien els nostres batxillers. ¿No és possible una altra forma d'incorporar el contingut dels programes exposats en el BOE al material de treball de l'alumne? ¿Només és vàlida la forma atorgada per l'administració? ¿No cal una «lectura» del BOE abans de traçar la primera línia?<sup>4</sup>

Estareu d'acord amb mi que altres formes de classe i d'activitat són possibles; estareu d'acord amb mi que caben altres formes d'aportar els elements reguladors de l'aprenentatge i que aquestes altres formes poden ser especialment útils per a, per exemple, potenciar l'autoavaluació dels processos discents, consolidar coneixements adquirits o projectar pràctiques professionals altament millorades. La innovació en el camp editorial és necessària, l'avaluació de l'edició que assisteix a la docència és imprescindible i passa pel judici controlat dels lectors i per l'aplicació d'estudis i

investigacions realitzades per companys de les diferents especialitats, biòlegs, pedagogs, psicòlegs, etc. En aquesta tasca d'investigació de nous formats ens assisteix tota la legitimitat per a no tenir límits; és més, hem de ser requerits perquè es duga a terme aquesta investigació i, alhora, tenir molt present que la responsabilitat davant la societat és directament proporcional a la legitimitat que reivindicuem. No es tracta d'editar més; ara com ara, es tracta de pensar *models d'edició diversos* d'acord amb *fins associats al procés d'aprenentatge*. La pregunta que hem de fer-nos és clara: *Quines alternatives ens obre la digitalització i la reforma de les pràctiques docents en la Universitat?* Quina alternativa i quin pla estem en condicions de reproduir? Què legitima aquesta alternativa des de tots els punts de vista, això és, des de l'epistemologia, la didàctica, la sociologia?

## EL REPTE DE L'EDICIÓ DEL FUTUR

Assumits aquests principis, no puc estar-me d'aprofundir en una línia d'exposició: m'he de referir breument a l'edició universitària perquè he de prendre posició davant fets significatius i característics de la nostra societat. D'una banda, avui disposem de mitjans que permeten integrar les modalitats escrita, oral i audiovisual de la comunicació; per una altra, gairebé diàriament ens arriben notícies d'una nova tecnologia destinada a substituir la tinta impresa en paper, s'avança en la digitalització de llibres (EUROPEANA, Google, etc.) i es consolida la impressió de llibres sota demanda. Podríem dir que el «rostre» de la biblioteconomia, de l'edició i

de la documentació ja és irrecognoscible si recordem el que mostraven en la bibliografia i en els sistemes de producció d'inici dels 90.

Adverteixo des del principi que podem no arribar a enfrontar el problema i no qüestionar-nos si les TIC permeten construir eines que faciliten les tasques docents, permeten atorgar una altra organització a les tasques docents, milloren la comunicació amb l'alumne i ens permeten conèixer què és el que sap; podem no qüestionar-nos si la introducció de materials multimèdia és rebuda de grat per l'alumne i si obtenen millors resultats amb el recurs a integrar en els seus estudis eines multimèdia. Ara bé, aquest no enfrontar el problema tindria conseqüències incalculables per a la nostra Universitat i per a la nostra societat. En l'informe presentat sota el títol *Les tecnologies de la informació i les comunicacions en el sistema universitari espanyol*, de 2004, la CRUE ens ha recordat que «el retard en la incorporació de les TIC pot tenir unes conseqüències particularment dramàtiques per a les universitats espanyoles (...) La societat està davant eines les capacitats de les quals s'intueixen, però que encara es desconeixen en tota la seua plenitud. En qualsevol cas es tracta d'un procés imparable. La Universitat (...) ha de ser un dels agents pioners en la seua correcta utilització, alhora que ha de contribuir al seu avanç». Advertits estàvem i, no obstant això, la Fundació Telefònica en *La Societat de la Informació a Espanya 2006* ens sorprèn amb aquest judici: «Comparat amb la resta de països de la Unió Europea, l'ús d'Internet en activitats educatives que fan els espanyols és escàs i, el que és més preocupant, les xifres mostren una reculada de la posició espanyola pel que fa als altres països durant l'últim any».<sup>5</sup> L'informe va ser

presentat pel ministre d'Indústria, Turisme i Comerç, com s'acredita en la pàgina de la Fundació de Telefònica. La denúncia de l'absència de programes encoratjats pel govern i els seus ministres és inevitable; en plans de desenvolupament sobren paraules i falten programes concrets. No estem a l'altura de les demandes del nostre segle.

Enfrontats aquests dos judicis, podem afirmar que avui vivim una *crisis* en el veritable sentit del terme, a saber, *vivim un moment de presa de decisions* i, per tant, de reorganització de recursos personals i materials. Vull aportar alguna consideració per a urgir plans i projectes i, sobretot, per a valorar si l'afirmació del document de la CRUE és pura retòrica o té la pretesa transcendència que es diu i, en conseqüència, fem nostre el seu judici, sabedors del doble joc en el qual conflueixen les TIC: d'una banda, poden recolzar poderosament i millorar tant l'ensenyament com els processos d'aprenentatge i, per altra banda, catalitzen la formació que requereix l'ús de les TIC en altres àmbits de l'organització social. Aquest segon aspecte ha estat i ve sent atès per la Universitat des del moment que un alumne passa a ser alumne.

És indubtable que no podem desconsiderar les transformacions en curs, atès que a data d'avui s'ha consolidat el que a la fi dels vuitanta s'endevinava sense arribar a configurar la seua forma. En quinze anys i en relació amb l'edició tot s'ha transformat; és més, s'ha sobrepassat el mateix abast de la nostra imaginació. D'una banda, en les principals fires del llibre els analistes de balanços i de comptes d'explotació ja sabien a mitjan dels vuitanta que les monografies havien començat a deixar de ser els pilars sobre els quals se sostindrien les editorials

universitàries més prestigioses; els materials docents passaven a constituir el nervi central de potents editorials i, finalment, s'endevinava que el suport electrònic de l'edició reconformaria no només els fons editorials, la producció, la comercialització, sinó la mateixa estructura de l'empresa editorial; en definitiva podem afirmar avui que les editorials de mitjan segle XXI que pretenguen tenir projecció acadèmica, seran digitals o no seran.

A més, a mitjan anys vuitanta ja s'havia conformat totalment i de forma irreversible la paradoxa de les paradoxes: les universitats nodreixen, cuiden i acaronen la investigació, però no editen investigació en àrees fonamentals del coneixement. La investigació en ciències de la naturalesa, socials, formals i de la salut ja s'ha traslladat definitivament fora de les editorials universitàries; la investigació està allotjada en els grans consorcis angloamericans que despleguen en cascada les aplicacions dels estudis documentals i fins i tot organitzen estudis de documentació per a rendibilitzar els seus projectes editorials. És més, la ciència documental se sabia per aquestes dates abandonant un territori o se sabia a punt de ser envaïda; en realitat, ha estat l'hipertext el que envaï la ciència documental: els canvis produïts en els modes d'accés, recerca i recuperació del document, han comportat una enorme transformació en els tradicionals treballs tècnics de descripció, indització, catalogació i resum de documents; al seu torn, les tècniques d'accés i recuperació de la informació han hagut de modificar-se. I això és importantíssim des del punt de vista docent i discent si considerem que, d'una banda, els docents no han d'afavorir el que Thomas Mann<sup>6</sup> qualificava de «lobotomia

a gran escala» (en entendre's legitimat per a desconsiderar tot producte aliè al suport informàtic i per a considerar que l'ordinador ens proveeix de «tot») i, per altra banda, que els hàbits de recerca i ús de la informació no poden considerar-se amb independència dels llocs i dels mètodes amb els quals els usuaris de les biblioteques han accedit a la informació. Veritat és que la situació present ha vingut afavorida i dirigida des dels grans consorcis comercials i documentals, un dels oligopolis més significatius de la nostra cultura contemporània.

Així doncs, les universitats, alienes al llibre d'autor i donada aquesta confluència de factors, ja només tenen la possibilitat d'atendre la investigació local, amplis sectors de les humanitats i de contribuir a dotar de dinamisme, cohesió i animació cultural als grups socials als quals serveixen; també han de recuperar presència en l'edició associada a la docència, siga quin siga el nivell educatiu. El meu temor és que el futur de l'edició universitària limite la seua activitat a aquests camps sense desenvolupar *la mateixa estructura editorial digitalment*; aquest tipus de desenvolupament ens dotaria d'una dimensió, presència i possibilitats a les quals no podem renunciar sense contraure una greu responsabilitat. L'informe de la CRUE esmentat anteriorment alerta amb aquestes paraules: «...En qualsevol mercat se sap que actuar primer aporta importants avantatges competitius. Les universitats americanes, australianes o britàniques tenen molt de camí guanyat en aquest sentit. Pot arribar un moment que dirigescuen la seua oferta virtual als alumnes de parla hispana, un nínxol on Espanya, a priori, tindrà un cert avantatge competitiu per motius ben coneguts».<sup>7</sup>

## SITUAR A LA LECTURA EN EL CENTRE DE L'EDUCACIÓ

Sent aquestes les preguntes i sent aquests les dades que caracteritzen la situació present i buscant transferir-les el meu punt de vista sobre el llibre amb la finalitat d'afavorir el diàleg i treball futurs, evocaré ara la necessitat de reproduir el gest d'Ortega en *Missió del bibliotecari*. Allò fonamental del gest orteguià és afirmar que, parlant de llibres (ell parlava a bibliotecaris!), cal ser agosarats i no donar per descomptat allò fonamental: «que els que escolten saben el que és el llibre i, a més de saber-ho, ho tenen present en l'ocasió». Per què reproduir avui aquest gest? Per a evitar polèmiques entorn de la identitat del llibre: quan el que hauria de preocupar-nos és buscar aplicacions i desenvolupaments que són possibles sobre la base d'aquesta integració de les modalitats escrita, oral i audiovisual de la comunicació, no és estrany trobar-nos amb afirmacions com ara: «Cal tornar a situar al llibre en el centre de l'educació».<sup>8</sup> Llançada l'afirmació amb aquest contingut i, sobretot, en aquest context, sembla una afirmació reactiva i que arrossega amb ella una mica del descrèdit associat al sorgiment de la cultura digital i difós per part dels devots<sup>9</sup> del llibre i la lectura concebuts en la forma que avui es donen. Per tant, reproduir el gest d'Ortega pot ser necessari per a guanyar una dimensió en la qual les polèmiques per la identitat del llibre no alimenten unes polítiques del llibre i en clausuren altres, per tal que, en qualsevol cas, la nostra concepció del llibre, sorgida del nostre present, no siga pretext per a no abordar altres formes de producció en la mesura que aporten elements substantius

al procés docent i a l'aprenentatge dels alumnes. Els llibres, segons Fedre, són «dirs escrits» (Fedre, 275 c) i, per tant, que la forma d'inscripció siga la pròpia del manuscrit, de la cultura impresa o de la textualitat electrònica ens resulta un tant indiferent. Allò definitiu és considerar què és un «dir», i Ortega recorda que «dir» «és una de les coses que l'home fa» i que no tots els «dirs» són equivalents. En alguns casos, «el dir té la justificació en si mateix» (el geòmetra com el poeta amb el sonet a la rosa desitgen deixar dit el teorema o el sonet; res més), no serveix a «utilitats forasteres», sinó que el dir «se satisfà i justifica amb la seua simple execució» i reclama «essencialment la seua conservació». En qualsevol cas i això és l'important, «el llibre ... en conservar només les paraules, conserva només la cendra de l'efectiu pensament», ja que, perquè aquest revisca, no n'hi ha prou amb el llibre, amb el que ha estat fixat d'una forma o una altra; cal que un altre home llegesca, i aquesta activitat no pot desenvolupar-se sense haver pensat el tema o el problema sobre el qual el llibre va dir el que havia ser dit: en paraules de Plató, només podran llegir «aquells que hagen seguit les seues [les de l'autor] mateixes petjades» (Fedre 276 d). En cas contrari, podem reiterar amb Ortega que «tot és falsificació de la vida humana». I el llibre, també el llibre, també les TIC, poden contribuir en bona mesura a aquesta falsificació, perquè «confiant els homes en l'escrit, arribaran al record des de fora, a través de caràcters aliens, no des de dintre, des d'ells mateixos i per ells mateixos (...) Havent escoltat moltes coses sense aprendre-les, semblarà que tenen molts coneixements, sent, al contrari, en la majoria dels casos, totalment ignorants,

diffícils a més de tractar, perquè han acabat per convertir-se en savis aparents en lloc de savis de debò» (*Fedre* 275 a).

Recuperada la concepció platònica del llibre, les reivindicacions per a situar «el llibre en el centre de l'educació», hem d'entendre-les, doncs, com «situar la lectura en el centre de l'educació»; gens de substancial s'ha perdut en realitzar l'aposta en aquesta forma. Alhora, ha quedat clar que situar un producte (el llibre) en el centre de l'educació no pot ser equivalent de cap manera a situar una activitat (la lectura). És tot un símbol que els departaments de conservació de les biblioteques siguen en realitat centres de digitalització dels seus propis fons. Per això i des d'aquesta concepció del llibre, de la lectura i del conèixer, he de valorar, seguint al professor Antonio Rodríguez de les Heras, com «absolutament superficials les diferències que es destaquen entre el lector del mitjà imprès i el lector del mitjà digital», encara que s'ha de reconèixer amb Chartier que «el lector del món digital s'enfronta a una noció de context molt diferent» i que els lectors de lletra impresa tenien «un sistema en el qual cada forma material de l'escrit es corresponia més o menys amb una classe de gènere textual».<sup>10</sup>

#### TANCANT PREGUNTES OBERTES

Salvada aquesta possible polèmica, ja estem en condicions d'aportar respostes a les preguntes obertes. Si assumim com a pertinent la pregunta per la recuperació de presència en l'edició associada a la docència, només podem aportar una clara resposta: en la mesura que es defineixen noves necessitats de l'aprenentatge en cada matèria,

ha d'analitzar-se la possibilitat de generar un producte editorial específic; això és, l'edició universitària no només no ha de relegar l'espai de la docència, sinó que ha de dotar a aquest espai de diversitat. La investigació juga un paper definitiu i, en veritat, la investigació associada a les ciències de l'educació o la psicologia en aquest cas no ha afavorit un camp d'iniciatives o bé les publicacions universitàries no han estat sensibles als seus suggeriments i judicis; per la nostra banda, esperem ser-ho en un futur immediat buscant coordinar la formació permanent amb l'activitat editorial.

Si estem d'acord que no podem renunciar a l'edició digital com en el seu moment es va renunciar a l'edició de la investigació, llavors i donada la complexitat i costos que comporta el seu desenvolupament, hauríem de reconèixer que la universitat ha de qüestionar-se qui ha de ser usuari dels seus productes, igual que ha de decidir per a què utilitzarà les TIC i amb quin ritme ha de desenvolupar aquesta edició. De no fer-se aquestes preguntes i, sobretot, si no es para esment al desenvolupament de les matèixes, no té res d'estrany que es correguen aventures des de l'administració pensant noves universitats que només es poden concebre perquè la Universitat tradicional ha abandonat un àmbit de possible desenvolupament sense haver-se qüestionat la seua participació en el seu desenvolupament.

La presa de decisions per part de la Universitat ha de contemplar l'advertiment que recull el document de la CRUE: «Les inversions en TIC han de ser analitzades amb molta cura, ja que resulten molt arriscades, atès que precisen d'importants sumes de diners que es col·loquen en actius sotmesos a una ràpida obsolescència». Realitzada aquesta oportuna observació, se'ns adverteix d'una

possible solució: «Les universitats haurien de promoure més el desenvolupament de projectes TIC en cooperació amb altres institucions i agents socials i professionals». Això és, pensar i dissenyar un pla editorial en el desenvolupament del qual cooperen els editors privats, altres àmbits de l'administració autonòmica i estatal que, per cert, trobarien en el desenvolupament d'aquests projectes la forma de configurar un sector productiu d'alt interès social i econòmic. Probablement això obligue a redimensionar les empreses editores i els projectes, però no hem de quedar-nos sense analitzar el problema fins que haja estat retirat del nostre possible camp de joc i, per descomptat (aquest és el meu gran temor), fins del camp d'activitat de l'edició privada nacional. Per la meua banda, vull manifestar que no és possible promoure el desenvolupament en cooperació sense canviar la subvenció en inversió i sense discutir un pla editorial de producció de continguts amb la finalitat de guanyar el nombre crític d'usuaris capaç de vèncer el cost i l'obsolescència d'aquest tipus de productes.

Així doncs, la Universitat ha d'aportar al desenvolupament de projectes multimèdia una perfecta articulació de tots els seus recursos de personal, de mitjans i una calculada inversió que tinga caràcter estable i finalista amb l'objectiu que, al seu torn, la universitat pugui programar, buscar socis i guanyar mercats. Aquests productes requereixen del mercat perquè *és impossible suportar-los sobre la subvenció i sense pactar un programa d'edició*. En definitiva, la Universitat hauria d'identificar els recursos que ja posseeix, recaptar les ajudes i capital necessaris i articular personal i mitjans per a afavorir la definició i el desenvolupament de projectes. Aquest i altres aspectes esmen-

tats tenen la complexitat suficient com per a justificar l'existència i activitat d'un *Institut Universitari per a la investigació i la formació en edició*; el seu enllaç amb el món exterior hauria de venir donat per PUV. Aquesta serà l'única forma d'estar presents de manera activa en un dels temes claus del nostre segle i de la nostra societat; ha de ser d'aquesta manera perquè l'organització acadèmica del coneixement no posseeix l'estructura necessària per a escometre el desenvolupament de projectes significatius encara que compta amb les persones i els coneixements precisos. La indústria editorial necessita aquest Institut Universitari i aquest Institut Universitari necessitarà d'aquesta indústria editorial. Veritat és que la Universitat en la present conjuntura es veu obligada a una solitud total. Els equips ministerials semblen viure aliens al problema i desco-neixent les possibilitats de coneixement que la Universitat alberga.

La nostra «Aula de l'edició» prompte serà un instrument útil de connexions amb el nostre entorn immediat i amb el professional. La Universitat hauria de fer de la seua capacitat d'opinió i pressió un mitjà per a obligar a considerar la situació present, perquè el problema, sent decisiu per al desenvolupament de la societat i de la universitat, no pot ser finançat tal com les universitats han vingut finançant les seues publicacions. Estem davant un problema amb dimensions totalment distintes i que exigeix un pla editorial i, per consegüent, aturar un creixement per acumulació. L'any 2004, la CRUE denunciava l'estranya situació que suposava el que l'ensenyament primari i secundari comptassen amb projectes i plans específics per al desenvolupament de productes multimèdia; com és lògic, es pronunciava a favor de l'extensió d'aquests

projectes a la Universitat. Les conclusions del Primer Seminari presentat sota el títol «L'edició universitària i la construcció de l'Espai Europeu d'Educació Superior» assumien i denunciaven aquesta mateixa situació el maig de 2006. Cal, doncs, integrar en el programa de govern de les universitats les decisions relatives al desenvolupament i extensió que s'atorgarà a les TIC i, en conseqüència, fer de les mateixes un tema d'inevitable reflexió i de programes ben pensats assistits en personal i pressupostos. Crec que, si la Universitat no declara preferent aquest camp d'activitat, no modificarà «els processos de comunicació, les formes d'accés al coneixement i, sobretot, la gènesi i transferència del mateix. No es tracta de sacralitzar els mitjans, sinó de repensar la pràctica docent a partir d'ells».<sup>11</sup> Aquest esforç, el professor *no pot fer-lo en solitari*; habituats a pensar la classe des del text, és inevitable un intens treball i una atenta reflexió per a dur a terme la tasca de construir la classe des de l'hipertext i assumint el que ha estat una conquesta del nostre segle: la integració dels diversos nivells i formes de la comunicació. No hem d'oblidar que l'hipertext permet materialitzar formes d'anàlisi del text de complexitat creixent. □

\* El present text és un acte de reconeixement degut a la cooperació i orientacions donades al meu treball en PUV pel meu company Antoni Furió, qui ha fet de la col·laboració i la integració de persones i projectes un dels eixos definitoris de la seua tasca i de la direcció a PUV. Mereixedor d'un comiat millor i més digne, vet ací el meu testimoniatge de reconeixement al seu treball, en què ha desplegat atenció i interès per mantenir-se al corrent de totes les línies d'edició i àdhuc per impulsar-les.

1. Al Segon Congrés Nacional d'Editors i al discurs de cloenda recull com a primera anotació «el pobre paper que alguns professors sembla que donen al llibre, a la lectura provocadora d'idees». Alhora invoca «l'omnipresència dels mitjans audiovisuals» i constata que «uns i altres amenacen de relegar el llibre a un segon rengle de l'univers intel·lectual». Fóra difícil trobar una anàlisi més superficial i errada.
2. «¿Es necessaria una biblioteca digital?», ponència presentada a la Segona Sessió del Seminari organitzat per PUV a València sobre *L'edició universitària i la construcció de l'EEES*.
3. A. Ariño, 2008, pp. 229-230.
4. PUV té en preparació el text elaborat per analitzar el programa de *Ciències món contemporani* (Reflexions sobre els continguts de les ciències i sobre la nostra forma de vida). Aquest programa de treball fou debatut amb A. Furió i, al seu dia, va rebre l'aprovació i el suport del rector F. Tomàs. Tots dos mostraren gran confiança en les expectatives que obria el fet de fer partíceps els professors de la Universitat de l'elaboració d'un currículum de batxillerat. Tots dos varen creure en un currículum desenvolupat sota el segell de PUV. A cadascú el que és seu!
5. *La Sociedad de la Información en España*, vegeu gràfics p. 179 (4.76 i 4.77). *El País* (13-07-2007) destacava en titular: «España amplía la brecha digital con Europa y cae en los últimos puestos» (p. 70). No ha canviat la tònica dels desenvolupament, només l'entusiasme de la propaganda.
6. T. Mann, pp. 99-100.
7. *Op. cit.*, p. 83.
8. R. Chartier, URL, <<http://www.ucm.es/infor/especulo/numero15/chartier.html>>.
9. Recordem el gràfic que representa un policia de trànsit que respon a un conductor: *¿La superautopista electrònica? Ha de seguir recte fins l'avinguda de la Mort cerebral, girar a l'esquerra en arribar al carrer d'Allò Mai No Llegit, calcule tres mançanes fins arribar al boulevard dels Il·letrats, gire a l'esquerra a l'arribar a l'avinguda dels Estúpids al Sofa, que li conduirà a la superautopista directament* («Quand multimedia rime avec abêtissement» [*Courrier International*, 160, març, 1994]).
10. R. Chartier, *loc. cit.*
11. A. Ariño, *loc. cit.*, p. 236.



# El futur no està escrit

Per uns nous mitjans de comunicació al País Valencià

*Josep M. Alcañiz*

## UNA SITUACIÓ GENS FALAGUERA

Una ullada a les dades disponibles ens indica que la societat valenciana està per sota de la mitjana estatal en lectura de premsa. En canvi, està al capdavant en consum televisiu. Podríem preguntar-nos, certament, si la falta de lectors de premsa es deu a la baixa qualitat del producte o a l'inrevés, però el fet que els valencians també estem a la cua en lectura de llibres ens trau de qualsevol dubte.

Per tant, almenys, els valencians miren molt la televisió. Però quina cadena i quins programes? En això també marca la diferència. Mentre al conjunt de l'Estat és TVE-1 la que se situa al capdavant de les audiències, la cadena preferida al País Valencià és Tele-5, la més decantada cap a l'entreteniment i la banalitat. En qualsevol cas, és impossible estar informat dels assumptes

valencians a través de la televisió. Les cadenes privades estatals només fan de la nostra actualitat un seguiment distanciat, «des de Madrid». En això coincideixen amb la televisió pública estatal, sobretot des que, arran de la reorganització de la cadena, es va desmantellar el Centre de Producció de València. Les dues concessions de TDT d'àmbit autonòmic –la COPE i *Las Provincias*– tenen uns altres assumptes dels quals ocupar-se i les locals no gaudeixen de la solvència econòmica necessària per a fer informatius dignes d'aquest nom. La televisió que hauria de fer-los sense excusa, TVV, porta 15 anys batent tots els rècords de manipulació, no només per la manera com explica l'actualitat que decideix explicar, sinó per la naturalitat amb què ignora olímpicament la meitat dels valencians i les seues activitats.

Un altre fet remarcable és la molt migrada presència de la llengua pròpia als mitjans de comunicació valencians. Dels cinc diaris que s'editen ací, cap ni un concedeix al valencià un espai que no siga merament testimonial, com passa també amb les capçaleres estatals que produeixen edicions regionals. I la televisió autonòmica, que mai ha emès íntegrament en valencià, ha anat reduint la presència de la nostra llengua fins mantenir-la només en una part dels informatius de Canal 9 i en

Josep Manuel Alcañiz Castells és periodista i llicenciat en Filosofia. Ha estat cap d'informatius del centre territorial de TVE a València i, posteriorment, cap d'edició dels informatius de Canal 9 fins a la *neteja ètnica* en la televisió pública perpetrada pel PP el 1996. A hores d'ara és guionista del programa *Medi Ambient* de Punt 2 i articulista del diari *Levante-EMV*. És coautor del llibre *La televisió (im)possible* (Tres i Quatre, 2000).

algun programa aïllat. És cert que se'n fa un ús molt superior en Canal 9-24 i en Canal 9-2, però també ho és que s'hi tracta d'emissores amb una audiència molt més baixa que la *cadena mare*. I ja és això poca audiència, si tenim en compte que Canal 9 s'ha passat tot 2010 en xifres pròximes al 6 per cent, les més baixes de totes les cadenes autonòmiques.

#### LA PREMSA ESCRITA

Després de molts anys de plànyer la mala qualitat de la premsa autòctona, hem arribat a un moment en què ja no hi ha premsa autòctona. De les cinc capçaleres valencianes d'informació general que ixen diàriament al carrer, cap està en mans d'empreses valencianes. Les dues que més ho semblen són *Levante-EMV* (València) i *Información* (Alacant), editades per societats mercantils amb nom valencià però filials, al capdavant, del grup estatal de diaris regionals Prensa Ibérica. *Las Provincias*, emblema durant molt de temps del «valencianismo bien entendido», és propietat des de fa anys del grup Vocento, editor entre altres d'*ABC*, *El Diario Vasco*, *Punto Radio* i *Net TV*. Finalment, tant *Mediterráneo* de Castelló com *Ciudad*, d'Alcoi, són propietat del grup Zeta, editora d'*El Periódico de Cataluña*. A aquests diaris cal afegir aquells de difusió estatal que inclouen alguna mena d'edició autonòmica, sobretot el mateix *ABC*, *El País* i *El Mundo*. La situació de tots ells és, en major o menor mesura, de precarietat econòmica. La fugida de la publicitat cap a altres mitjans i la caiguda de les vendes deguda a la l'autocompetència de les edicions en Internet els ha portat a una decadència econòmica que la crisi ha agreujat i que ha comportat acomiadaments abundants i generalitzats.

La premsa escrita és el mitjà que, donada la inexistència de diaris de propietat pública, presenta menys possibilitats de ser modificat per les polítiques governamentals. I no parlem només des de la legalitat, sinó també des de l'ètica democràtica, perquè possibilitats més o menys legals d'*orientar* els diaris des del poder també n'hi ha. Entre nosaltres, el cas més flagrant ha estat el boicot publicitari a què la Generalitat governada per Eduardo Zaplana va sotmetre els diaris *Información* i *Levante* durant anys, fins que el Tribunal Superior de Justícia va obligar a pagar prop de 50 milions de les antigues pessetes en indemnitzacions.

Una altra manera d'ofegar les publicacions incòmodes per al poder ha estat l'eliminació de les ajudes a la premsa en valencià. Al llarg del mandat socialista, entre 1982 i 1995, la Generalitat va concedir 102 milions de pessetes (al voltant de 600.000 euros) en ajudes a la premsa en valencià. Unes ajudes ben minses, però que van ser totalment eliminades amb l'arribada del PP al poder. Trigaren més de 10 anys a reaparèixer, a través de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua i amb un import encara més esquitit, que el 2009 va ser de 120.000 euros. El mateix any, la Generalitat de Catalunya va atorgar 7 milions d'euros i el govern d'Euskadi al voltant de 5,7 milions. Fins i tot la Xunta de Galícia, governada pel PP, va concedir a la premsa en galleg 3,5 milions d'euros al llarg del 2009.

A banda de la competència que suposa Internet, els periòdics tradicionals s'han trobat els darrers anys amb els diaris gratuïts. De les moltes iniciatives que n'hi ha hagut, només tres s'han consolidat al País, sobretot a la ciutat de València: *20 minutos*, *Qué* i *ADN*. El primer és propietat d'un holding internacional, el segon pertany a Vocento i

el tercer al grup Planeta. Els intents valencians no han persistit, per més que foren de dreta –a voltes quasi d’ultradreta– com demostren els casos de *Minidiario* o *El Micalet*.

L’abast del present treball ens impedeix ocupar-nos de la premsa no diària, de la qual n’hi ha una gran varietat al País Valencià. Els darrers anys, aquest conjunt de publicacions s’ha vist molt enriquit amb les revistes per als immigrants romanesos, equatorians i de moltes altres procedències.

### LA RÀDIO

Al País Valencià hi ha en aquests moments 197 freqüències de ràdio autoritzades (no significa que hi haja 197 emissores, perquè les d’àmbit comunitari emeten per més d’una freqüència) a les quals cal sumar un bon nombre d’emissores que no disposen d’una freqüència assignada i que, per consegüent, podríem qualificar d’al·legals, il·legals o pirates (unes 400, segons l’Asociación Española de Radio Comercial). A més, hi ha les emissores municipals; segons la Generalitat, n’hi ha 46, però diversos estudis de camp han demostrat que només 31 emeten amb regularitat.

A diferència de la premsa escrita, en el pastís radiofònic sí que hi ha una important participació pública. De les 197 freqüències legals, l’Estat central disposa de 50 a través de RNE; la Generalitat en té 18, de les quals 15 emeten la programació de Ràdio 9 (també amb desconexions locals) i 3 la de Sí Ràdio. De les 92 freqüències privades, 89 són per a ràdios comercials i 3 tenen una llicència cultural. Pràcticament la meitat de les ràdios comercials (un 46%) es troben en mans del grup PRISA-Unión Radio (cadenes SER i Dial, Los 40, M-80); un 20%

són de l’Església Catòlica (cadena COPE i cadena 100), i el grup Planeta-Antena 3 disposa d’un altre 20% per a les seues cadenes Onda Cero i Europa FM. Encara està pendent de resolució el concurs convocat per la Generalitat el 2007 per atorgar 31 emissores privades noves, al qual s’hi van presentar 111 empreses.

Les audiències es corresponen més o menys amb la quantitat d’emissores en allò que respecta a la ràdio privada: gran predomini del grup PRISA, seguit de la COPE i del grup Planeta. En canvi, no es manté la mateixa proporció quan parlem de públiques i privades. RNE, que té més freqüències que PRISA, està per davall dels tres grans grups privats. Pitjor és el cas de Ràdio 9, amb la meitat d’audiència que RNE.

### LA TELEVISIÓ

En termes generals, el marc jurídic de la televisió es semblant al de la ràdio. És a dir, hi ha canals públics i en el cas de la televisió privada cal una llicència per emetre. Però això només s’aplica a la dita televisió digital terrestre, la de tota la vida per molt que ara es rep a través d’un descodificador de TDT. El panorama televisiu, encara que es concentre en aquest sector, no es limita ni molt menys a ell. Ja fa anys que funciona la televisió via satèl·lit i el cable, tecnologies a les quals s’ha afegit Internet. En qualsevol de les ciutats grans es poden sintonitzar un mínim de 50 emissores a través de la TDT, però amb una antena parabòlica o via Internet les possibilitats es compten per milers.

Ací ens limitarem, per tant, a les emissions convencionals, que són les que tenen una certa ordenació administrativa i en les quals hi ha una important presència del sector públic. Un sector que, com en el cas de

la ràdio, està constituït tant per la televisió estatal com per l'autonòmica, amb l'afegitó de les emissions de TV3. Unes emissions que, per cert, han quedat força limitades pel tancament recent, a mans del govern Camps, de molts dels repetidors instal·lats fa més de dues dècades per Acció Cultural del País Valencià.

En aquest camp d'estudi, la qüestió central és la situació de la TVV, tant pel seu volum com per les expectatives que havia suscitat la seua creació i per la situació que travessa, en línies generals, des que la controla el PP. Dit en unes poques xifres, les pèrdues de l'any 2009 van ser de 175 milions d'euros (279 si sumem la ràdio i l'Ens Públic) i el deute total acumulat pel grup RTVV supera ja els 1.200 milions d'euros. La situació, segons l'auditoria d'Ernst & Young és de fallida tècnica i només els avals de la Generalitat Valenciana eviten el concurs de creditors.

La veritable raó d'aquesta fallida econòmica rau en la utilització que la Generalitat ha fet de RTVV com a caixa B per pagar factures inconfessables. Durant anys el PP s'ha negat a facilitar —a les Corts Valencianes— desenes de contractes que l'oposició li demanava, però a hores d'ara les proves comencen a sortir a la llum. Les primeres a fer-ho han sigut les relacionades amb la visita del papa Benet XVI a València el 2006. Segons l'informe judicial, TVV va pagar —per mitjà de contractes fraccionats irregularment per tal de poder adjudicarlos a dit— 14,7 milions d'euros, dels quals almenys un es va perdre pel camí en direcció a la trama Gürtel.

A més, el mateix any, la televisió de tots els valencians va regalar a diversos clubs de futbol, sobretot el València i el Vila-real, no menys de 70 milions d'euros, per la via de

comprar els drets d'emissió dels seus partits per uns 140 milions d'euros i revendre'ls immediatament per la meitat. Ja havia fet el mateix el 2003 i ja havia estat advertida fins i tot per la molt dòcil Sindicatura de Comptes: «caldria que els expedients d'adquisició de drets d'emissió de retransmissions esportives inclogueren informes que motiven la necessitat o conveniència de la seua contractació i valoren la raonabilitat dels preus acordats».

A pesar d'aquests dèficits fabulosos, l'audiència està en nivells mínims i el paper de la TVV com a motor de la indústria audiovisual valenciana és nul. La llengua autòctona ha quedat limitada als informatius i a alguns programes que es poden comptar amb els dits d'una ma. Aquest és potser el més greu dels incompliments de la Llei de Creació de RTVV, perquè en el primer apartat del seu article 2 estableix que la primera finalitat de RTVV és *la promoció i protecció de la llengua pròpia de la Comunitat Valenciana*. Però no oblidem tampoc la manipulació informativa. Des que no existeix Comitè de Redacció a TVV, és difícil quantificar-la, però els sis voluminosos informes anuals (1997-2003) que aquest organisme dels periodistes va elaborar són una crida desesperada a l'autoconsciència dels valencians. Copsar el grau de manipulació està a l'abast de tothom, n'hi ha prou de fer la prova i mirar un informatiu, però per a una aproximació més científica es pot consultar la tesi doctoral de Yolanda Verdú, *Sesgo y encuadre en las noticias de TV (mecanismos de manipulación periodística a propósito del urbanismo y del agua en los informativos de Canal 9)*, Universitat de València 2008.<sup>1</sup>

Els problemes amb la televisió no es limiten a TVV. La reconversió de RTVE ha comportat que els Centres Territorials,

entre ells el valencià, hagen quedat reduïts a simples corresponsalies, i a més mal dotades. Amb una plantilla reduïda escassament a 39 treballadors –34 a València, 3 a Alacant i 2 a Castelló, que han de cobrir tots els torns dels 7 dies de la setmana– difícilment pot atendre ni tan sols els requeriments dels Telediaris, que són la prioritat absoluta. L'informatiu territorial es manté encara, però està confeccionat amb una falta de mitjans realment esgarrifosa. La resta de cadenes estatals tampoc no mantenen una estructura al País més enllà, si a tant s'arriba, de la figura del corresponsal.

#### INTERNET

Una investigació universitària (vegeu l'apartat *Agraïments*) ha estudiat 290 cibermitjans valencians; indubtablement, n'hi ha molts més, però la mostra escollida sembla suficientment representativa. D'aquests més d'un 70% són la seqüela en Internet de mitjans que tenen l'origen i la casa mare en un mitjà convencional, ja siga escrit o audiovisual. Un altre percentatge interessant és que només el 13% són públics, la majoria com a ciberespill d'emissores municipals. També cal destacar un altre 4% que són de titularitat privada, però de caire social o comunitari, com ara associacions culturals o grups ciutadans.

Una altra dada d'interès és que dues terceres parts dels cibermitjans analitzats utilitza exclusivament el castellà, i l'altre terç fa servir les dues llengües oficials o s'expressa únicament en valencià. Però l'ús del valencià està molt decantat: del total de mitjans en aquesta llengua, tan sols el 7% són privats.

De moment, és massa d'hora per extraure conclusions definitives, com no siga que el camp d'Internet –en principi tan

prometedor– està seguint el mateix camí que els seus germans grans. Fins i tot en l'ús abusiu dels mitjans públics per part dels governants. Diversos consellers, per exemple, tenen blocs allotjats a les webs oficials de les «seues» conselleries, des d'on s'esplaien i critiquen els socialistes amb tota naturalitat.

#### EL FUTUR NO ESTÀ ESCRIT: IDEES PER REDREÇAR EL DESASTRE ACTUAL

##### UNA PRIMERA QÜESTIÓ: MITJANS PÚBLICS *VERSUS* MITJANS PRIVATS

Des de la restauració de la democràcia a Espanya, la tendència creixent ha estat la disminució en el nombre i el pes dels mitjans públics de comunicació en benefici dels privats. Sembla que es tracta d'un procés inevitable i fins i tot desitjable, almenys des de qualsevol posició política de les que obtenen representació parlamentària. Aquestes forces ho justifiquen dient que, per a la immensa majoria de la ciutadania, l'existència de diaris de propietat pública respondria a un estatisme desfasat, i tan fora de lloc com la creació d'empreses públiques de fabricació d'automòbils o de rentadores. Però, al mateix temps, governs regits per aquests mateixos partits promouen i mantenen ràdios i televisions públiques sense cap rubor i sense que la majoria dels ciutadans se n'estranyen, ni protesten pels elevats dèficits que han de sufragar amb els seus impostos. I no només això: nombrosos ajuntaments de tots els colors polítics publiquen butlletins d'informació municipal que sovint ultrapassen la pura

actualitat del consistori per donar cabuda a opinions sobre temes d'àmbit superior. Això per no parlar de les publicacions universitàries, científiques i culturals de tot tipus que compleixen una funció social irrenunciable. Es mire com es mire, es tracta d'una autèntica premsa pública, encara que no siga diària.

El primer debat, almenys el que més estimulen els propietaris de mitjans privats, és si ha de continuar havent-hi mitjans de comunicació de propietat pública. En un cas com el nostre, l'existència d'una llengua autòctona amb estatus d'oficial i en situació d'inferioritat, quan no en retrocés, proporciona una poderosa raó per a l'existència de mitjans públics. Un altre gran argument és el del servei públic, l'oferta d'uns continguts poc rendibles des del punt de vista econòmic –i per tant poc o gens abellidors per als privats– però d'alta rendibilitat social. Ara bé, la raó fonamental per a defensar l'existència de mitjans públics és la Constitució, tant l'espanyola com l'europea. Més endavant veurem què diu l'espanyola. Assenyalarem ara que el Protocol 27 del Tractat pel qual s'estableix una Constitució Europea diu que «el sistema de radiodifusió pública dels Estats membres està directament relacionat amb les necessitats democràtiques, socials i culturals de cada societat i amb la necessitat de preservar el pluralisme dels mitjans de comunicació». Per això, el Parlament Europeu va aprovar el 2010 una resolució sobre el servei públic de radiodifusió en l'era digital en la qual, després de reiterar que el model europeu està basat en la convivència entre mitjans públics i privats, «recorda als Estats membres els seus compromisos amb aquests criteris europeus i els insta a proporcionar un finançament adequat i estable als

mitjans de comunicació de servei públic, de manera que puguin complir la seva comesa, garantir la seva independència política i econòmica, contribuir a una informació inclusiva i a la societat del coneixement i evitar la divisió entre els que tenen informació i els que no en tenen».

De manera més diplomàtica que nosaltres, el Parlament Europeu recorda també que les empreses privades, per definició, tenen com a finalitat el benefici econòmic, no la garantia del dret a la informació. Una empresa de comunicació no és diferent, en essència, a qualsevol altra empresa: fabrica un producte que ha de col·locar en el mercat al menor cost i amb el benefici més gran possible, sempre que complisca uns mínims requeriments de qualitat. La llei pot perseguir els mitjans que difonen falsedats, com els empresaris que fabriquen rentadores defectuoses, però no pot fer res contra els que només fabriquen rentadores de color morat. De la mateixa manera, difícilment podrà fer res contra els que es limiten a contar només allò que els interessa com a empresa o, simplement, a omplir els informatius amb banalitats.

El lliure joc del mercat tampoc no és prou garantia d'informació veraç, entenenent com a tal una informació que, a més de no ser falsa o tendenciosa, siga completa i entenedora. La competència és fictícia des del moment que totes les empreses periòdiques coincideixen en la defensa del sistema capitalista, com a part d'ell que són. El mateix Parlament Europeu alerta que «els accelerats processos de concentració que estan produint-se estan creant poderosíssims grups privats transnacionals, la qual cosa representa el risc de reduir el servei públic radiotelevisiu a una funció marginal». Sobretot, quan, com diu també, la propietat

dels mitjans de comunicació privats no és transparent en tots els Estats membres.

A més, encara que hi haja un evident mercat de lectors o telespectadors d'esquerra que poden despertar l'afany de negoci d'alguna empresa, en moments de conflicte tothom torna al seu origen. N'hem tingut aquests anys de crisi una prova del tot fefaent. Les fusions i aliances entre empreses periodístiques han posat prou en evidència la primacia de l'interès econòmic sobre la línia editorial, amb casos tan cridaners com l'aliança entre PRISA i el grup d'empreses de Berlusconi.

Nosaltres pensem que només els mitjans públics poden garantir el *dret a rebre informació veraç per qualsevol mitjà de comunicació*, que és un dels drets fonamentals recollits en la secció primera (*Dels drets fonamentals i les llibertats públiques*) del capítol II de la Constitució, al mateix nivell per tant que el dret a la vida, a la llibertat, a la justícia i a l'educació. Deixar el ciutadà sense mitjans públics de comunicació seria tant com privatitzar els tribunals, convertir totes les escoles públiques en concertades o dissoldre els cossos de seguretat de l'Estat i substituir-los per empreses de guàrdies jurats. Pensem, a més, que tant el dret a la salut com el dret a la vivenda tenen una protecció constitucional més baixa que el dret a la informació –no figuren en la secció consagrada als drets fonamentals– i en canvi ningú no posa en dubte l'existència dels hospitals públics ni dels habitatges de promoció pública. Ben probablement hi hauria aldarulls de gran abast si hom volia suprimir qualsevol de les dues coses. Més encara: amb la crisi econòmica, pertot arreu han sorgit veus que reclamen una Banca pública, un concepte que ja semblava soterrat pel progrés inexorable del capitalisme.

D'on podem partir, per tant, per començar a somiar? Des de postures progressistes, si bé ho mirem, el principi de llibertat d'expressió i el dret a rebre informació veraç que consagra la Constitució *burgesa* continuen sent un punt de partida perfectament vàlid. Sobretot si el combinem amb el concepte de igualtat, que és el tret diferenciador entre el simple liberalisme i les ideologies de caire social. Des de la invenció de la impremta, no és prou amb tenir opinions que transmetre i llibertat per a fer-ho. No estem en l'Atenes de Pèricles, quan qualsevol ciutadà podia arribar de viva veu a la resta simplement parlant a l'àgora. Cal disposar de la maquinària adequada i aquesta condició introdueix una discriminació econòmica que, en la pràctica, limita la llibertat d'expressió als poderosos.

Els avanços tecnològics haguts des del temps de Gutenberg han posat la igualtat cada vegada més difícil –és més cara una emissora de televisió que una de ràdio, i aquesta més que una ciclostil– fins la implantació dels mitjans informàtics. Internet comporta uns canvis molt positius cap a la igualtat d'oportunitats comunicativa, si bé no tan dràstics com normalment es suposa. Apuntem de moment alguns dels problemes que no soluciona Internet: la creació de continguts, no la simple reelaboració, continua sent cara, en especial la recerca de la informació; la hiperabundància d'oferta no és més que una altra forma de discriminació, en la qual eixiran victoriosos aquells que tinguen més mitjans per promoure's; estem deixant ja enrera la fase *experimental* de la xarxa per endinsar-nos cada vegada més en la comercial, igual que els radioaficionats, al seu dia, deixaren pas a les grans cadenes de ràdio.

## PROPOSTES PER A UNA NOVA PREMSA

Ja hem dit que no hi ha cap raó legal ni tan sols ètica perquè no puguem tornar a existir diaris de propietat pública. Altra qüestió es que es tracte d'una proposta realista. Evidentment, no ho és si pensem en diaris de paper, però no hi hauria grans inconvenients si parlem de format electrònic. Potser seria, fins i tot, una forma de donar eixida als possibles excedents de personal de RTVV, als quals més avall es fa referència. En un primer pas, es tractaria de convertir la web de RTVV en un autèntic mitjà de comunicació que aprofités les sinèrgies del grup, de manera semblant a com ho fa, per exemple, la web de la Cadena SER. Evidentment, en la seua regulació caldria evitar els elements que han portat la televisió autonòmica a ser un altaveu del govern en lloc d'un espill de la societat.

Respecte als diaris privats, les edicions en paper semblen acostar-se a la seva fi, per raons econòmiques, ecològiques i tecnològiques. La funció de l'Administració és únicament ajudar-los a donar el pas definitiu a l'electrònica, però les ajudes no es poden concedir de manera indiscriminada. La llibertat d'expressió no empara, per exemple, la incitació a l'odi racial ni la discriminació sexual, igual que no protegeix l'apologia del terrorisme. La decisió sobre a quins mitjans donar suport i a quins no és una qüestió extremadament delicada, donat que es pot convertir fàcilment en censura ideològica. Per això, és imprescindible la creació d'un òrgan independent de l'Administració i de les empreses periodístiques, a l'estil de l'encara no nomenat Consell de l'Audiovisual.

Les publicacions culturals, científiques i qualsevol altra d'interès social han de tenir

ajudes el més automàtiques i menys gracies que siga possible. De la mateixa manera, és imprescindible multiplicar les ajudes a la premsa en valencià, vist l'ús tan escàs que es fa de la nostra llengua i, allò que és més preocupant, la tendència a disminuir.

## PER UNA NOVA RADIOTELEVISIÓ

Dos serien els eixos d'una política de caire progressista respecte a la televisió, que es poden aplicar, *mutatis mutandis*, a la ràdio. D'un costat, la conversió de TVV en una cadena plural, autònoma del poder executiu, ben finançada, íntegrament en valencià i dedicada al servei públic. Per cert, donades les controvèrsies sobre el significat d'aquesta expressió, ens remetem al que figurava, *avant la lettre*, en el manifest fundacional de la BBC: servei públic significa no limitar-se a satisfer els gustos de l'audiència sinó anar refinant-los a poc a poc. D'altra banda, caldria actuar sobre les concessions de TDT: amb les actuals per garantir que respecten les condicions de la llicència i, en cas contrari, procedir a la revocació; amb les noves que es puguem concedir, per garantir que es compensa la greu desviació ideològica que ha comportat l'adjudicació de les actuals (bàsicament d'amiguisme i amb un biaix ultraconservador que fa feredat).

Respecte a la TVV, la primera trampa que hauríem d'evitar és considerar que el camí correcte ja l'ha traçat RTVE i que només caldria adaptar-lo a la situació valenciana. És cert que la reforma de la radiotelevisió estatal ha comportat un canvi històric, en especial per la seua definició com a servei públic, el canvi del control governamental pel legislatiu i la renúncia a la publicitat (i per tant a les pressions i disfuncions creades



pel mercat). Però no és menys cert que el procés de reducció de costos s'ha fet, entre altres procediments, mitjançant la jubilació indiscriminada de tots els majors de 52 anys –que acumulaven bona part de la experiència del mitjà– i afavorint les subcontractes amb productores privades, que imposen pitjors condicions laborals als treballadors.

En el cas de TVV, hi ha veus que reclamen també una ràpida i contundent reducció en el nombre de treballadors. És cert que la política de personal al llarg del mandat del PP ha sigut catastròfica i, sobretot, nepotista. Però és ocios parlar de la plantilla si abans no es defineix el producte que es vol fer. Pot sobrar bona part del personal si s'opta per la producció externa però potser no hi haurà suficient plantilla si es pretén omplir de producció pròpia de qualitat les quatre cadenes actuals, consolidar l'oferta en Internet i preparar les noves tecnologies. És una qüestió de model, i això és el primer que cal definir.

D'entrada cal defensar una televisió valenciana íntegrament en valencià, sense més dilacions. L'oferta en castellà és tan aclaparadora que no admet cap excusa; d'altra banda, l'ensenyament del valencià a les escoles supera ja el quart de segle, de manera que podríem afirmar sense temor que no hi ha cap ciutadà valencià que no entenga la llengua autòctona. I l'eterna excusa que una emissió íntegrament en valencià reduiria l'audiència té menys sentit que mai a la vista de les xifres actuals; en tot cas, igual la feia pujar. La defensa i el prestigi social del valencià és la primera i més important de les raons per a l'existència d'una televisió pública autonòmica. I, a pesar de totes les limitacions en l'ús de la llengua, a les manipulacions informa-

tives, als abusos partidistes del mitjà i a la degradació de la seua qualitat, la TVV ha resultat útil en aquest sentit. Sense la TVV, fins i tot sense aquesta TVV, hauria resultat molt més difícil l'actualització –i sobretot la penetració social d'aquestes actualitzacions– d'una llengua que amenaçava de convertir-se en un fòssil folklòric en un món en canvi accelerat.

Defensem també, en estricta compliment de la llei, un equilibri entre la producció pròpia i el foment del sector audiovisual valencià. Però sector audiovisual valencià no vol dir productores *amigues*, creades al caliu dels capitosts de la televisió i que en moltes ocasions i per raons inconfessables –tornem al cas Gürtel– resulten més cares que la producció pròpia. Defensar la producció pròpia no és encarregar programes que es podrien fer millor i més barat en el Centre de Producció de Burjassot amb el personal propi de la TVV. Defensar la producció pròpia és produir eixos programes i, a la vegada, pagar de manera correcta a les petites empreses audiovisuals que malviuen a les comarques valencianes i que haurien de tenir com a una font principal d'ingressos el subministrament de notícies i reportatges per a la TVV. És també encarregar a empreses valencianes, a preus justos i competitius, les produccions que TVV no està en condicions d'efetuar, com ara els dramàtics. Sèries –*L'Alqueria Blanca* n'és una bona mostra i una excepció en el panorama actual– ubicades temàticament i territorial al País, en les quals els valencians puguem reconèixer la nostra identitat i valorar-la.

Perquè això és també servei públic, no únicament transmetre les sessions de les Corts Valencianes, com alguns tendeixen

a simplificar. Ni tampoc, com passa ara, convertir els informatius en un aparador de totes les festes possibles, siguen tradicionals o acabades d'inventar per uns estiuejants desficiosos. Amb la reclamació que TVV es dedique al servei públic no estem demanant una televisió rànica i avorrida, sinó una forma moderna i imaginativa d'assolir els objectius que marca la Llei de Creació. Tornar als principis fundacionals de la TVV, que eren fonamentalment prestigiar el valencià com a llengua moderna i afavorir que els valencians ens coneguérem els uns als altres, amb l'accent de cada comarca i les peculiaritats de cada poble. Ara és molt fàcil dir que la tele sempre ha sigut igual de roïna i de castellanitzada, però cal recordar que, a banda de possibles errors històrics, com donar les pel·lícules en castellà, la màxima expressió de *tefefem* de l'època fundacional era el concurs presentat per Joan Monleón. Ja el voldríem ara!

Perquè de la mateixa manera que aquella *paella russa* participava llavors de la moda dels concursos i al mateix temps se'n distanciava i ironitzava sobre ells i sobre els tòpics valencians, la televisió pública pot aprofitar la moda actual del *reality* per tornar als seus principis fundacionals. Si sèries de ficció com *L'Alqueria Blanca* tenen èxit i reportatges del tipus *Callejeros* també, per què no combinar-los en produccions que impliquen barris o pobles sencers? Imaginem una sèrie sobre els problemes del Cabanyal de València, protagonitzada pels propis grups de teatre aficionat que hi ha al barri i amb un fum de veïns fent d'extres... Massa somiar, potser. En un pla més convencional, diríem que TVV s'hauria d'interconnectar amb el sistema educatiu, coproduint continguts científics i culturals amb les universitats i entrant a les escoles.

Un exemple recent del programa *Medi Ambient* pot il·lustrar el què diem. Aprofitant la celebració la V Setmana de la Biodiversitat, durant la qual desenes de biòlegs *pentinen* un territori per catalogar totes les espècies animals i vegetals presents, el programa es va posar d'acord amb una escola pública de Torrent per reproduir l'experiència en un paratge pròxim al centre escolar. Els xiquets eixiren al camp per fotografiar tot allò viu que hi trobaren, acompanyats per un equip del programa, que els va gravar. Una setmana després, van veure per la tele el reportatge dels científics *de veritat* i a continuació el seu. A banda d'aprendre tot un conjunt d'habilitats –des de la recerca d'indícis de vida i els trets diferencials dels éssers vius fins una mínima tècnica fotogràfica i un mínim vocabulari de natura en valencià– l'efecte estimulador sobre els xiquets fou molt notable: mesos després continuen parlant-ne i han escrit emocionades ressenyes a la revista de l'Escola. Per a la seua vanitat, és com si hagueren aparegut en *Gran Hermano*; per a la seua formació, les conseqüències seran, sens dubte, molt més interessants.

És també molt important que es normalitze la situació de TV3 al nostre territori a través d'un *multiplex* específic de TDT en el qual hi puga tindre cabuda també la televisió balear IB3. Tant el Govern central com els d'aquests dos territoris han donat el seu vistiplau a l'intercanvi de senyals entre totes les televisions de parla catalana, però l'executiu de Camps no ha fet una altra cosa que boicotejar el procés.

En allò que fa referència a les televisions privades, poc es pot fer des dels poders públics locals i autonòmics, com no siga generar informacions interessants per a la resta de l'Estat. Interessants i positives, podríem

afegir, perquè ara els valencians ja som molt sovint objecte de la notícia però per raons ben diferents. I, evidentment, vigilar que el seu producte respecta, a més de la llei, uns mínims de qualitat que haurien de ser establerts i controlats pel Consell Valencià de l'Audiovisual, si algun dia arriba a ser creat.

Finalment, les televisions comarcals poden semblar desfasades en un món global però, ben al contrari, tenen més sentit que mai. L'espectador tendeix a seguir els grans esdeveniments mundials en les cadenes estatals, però quan plou continua acudint en massa a Canal 9, perquè es allí, malgrat tot, on trobarà el detall de les precipitacions i podrà conèixer la predicció de manera més localitzada. De la mateixa forma, hi ha un fum d'informació comarcal i local que TVV, per bé que fes les coses, mai no podria cobrir. I no parlem només de notícies sinó de debats: les televisions locals poden complir el paper que tenia l'àgora atenenca. Si han d'emetre per TDT, per cable o per Internet ja és una altra qüestió, una qüestió que potser deixarà de tenir sentit en molt poc de temps gràcies als avanços tecnològics i a la progressiva alfabetització digital de la ciutadania. Una alfabetització que, esperem, li servirà també per destriar cada vegada millor el gra de la palla, i la palla de les herbes tòxiques que alguns intenten incloure en la nostra dieta comunicativa.

### Agraïments

Ha sigut clau per a l'elaboració d'aquest paper la participació de diversos professionals del sector de la comunicació, que prefereixen mantenir l'anonimat. Per això en el text s'utilitza de tant en tant la primera persona del plural. Encara que del present treball només es pot responsabilitzar qui el signa, moltes de les afirmacions provenen de converses amb diversos treballadors del sector periodístic i responen a l'opinió generalitzada d'aquest grup de col·legues, als quals l'autor agraeix l'aportació de documents, d'experiència pròpia i, molt especialment, la seva paciència i dedicació en una època on l'individualisme i la defecció avancen com la pesta negra.

També ens ha estalviat infinitat d'hores de recerca d'informació un llibre coordinat pel professor Guillermo López García (*El ecosistema comunicativo valenciano*, València, Tirant lo Blanch, 2010), en el qual han intervingut una vintena d'investigadors i docents de quatre universitats públiques valencianes i que resulta del màxim interès per a qualsevol persona interessada en aquest tema. □

1. Vegeu també, de la mateixa autora, «El biaix de les notícies. Un exemple de Canal 9», *L'Espill* 29 (tardor 2008).

# «Bajo la responsabilidad del editor»

## La censura franquista sobre l'editorial Tres i Quatre

*Santi Cortés*

L'editorial Tres i Quatre, una de les més rellevants i veteranes del País Valencià, es va crear el 1968, en un moment històric doblement interessant. D'una banda, perquè a l'acabament de la dècada dels seixanta proliferaren les editorials «militants» o «instrumentals», les quals depassaven l'àmbit purament comercial per convertir-se en caus d'oposició al franquisme i de reflexió sobre les realitats i problemàtiques del país. I d'altra, perquè no feia gaire s'havia promulgat la nova *Ley de Prensa e Imprenta* (1966), també coneguda com «Llei Fraga», que l'obligava a enfrontar-se amb un seguit de tràmits legals indefugibles per tal d'obtenir l'autorització corresponent. Aquesta, atorgada en forma de «tarjeta de libre circulación» o de «silencio administrativo», era indispensable a fi d'encetar el procés de difusió comercial del llibre.

La normativa de 1966, promulgada en substitució de la «Ley Serrano Suñer», de 22 d'abril de 1938, tot i que es presentava amb aires liberalitzadors, de fet mantenia restriccions i controls importants. Segons el responsable Manuel Fraga Iribarne –«el grotesc *jerifalte* franquista» d'Información y Turismo que en deia Joan Fuster–,<sup>1</sup> millorava el dret a la lliure expressió, però de cap manera no l'instaurava i legitimava completament, ni menys encara suspenia definitivament la censura, així que més d'una editorial es veié tancada o perseguida i els llibres que contenien temes tabú prohibits o embargats. Com tantes altres lleis, pròpies dels quaranta anys de dictadura, també aquesta permetia el doble joc de la condescendència i la repressió, d'acord amb la conjuntura política del moment.<sup>2</sup> Si la situació era especialment crítica intensificaven la vigilància, en cas contrari es mostraven més indulgents i en suavitzaven el control.

Literalment, la llei de 1966 suprimia la «censura previa»: «La Administración no podrá aplicar –llegim a l'articulat– la censura previa ni exigir la consulta obligatoria, salvo en los casos de excepción y de guerra expresamente previstos en las leyes». Però recomanava la «consulta voluntaria», que constituïa una nova mesura de pressió o una mena d'inspecció encoberta, i impo-

Santi Cortés Carreres (El Puig, l'Horta Nord, 1954) és doctor en Filologia Catalana per la Universitat de València i catedràtic de l'IES Puçol. És autor, entre altres, de les obres *El valencianisme republicà a l'exili* (1993), *València sota el règim franquista (1939-1951)*, *Repressió, instrumentalització i resistència cultural* (1995), *Manuel Sanchis Guarner (1911-1981): una vida per al diàleg* (2002), *Ensenyament i resistència cultural. Els cursos de llengua de Lo Rat Penat (1949-1975)* (2006) i *El combat per la cultura. Quaranta anys de 3i4 (1968-2008)* (en curs d'edició). A més, ha desplegat una gran tasca de recerca i d'edició de textos, singularment epistolaris contemporanis.

sava la figura del «depósito previo» el qual exigia que prèviament a la comercialització de qualsevol imprés calia lliurar-ne a les dependències habilitades del Ministerio de Información y Turismo (d'ara en avant MIT) sis exemplars. Per descomptat que en dites dependències continuà exercint-se el control i la reprovació i s'interposaven denúncies quan es considerava que el contingut d'una obra incorria en delictes, és a dir, qüestionava els principis fonamentals del Movimiento o s'excedia en el tractament dels temes considerats intocables o maleïts: la figura de Franco, la guerra civil, el règim polític imperant, la història espanyola recent, els nacionalismes, Maig del 68, els bons costums, la religió catòlica, les pràctiques sexuals, etc. Així, en cas d'infracció, el MIT, emparant-se en l'article 64, ultra denunciar el fet davant les fiscalies ordinàries i del Tribunal de Orden Público, s'adjudicava la capacitat de procedir al segrest de l'edició.<sup>3</sup> Tot plegat obligava uns i altres, autors i editors, a la pràctica de l'autocensura i impedia en qualsevol cas el lliure exercici de la professió. Fins a tal punt fou així que el març de 1976, els llibreters guipuscoans, farts dels expedients represius i del «depósito previo» demanaren al rei una amnistia per a tots els autors i editors sancionats o pendents de procediment. I exigiren que les úniques limitacions a l'activitat editorial fossen «las que marcan la ética del editor, la capacidad del autor y las que voluntariamente asuman los librerros».<sup>4</sup>

Els llibres de l'editorial Tres i Quatre foren lliurats sistemàticament a dipòsit, n'hi ha de ben pocs tramesos a «consulta voluntaria», probablement perquè l'acte de presentar-los ja els feia sospitosos o perquè es comportava de forma més rígida. De fet, va seguir l'exemple d'altres editorials i va

enviar directament a dipòsit. Des del punt de vista econòmic aquesta opció era la més arriscada perquè el llibre ja es trobava imprés i si el denegaven s'exposaven a perdre'n l'edició. Rosa Raga i Eliseu Climent, els editors, ens han explicat que, preveient tal eventualitat, reduïen inicialment el tiratge als exemplars imprescindibles.<sup>5</sup> El fet a remarcar, però, és que l'editorial valenciana, tot i la caterva de rèmores i d'entrebancs, no fou especialment perseguida. Primer perquè la diferència d'idioma ja no era vista com un possible factor de puniment, segon perquè elsensors no patien la dèria anticatalanista, tercer perquè el gros de les publicacions va iniciar-se a partir de 1976, després de la mort del general Franco, finalment, perquè la majoria dels llibres marxistes de les col·leccions entraven dins els límits autoritzats, ja que Fraga Iribarne havia accedit a la publicació d'obres determinades:

En los primeros años de vigencia de la ley sólo el historicismo marxista recibió luz verde y no en todos los casos. Generalmente, se admitían libros muy teóricos y a precios altos. Ni Lenin ni Trotski ni Rosa Luxemburg ni otros autores marxistas contemporáneos tenían cabida en aquellos primeros intentos *liberalizadores*.<sup>6</sup>

En el cas dels «Quaderns» qui va inaugurar la sèrie fou Louis Althusser amb un estudi sobre Lenin. Aquests llibres foren publicats (a despit del preu –no costaven gaire–) perquè eren textos minoritaris i d'alta divulgació. Els autors marxistes de la col·lecció: Althusser, Galvano della Volpe, György Lukács, Theodor Adorno, Lucio Colletti, Lu Hsun i Anatol V. Lunatxarski van ser tolerats perquè arribaven a un públic restringit. Segons Vicent Raga, fundador

de «Quaderns»: «Fraga volia fer-nos creure amb això que ens donava llibertat, però sabia que els lectors érem quatre il·luminats. Sabia que no eren pamflets de pur proselitisme, la qual cosa sí que els hagués destorbat, sinó llibres marxistes d'un cert nivell i en català; degueren pensar que no pagava la pena d'intervenir-hi».<sup>7</sup>

El cert és que no tenim constància que l'editorial fos en cap moment amenaçada amb la temuda anul·lació del registre, ni que s'obligués la llibreria homònima a la presentació de llistes de compradors, ni que cap llibre patís mesures coactives irreparables. En Tres i Quatre estigueren absents les ordres efectives de segrest, les puges desmesurades de preus per tal de limi-

tar-ne la compra, les restriccions de tiratge, les substitucions de cobertes amb continguts crítics o suspectes per altres de més «escaients». Cap d'aquestes impositcions, prou freqüents en les editorials més acorralades, no afectaren el segell valencià.<sup>8</sup> Així mateix, no ens consta que els editors s'haguessen traslladat mai a Madrid per a negociar davant els alts funcionaris del MIT la publicació de textos «desaconsellats», és a dir, prohibits. Això, però, no exclou, com veurem, l'existència d'altres mecanismes repressius i sobretot d'informes amb què els *lectors institucionals* decidien la integritat i viabilitat del text en qüestió. Els llibres a què al·ludim, on els censors descobriren aspectes reprovable, apareixen al quadre següent:

AUTOR	TÍTOL	ENTRADA A DIPÒSIT	CENSOR	DICTAMEN
M. Sanchis Guarner	<i>Renaixença al País Valencià</i>	18-IX-1968	F. de las Torres	supressions
R. Ll. Ninyoles	<i>Conflicte lingüístic valencià</i>	17-III-1969	17	supressions
J. L. León Roca	<i>Blasco Ibáñez: política i...</i>	24-VI-1970	17	supressions
L. Althusser	<i>Lenin i la filosofia</i>	2-II-1971	Oromí	desaconsellat
A. Lunatxarski	<i>Teatre i acció popular</i>	19-IV-1972	4	silenci administratiu
V. Pitarch	<i>Defensa de l'idioma</i>	26-V-1972	17	silenci administratiu
G. Lukács	<i>El gran Octubre de 1917 i la literatura contemporània</i>	3-V-1973	13	denunciat al Tribunal de Orden Público
Lu Hsun	<i>Sobre la classe intel·lectual</i>	19-VI-1973	17	silenci administratiu
J. F. Mira	<i>El bou de foc</i>	6-II-1975	13	denúncia i proposta de segrest
A. Cucó	<i>Republicans i camperols revoltats</i>	15-IV-1975	Jardón	silenci administratiu
F. Pi de la Serra	<i>Cançons</i>	27-IV-1976	Jardón	silenci administratiu
M. Sanchis Guarner	<i>Obra Completa, I</i>	27-IV-1976	9	silenci administratiu
V. Andrés Estellés	<i>Llibre de meravelles</i>	27-IV-1976	Jardón	silenci administratiu
E. Lluch	<i>La via valenciana</i>	27-IV-1976	Jardón	silenci administratiu
E. Olcina	<i>Carlisme i autonomia al País...</i>	29-XII-1976	17	silenci administratiu
A. Fabregat	<i>Partits polítics al País Valencià</i>	10-I-1977	Jardón	denúncia i proposta de segrest
A. Cucó i altres	<i>Partit Socialista del País Valencià</i>	10-III-1977	Jardón	silenci administratiu
V. Andrés Estellés	<i>Versos per a Jackeley</i>	4-X-1982	17	aplicació de l'article 64

Font: expedients de censura conservats a l'AGA (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares).

Atés que la censura no s'extingí legalment fins el 1983, aquests textos no són els únics que es lliuraren al MIT. D'ençà de 1968 fins la derogació definitiva hi foren presentats prop de dos centenars, entre els quals n'hi havia de matèries diferents: literatura i estudis literaris, gramàtica i història de la llengua, història i geografia, folklore, manuals d'ensenyament del català, llibres infantils i volums d'obra completa. La gran majoria no foren censurats ni van generar informes preventius, perquè acomplien els requisits formals establerts, és a dir, no atacaven el dogma ni la moral ni l'església ni el règim ni les institucions ni els col·laboradors, etc., de manera que no calgué prendre-hi cap correctiu. Però, allò més curiós és que després d'aprovar la *Constitució espanyola* (1978) no fou suprimit l'aparell franquista de control editorial. Clar que la situació política ja no era la mateixa, havien passat els temps més durs de la repressió, s'havia instaurat la predemocràcia, la censura vivia els seus darrers moments (s'hi mantenia perquè encara no s'havia derogat la «Llei Fraga»), però no s'hi aplicava amb la inexorabilitat d'abans. Aleshores els veredictes més freqüents foren: «Autorizable», «Creemos que no prosperaría una impugnación», «Aceptable el depósito», etc. Tot i això, una excepció ens la facilitarà aquest informe, veritablement esverador, contra el poemari *Versos per a Jackeley* (1982) de Vicent Andrés Estellés, acusat d'impúdic. Constitueix, escriu el censor, un volum «de poesías variadas en temática, impregnadas de gran realismo y de calidad reconocida», tanmateix a partir de

la pág. 265 a la 272 el poeta establece un diálogo con su propio pene, ya un tanto decrépito, pero lo acotado en las pp. 268 y

272 roza lo pornográfico, por lo que tal vez pudiera incluirse en lo previsto en el artículo 64 de la Ley de prensa e imprenta.

Es tracta en efecte del llibre sisé, titulat: «Diàlegs amb el seu membre», del poemari *Exili d'Ovidi*, en què el poeta ja vell, sense l'energia de la joventut ni cap perspectiva amorosa excitant, conversa amb el propi fal·lus. Els episodis «pornogràfics» fan referència a diversos intents de masturbació i a imaginacions libidinoses, com ara tocaments i cunnilingü. Sortosament, el llibre no va patir segrest ni depuració i pogué distribuir-se amb normalitat. Però, allò més greu, és que l'informe estiga signat el 4 de setembre de 1982, després de l'entrada en vigor de la Constitució democràtica, que derogava implícitament el règim censor imposat anteriorment, i que hom demanés l'aplicació de l'implacable clàusula 64 perquè les expressions estellesianes atemptaven contra la moral.

Literalment dit article manifestava que:

Cuando la Administración tuviere conocimiento de un hecho que pudiera ser constitutivo de delito cometido por medio de la Prensa o Imprenta y sin perjuicio de la obligación de la denuncia en el acto a las autoridades competentes, dando cuenta simultáneamente al Ministerio Fiscal, podrá, con carácter previo a las medidas judiciales [...], ordenar el secuestro a disposición de la autoridad judicial del impreso o publicación delictivos dondequiera que éstos se hallaren, así como de sus moldes para evitar su difusión.

I cal afegir que la condemna per immoralitat duia aparellada la destrucció del llibre per ignició.

El lector encarregat de la censura s'ajudava generalment sota referències numèriques o denominacions i combinacions estranyes. Només en dos casos en coneixem el nom. Un fou F. de las Torres, lector de la *Renaixença al País Valencià*, de M. Sanchis Guarner; l'altre el capellà Miguel Oromí, que va llegir *Lenín i la filosofia*, de Louis Althusser. Tocant als llibres valencians els censors més habituals foren «Jardón» i «17» (aquest últim ho fou igualment de l'editorial L'Estel, sense que puguem assegurar que es tractés sempre de la mateixa persona). En qualsevol cas, cap d'ells no es xuclava el dit, sabien sintetitzar, valorar, tenien cultura, llegien a consciència. Si en traçàrem el perfil caldria reconèixer que no eren personatges pedestres, sinó lectors minuciosos, acomplien el treball amb meticulositat, sabien el que feien, sabien el que deien i no es caracteritzen precisament per la tolerància, de manera que en els moments de major tensió política llegien obsessionats per la recerca del detall culpable o l'acompliment dels preceptes. Devien procedir de l'àmbit eclesiàstic i militar; posteriorment, en temps de Pío Cabanillas i Ricardo de la Cierva, de l'universitari. Llavors foren reclutats estudiants i lectors menys estrictes perquè exercissen les funcions amb més flexibilitat: «a medida que algunos funcionarios evolucionaban hacia pensamientos y formas de actuación más liberales y democráticas, variaba también la composición de los equipos de censores».⁹ Aquests, en el cas de les publicacions de Tres i Quatre, empraven el llapis roig per assenyalar-hi transgressions contra «la unidad nacional», les bases ideològiques del règim, les regles morals, etc.; tanmateix les actuacions ministerials i judicials proposades mai no arribaren a prosperar. En

tot cas, retardaren la data d'aparició però cap llibre de l'editorial valenciana no fou invalidat o segrestat.

L'informe censor consta generalment de dues parts: la primera constitueix una sinopsi del contingut, després s'emet el judici mitjançant el qual es condemna o absol el text, segons si infringeix o no alguna de les normes repressives contemplades. Heus-ne ací alguns dictàmens i llurs conclusions. Sobre el llibret de György Lukács, *El gran Octubre de 1917 i la literatura contemporània* (1973) exposaven que

la publicación de esta obra pugna claramente con los principios del Movimiento Nacional por su exaltación de la violencia revolucionaria marxista-leninista y consecuentemente incide en el artículo 165 bis b) del Código penal, por lo que no debe aceptarse el depósito que debe ser puesto a disposición de la correspondiente autoridad judicial.

Va ser denunciat al Tribunal de Orden Público amb segrest previ administratiu que no es dugué a efecte perquè uns mesos després es va sobreseure dita resolució.

Altres llibres de la col·lecció «Quaderns» que no assoliren el plàcet del censor foren *Lenín i la filosofia* (1970), de Louis Althusser. Tot i que el lector, l'esmentat «Padre Oromí», va declarar que no hi havia trobat res de perillós en una obra que interessava principalment als especialistes en filosofia, en principi van desaconsellar-ne la difusió. Dos mesos després Rosa Raga es dirigia al director del Servicio de Orientación Editorial amb el prec que n'axequessen la prohibició: «Considerando que ya han pasado las circunstancias que en su día aconsejaban no poner a la venta nuestro libro *Lenín i*



la filosofia, quedaríem profundament reconeguts de Vd. si accedíeu a conceder-nos dicho permís». <sup>10</sup> Permís que els fou atorgat el 17 d'abril de 1971 en adonar-se que existia una autorització prèvia a favor de l'editorial catalana Lavínia. El mateix va ocórrer amb *El concepte d'ideologia* (1972), de George Lichtheim, perquè autoritzat abans a l'editorial Anagrama calia mantenir idèntic criteri en aquest cas.

Contra el que podia esperar-se, els opuscles *Teatre i acció popular* (1972), d'Anatol V. Lunatxarski, i *Sobre la classe intel·lectual* (1973), de Lu Hsun, no foren prohibits. De l'assagista xinès, reconeixien que era un dels principals inspiradors de l'actitud revolucionària que havia dut Mao Tse-tung al poder, però així i tot no hi al·legaren res: «Aun cuando es evidente la tendencia promarxista del autor, creo que la obra presentada como depósito, puede admitirse». Així mateix, de l'intel·lectual soviètic, malgrat les seues implicacions en la revolució bolxevic i que havia estat un dels teòrics de l'anomenat «realisme socialista», el censor va pronunciar-se favorablement amb un concís: «Puede publicarse». Ja hem dit que de vegades aplicaven criteris condescendents en funció bàsicament de la incidència del llibre, del destinatari, de la conjuntura política i de la necessitat de mostrar una certa aparença de liberalització.

Igualment, contra alguns dels llibres de la col·lecció «La Unitat» tot i que oposaren inconvenients finalment no tingueren conseqüències posteriors. Pel que fa a l'antologia de Vicent Pitarch: *Defensa de l'idioma* (1972), consideraren rebutjables els vocables «“nación, patria, patriotismo” (ejemplo: pp. 89, 106, 127 y 135)» aplicats al País Valencià, tot i que apareixien en citacions d'autors anteriors al segle XX,<sup>11</sup> cosa

que segons sembla servia d'atenuant. Trobaren també frases insultants contra Felip V:<sup>12</sup>

Pero dudo que todo esto constituya base suficiente para impugnar un depósito. Nada que objetar en la introducción ni en las solapas, si bien las manchas de sangre de la portada pueden encerrar una intención nada ortodoxa.

Ja es veu que no deixaven cap detall per escodrinyar, fins i tot les cobertes que ordenaven sovint canviar o modificar. En aquest cas la il·lustració representava les quatre barres vermelles de la senyera dels valencians darrere d'un estructura enreixada que suggeria si no els barrots d'una presó, alguna mena d'impediment contra una completa realització de l'idioma o de la catalanitat simbolitzada en les quatre ditades de sang. Fou obra del pintor valencià José Iranzo Almonacid «Anzo» a partir d'un original d'Antoni Tàpies.

Sobre l'estudi històric *Republicans i camperols revoltats* (1975), d'Alfons Cucó, llegim que:

Aunque parece que la intención del autor es en cierto modo la de justificar la actitud levantisca de la clase obrera, y la de simpatía por las actitudes políticas de izquierda, es lo cierto que no se desprende la existencia de una base clara y suficiente para aconsejar la denuncia judicial, ya que muy pocas o nulas serían las posibilidades de viabilidad de acción alguna de este tipo. Se aplica la fórmula del Silencio, tolerándose la circulación del libro bajo la exclusiva responsabilidad del editor.

Aquesta frase final, que hem escollit com a titular, significava que el llibre corria el risc d'ésser segrestat si una vegada

en el carrer algú decidia denunciar-lo. En conseqüència anul·laven automàticament el permís, fent cas omís de les molèsties i perjudicis ocasionats a tothom: autor, editor, distribuïdor, llibreter, lector.

El recull *Cançons* (1976), del cantautor català Francesc Pi de la Serra, va salvar-se'n de miracle. Abans ja n'havien autoritzat els discos, la qual cosa els va impedir ara d'incórrer en contradicció.

Precedidas –indicaven– de un prólogo de Raimon en el que este alude a la «opresión nacional» de Cataluña, insistiendo en acusar a los «opresores de esta nacionalidad», «nacionalidad» constantemente amenazada en su existencia (pp. 18 y 19).<sup>13</sup> Se reúne en este libro una porción de canciones de Pi de la Serra, algunas de estas con cierto sentido blasfemo, como la que figura en la pág. 117,<sup>14</sup> otras con cierta alusión a las manifestaciones y a las represiones policiales (pp. 121, 147 y 195) pero que al parecer ya fueron autorizadas en versión discográfica, según aparece expuesto en la pág. 217,<sup>15</sup> otras con cierto sentido de política demagógica como las de las pp. 131, 199 y 213.<sup>16</sup> Con todo, en depósito, no parece que pudiera prosperar una denuncia por la publicación de tales canciones.

Sobre l'assaig *La via valenciana* (1976), d'Ernest Lluch, «Jardón» opinava que «Aunque el libro tiene algunas alusiones a ideologías políticas y personajes que se dicen perseguidos y que se señalan a lápiz rojo en las primeras páginas del libro, no obstante el resto está ausente de todo reproche jurídico y no ofrece todo él base alguna para una denuncia».<sup>17</sup> Contra els *Partits polítics al País Valencià* (1976) d'Amadeu Fabregat foren intransigents perquè divulgava els

idearis d'unes organitzacions il·lícites i el pensament dels seus responsables sobre temes controvertits relacionats amb la unitat d'Espanya, el dret de les nacions perifèriques a l'autodeterminació, la destrucció de l'estat burgès, etc., i això vulnerava l'article «251, nº 2 del Código penal». A més, a les converses amb els dirigents aquests defensaven majoritàriament

el aborto y el uso de anticonceptivos con lo que también se incide en el art. 416 de dicho cuerpo legal, por lo que propugnamos la denuncia y el secuestro. Vid. lo subrayado a lápiz rojo a las pp. 31, 33, 41, 42, 48, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 60, 62, 67 y 98.<sup>18</sup>

Entre els llibres que patiren supressions cal destacar *Conflicte lingüístic valencià* (1969), de Rafael Ll. Ninyoles i sobretot *Renaixença al País Valencià* (1968), de Sanchis Guarner, i *Blasco Ibáñez: política i periodisme*, de F. León Roca. En el primer, les eliminacions només afectaren el pròleg de Francesc Vallverdú, respecte al qual imposaren l'exclusió de l'adjectiu «coactiu», acompanyant els substantius «bilingüisme» i «difusió», que calgué esborrar. Més dràstics foren amb el llibret de León Roca:

Propongo –deía el censor– las siguientes tachaduras: p. 28 (frases revolucionarias que los actuales descontentos harían suyas inmediatamente); 53 y 54 (ideas antimilitaristas); 64, 76-7 y 89 (ideas antirreligiosas); 96 (ideas antipatrióticas); 117 (excesivo regionalismo).

Només rebre aquest informe, Ramon Bastardes, d'Edicions 62 (recordem que Tres i Quatre publicava aleshores sota la cobertura legal d'altres marques editorials,

concretament de l'esmentada Edicions 62 i de Lavinia), escrivia a Faustino Sánchez Marín, de la Dirección General de Cultura Popular, perquè reconsiderés la decisió de suprimir els passatges al·ludits ja que eren citacions d'articles que Blasco Ibáñez havia publicat entre 1895 i 1898, és a dir, feia més de setanta anys. Aquest llibre de León Roca era una exposició històrica, per això la desaparició dels paràgrafs incriminats no sols perjudicaven l'objectivitat documental i la riquesa informativa del text, sinó que impedièn que Blasco Ibáñez i el seu entorn fossen «honestamente presentados en todas sus facetas, tales y como realmente fueron». En conseqüència demanava una nova revisió, la qual es resolgué positivament.

Del llibret de Sanchis Guarner *Renai-xença al País Valencià*, exigiren traure del mig els enunciats més crítics i ideologitzats. L'informe del MIT s'expressava en els termes següents:

El libro da una visión global de la trayectoria de los escritores valencianos de los últimos tiempos, de sus tendencias literarias e ideológicas. Es un estudio objetivo y apolítico, aunque de vez en cuando se le escapan al autor algunas expresiones impropiedades. Aconsejo tachaduras en las pp. 42, 54, 77, 78, 79, 83, 110, 121-2, 123-4.

Però no quedaren conformes i encarregaren una segona lectura, el resultat de la qual fou l'afegit de noves elisions, ara de les pàgines 82, 84, 98 i 101. Condemnaren les frases: «essències nacionals», «Visca València lliure», «pàtria somniada», «pàtria moderna», etc. També el paràgraf següent en què l'autor qüestiona la política cultural del franquisme: «Segons és sabut, els règims polítics autoritaris provoquen sempre lite-

ratura d'evasió, i la poesia és gairebé l'únic gènere literari que hi és permès». Però no s'hi aturaren, sinó que ordenaren noves mutilacions allí on Sanchis Guarner incidia en qüestions referides al desvetllament d'actituds patriòtiques exigents:

El patriotisme ara serà «angoixat» –escriu en relació al primer grup generacional dels «neo-realistes»– perquè ja no és un orgull nacionalista excitable amb fanfares, sinó consciència d'un deure indefugible i de les dures dificultats d'acomplir-lo; el poeta ha après la desolada lliçó de Salvador Espriu, que estima,

amb un desesperat dolor,  
aquesta meva pobra,  
bruta, trista, dissortada pàtria.

Exigiren també l'eliminació de la darre- ra estrofa del poema de Lluís V. Aracil, amb la qual cosa deixaven sense sentit les idees introductòries a què servia d'il·lustració:

Els nous inquisidors, abillats amb ca-  
mises de tergal,  
contemplen astorats tanta insolència.  
«Això ho va dir Luter! Això és marxisme!  
És blasfèmia! És pecat!»  
Per aplacar la fúria divinal  
–i per tal d'evitar canvis polítics–  
caldran l'excomunió i la santa flama.

Així mateix, uns versos de Lluís Alpera referents a la guerra civil foren descartats, atés que presentaven connotacions políti- ques antifranquistes i anticatòliques:

Perquè seguim creient encara,  
amb el mos a punt d'esclatar,  
que nosaltres, en nàixer amb el cap tendre  
de la joia primera, ens l'embenaren

amb una guerra allargassada més enllà  
de la gran bassa de lladres.  
I ara ens engeguen els remes,  
ens adrecen ben bé els escapularis,  
i ens llancen d'un colp de peu  
als estanys, per a esbargir els milionaris  
amb una àmplia molt devota riallada.

Resulta també significativa aquesta supressió: «un poble inculte i adormit [el valencià], sotmés a la propaganda contínua d'uns *mass media* monopolitzats, interessats a despersonalitzar-lo, que han reeixit en bona part a adormir-li la inquietud político-social». Lògicament el censor no podia consentir tan infundades i demagògiques afirmacions de manera que féu relliscar al damunt l'atent i sever llapis roig.

No cal dir que s'hi presentaren llibres contra els quals els sempiterns censors «17» o «Jardón» no van adduir cap entrebanc. Vet ací algunes mostres. Sobre l'*Aproximació a la història del País Valencià* (1973), del professor empordanés Joan Reglà, afirmen que

se trata de un estudio serio y profundo, sin tonos demagógicos ni posturas exaltadas. Se lamenta vivamente el autor de la pérdida de los Fueros, de la expulsión de los moriscos, del centralismo borbónico... Pero lo hace en forma comedida. Tratándose de un depósito, no contiene inconvenientes graves para su rechazo.

Del volum *Som. Llengua i literatura* (1974), de Joan F. Mira, assenyalen que es tracta d'un

libro con exclusiva finalidad didáctico-gramatical. Los ejemplos son correctos, así como una pequeña antología de escritores valencianos y catalanes. Pequeños inconve-

nientes—insignificantes en un depósito— en las pp. 18, 87 y 90.<sup>19</sup> También son tolerables los prólogos, que no hacen más que exaltar en forma correcta el habla y la cultura valencianas y su conexión con las catalanas. Aceptable el depósito.

En el report corresponent al *Llibre de meravelles* (1976), de Vicent Andrés Estellés, escriuen que reuneix «un conjunto de poesías, todas ellas de cierto aire nostálgico, predominando lo erótico y los recuerdos de juventud con mención a las circunstancias de la guerra y la posguerra, pero sin incurrir en causa alguna suficiente para que pueda dar fundamento a una denuncia». Tocant a la novel·la *Matèria de Bretanya* (1976), de l'escriptora valenciana nascuda a Madrid, Carmelina Sánchez-Cutillas, opinen que «carece de defectos de fonda y de forma, así como de cualquier clase de reparo». I sobre l'obra col·lectiva: *Raons d'identitat del País Valencià* (1977) escriuen que els autors «se muestran decididamente regionalistas, en el enfoque y tratamiento de sus temas, pero sin traspasar la línea que separa el regionalismo del separatismo. No impugnable». Clar que es tracta d'obres erudites o de manuals d'ensenyament i de literatura imaginativa, etc.; però cal tenir en compte que ens trobem en una època en què els canvis polítics ja no afavoreixen l'exercici de pràctiques repressives.

El llibre que va ocasionar més maldecaps als editors fou la novel·la *El bou de foc* (1974), de Joan F. Mira, atés que el censor va considerar-la insultant i immoral de manera que va exigir una actuació exemplar. Insultant perquè de la lectura de certes seqüències es desprenia que «las fuerzas del Movimiento eran vandálicas y salvajes».<sup>20</sup> Immoral perquè utilitza «paraules lletges»,

abunda en blasfèmies, inclou escenes sexuals diverses (voyeurisme, coit amb una prostituta, quadres lèsbics, relacions extramatrimonials) i es refereix a mètodes anticonceptius:

la novela, pp. 50, 66 y 68 emplea toda clase de lenguaje soez en descripciones de tipo sexual.<sup>21</sup> Así en la pág. 108 se está hablando de preservativos. Pero sobre salen [sic] sobre todo las págs. 152, 182, 191 y 228 entre otras donde se vierten conceptos atentatorios a la Religión: «me cago en la Hostia», «follar a la Virgen» y aquella otra como «cagarse en Dios» y así la novela es destructiva y escandalosa a la moral que se predica en nuestro país bajo los principios del cristianismo.

Per tot plegat el censor demanava un càstig rotund, allisonador,<sup>22</sup> perquè «si se quiere cortar con la invasión de libelos de esta naturaleza», l'acció més eficaç seria la de «secuestro con la denuncia pertinente que cuando menos de no prosperar la acción en cuanto a procesamiento sí lo sería en impedir la divulgación a través del párrafo 2º del art. 635 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal».

De resultes d'aquest informe obligaren els editors –estant ja el llibre enquadrernat i a punt de distribució– a retirar el dipòsit i no presentar-lo de nou si abans no havien substituït les pàgines blasfemes i pornògrafes per altres de rectificades. Lògicament, aquesta operació suposava per a l'editorial un augment extraordinari dels costos, raó per la qual Eliseu Climent escrigué al subdirector de Promoció Cultural y Ordenación Editorial, el catedràtic de Literatura Joaquín de Entrambasaguas (home de tarannà suposadament dialogant) perquè solucionés el problema i atengués sobretot

les explicacions de l'autor, per a qui el censor s'hi havia excedit ja que havia confós un exabrupte amb una blasfèmia, havia traduït incorrectament el verb «fotre» que en català presenta diverses accepcions –no exclusivament la de «follar»–, i no havia interpretat adequadament ni el context de la història narrada ni el caràcter documental del text.<sup>23</sup>

Siga com vulga, resulta ben clar quines eren les intencions de la censura: coartar la llibertat d'expressió, violar la integritat del text, oferir textos depurats, fer complir les normes morals imperants, i això amb un menyspreu absolut per l'autor i el seu dret a expressar-se sense traves i pel lector, inhabilitat per a accedir plenament a un acte i unes informacions lliures. Per sort Tres i Quatre aparegué en una conjuntura de transició, menys dràstica que la que havia regit les etapes anteriors, quan teòricament ja s'havia superat la *Ley de Prensa* de 1938, basada en el principi que la cultura i la informació han d'estar fonamentalment al servei de l'estat, no de la societat, els ciutadans o els lectors, sinó del poder i de la ideologia dominant. Però així i tot, ja hem comprovat la quantitat de matisos i d'al·legacions interposats pelsensors de la «Llei Fraga» la finalitat dels quals consistia a impedir el coneixement de les idees més avançades, les situacions més liberals, els llenguatges més agosarats.

Tanmateix, allò més incompreensible és que a la fi del règim i anys immediatament posteriors elsensors actuaven encara amb uns criteris retrògrads que més que d'ordre polític eren de l'ordre d'uns conceptes rudimentaris de la religiositat i la moral tradicional. Vivien amb una mentalitat absolutament anacrònica quan la societat realment ja havia canviat. □

## ANNEX

Creiem convenient reproduir ací, a títol d'exemple, la carta que Joan F. Mira dirigí a l'autoritat ministerial perquè el lector conega de primera mà el tipus de negociació que sovint s'establia entre els autors o editors i els censors per tal d'evitar el segrest i altres mesures punitives:

Valencia, 12 de diciembre de 1974

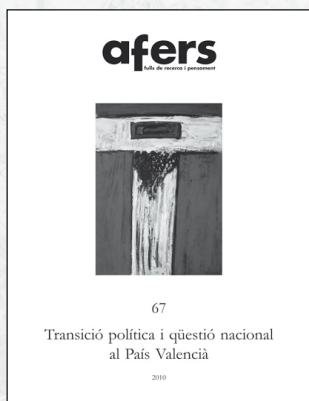
Habiendo tenido noticia de que por parte de los servicios de censura del Ministerio de Información y Turismo se han presentado objeciones a la novela *El bou de foc*, de la que soy autor, y concretamente que determinadas expresiones contenidas en las páginas 152, 182 y 228 han sido calificadas como inaceptables, considero que para precisar el sentido y alcance de las locuciones aludidas es necesario tener en cuenta: 1. Por lo que respecta a la expresión «Hòstia de Déu», contenida en sendos fragmentos de las pp. 152 y 228, expresión que ha sido al parecer calificada como blasfemia: las palabras mencionadas aparecen en boca de personajes rurales, que utilizan un lenguaje que en todo caso puede ser calificado de grosero o vulgar; además, el contexto en que las emplean corresponde a situaciones en que los personajes que las profieren aparecen como especialmente irritados, utilizando la expresión citada a manera de exabrupto; *b*) conviene tener en cuenta que la expresión mencionada es de uso corriente –en lenguaje vulgar– en situaciones y personajes del tipo de los descritos en los lugares de la novela en que aparecen; y *c*) que, según el Diccionario de la RAE, *blasfemia* es «palabra injuriosa contra Dios, la Virgen o los santos», y que no parece por tanto que la simple mención del santísimo sacramento del nombre de Dios pueda ser calificada como tal: puede ser, en mi opinión, calificada de *exabrupto* («salida de tono, dicho o ademán inconveniente o inesperado, manifestado con viveza», según el Diccionario), pero en ningún caso de blasfemia, pues no es tal su intención ni su contenido material. 2. Con respecto a la expresión «és capaç de fotre a Maria Santíssima», que ha sido juzgada como gravemente injuriosa para la Virgen María (p. 182): *a*) dicha expresión utilizada

por un personaje de la novela con la única intención de expresar que otro de los personajes, al cual va referida, es un individuo capaz de cualquier maldad; *b*) el malentendido a propósito de esta frase quizá haya surgido por una traducción desenfocada del verbo «fotre», tomado probablemente en su sentido primitivo –sentido que no corresponde en absoluto al uso coloquial contemporáneo–: de la docena de acepciones del verbo «fotre» que aparecen en el *Diccionario Català-Valencià-Balear* de Mn. Antonio A. Alcover, únicamente la primera corresponde a «tenir acte carnal» (cast.: «joder»), siendo esta la acepción primitiva y que de hecho el *Diccionari* ilustra únicamente como cita de autores medievales; la segunda y tercera acepciones, referidas al lenguaje coloquial –que es el único en que dicho verbo se utiliza y tienen sentido en la actualidad–, corresponden a «enganyar, vencer, dominar, sorprendre desagradablement» y a «riure's, burlar-se»; este es el único campo semántico en que puede entrar el verbo «fotre» en la expresión «és capaç de fotre a Maria Santíssima», locución, ciertamente vulgar, que se emplea usualmente para denotar el carácter astuto o maligno de una persona, sin que el uso del verbo «fotre» implique en modo alguno ninguna referencia injuriosa para la Virgen María, por remota que sea. 3) En cualquier caso, no debe considerarse gratuito –ni mucho menos malintencionado en cualquier sentido– el hecho de utilizar en algunos pasajes de mi novela un lenguaje directo y coloquial, que en ocasiones puede rayar en lo inconveniente a pesar de la discreción con que he procurado utilizarlo. El lenguaje empleado corresponde al que emplean en la vida real los tipos que la novela refleja, y en los ambientes y situaciones en que los refleja. De hecho, uno de los aspectos fundamentales de mi novela es su carácter documental, fruto en parte de mis trabajos como antropólogo cultural; y mal podría conservar este carácter diluyendo más de lo que ya he diluido la aspereza de algunas escenas o de algunas expresiones, que sólo parcialmente conservan la aspereza de los personajes y situaciones reales en que se inspiran. Por todo lo cual, confío sinceramente en que serán reconsiderados el juicio adverso o la calificación negativa que provisionalmente hayan podido ser emitidos sobre mi obra *El bou de foc*, o sobre algunos aspectos o expresiones contenidos en la misma. Juan F. Mira.

1. «Pròleg» a Lluís Llach, *Poemes i cançons*, València, Eliseu Climent, editor, 1979, 17.
2. Georgina Cisquella, Jose Luis Erviti i Jose A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002<sup>2</sup>, 132.
3. La monografia citada de Cisquella, Erviti i Sorolla inclou en apèndix les llistes, ordenades per editorials, de llibres espanyols i catalans censurats entre 1966 i 1976. Hi distingeixen diferents modalitats, atès que uns foren segrestats, per via directa o telefònica, altres prohibits i uns tercers publicats amb silenci administratiu o amb supressions. No n'hi apareixen cap de l'editorial Tres i Quatre.
4. «Carta al Rey», *Cambio* 16, 228 (19/25-IV-1976, 66).
5. Entrevista realitzada a València en febrer del 2008.
6. Cisquella, Erviti i Sorolla (*op. cit.*, 97).
7. Entrevista gravada a València l'11-XII-2007.
8. Contra les altres dues editorials valencianistes d'aquells anys: L'Estel o Garbí, tampoc no són conegudes actuacions dràstiques. Per posar un exemple, tot i que el censor reconeixia dins l'antologia *Carn Fresca* (L'Estel, 1974) actituds poètiques inconformistes i nacionalistes no s'adoptaren però disposicions extremes. Exactament la valoració que en féu deia: «Antología de diez poetas valencianos actuales, la mayoría inéditos. En el prólogo se presenta a los poetas relacionados, anotando su tendencia vanguardista, la influencia de poetas catalanes, la progresión respecto a antologías anteriores, y su tendencia pancatalanista. / En medio de la oscuridad de este tipo de poesía ultramoderna, se adivinan estados de angustia, ansia de librarse de ciertas opresiones, gritos de libertad, etc., pero todo en forma abstracta y vaga, que no supone base suficiente para su consiguiente impugnación. Véanse pp. 14, 50, 65, 80, 101, 102, 189, 195, 210. / Aunque es cierto que algunas expresiones se exceden en su valencianismo y en el aspecto político (p. 14, 49-50) sin embargo de suyo no constituyen base suficiente para denegar el depósito, que puede aceptarse por silencio».
9. Cisquella, Erviti, Sorolla, *op. cit.*, 46.
10. Carta datada a Barcelona (3-IV-1971). Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, caixa 66/3508.
11. Són en efecte frases procedents dels apòlogistes Carles Ros, Marc Antoni d'Orellana, Jaume Peyró, etc.
12. Els presumptes «insults» contra el rei borbó apareixen en aquest enunciat de Constantí Llombart, referit a la llengua «tan llastimosa i tirànicament de mort ferida, pel rei En Felip V, al decretar, en 29 de juny de 1707, la despòtica abolicció de nostres venerables furs i privilegis».
13. Al·ludeix concretament a aquest paràgraf en què Raimon destaca el compromís nacional de Pi de la Serra: «Des d'«Igual que ahir» es troben clarament implícits dos elements en l'obra del Quico: primer, que ell forma part, d'una manera conscient, d'una nacionalitat constantment amenaçada en la seva existència; segon, que els enemics de classe i els opressors d'aquesta nacionalitat coincideixen, ara com ara, en unes mateixes estructures. «La meua estrella», «Un dia gris a Madrid», «Cançó en i», «La cultura», «El burro i l'àguila real», són una mostra palesa del que vull dir».
14. Potser caldrà recordar que a l'Espanya franquista estava prohibida la blasfèmia. La cançó que acusen d'impietosa és la titulada «Gràcies, Déu meu», on l'autor ridiculitza la religió catòlica i els ensenyaments de conformisme i resignació que transmet en totes les circumstàncies, fins i tot en la desgràcia.
15. Es refereix a «Homenatge a Big Bill Broonzy» (el mític guitarrista i cantant de blues americà), «Cançó en i» i «La meua estrella», les quals, en efecte, havien estat publicades anteriorment als LP titulats: *Fills de Buda* (les dues primeres) i *No és possible el que visc* (la tercera).
16. Són les cançons «Un dia gris a Madrid», «El burro i l'àguila» i «La cultura». En la primera narra la visita d'un «gris» (denominació popular amb què eren coneguts els policies nacionals, uniformats d'aquest color, en temps de la dictadura), que li lliuraria («va donar-me un paper gris») una ordre de prohibició per actuar a Madrid. La segona, és una invitació a la revolta, l'expressió del desig perquè acabe la dictadura; probablement «el burro i l'àguila reial», al·ludits recurrentment al títol i al text, siguen representacions metafòriques de Franco o el poder i de l'Espanya de l'opressió. Darrerament la tercera, reflexiona sobre la paraula «cultura» que rima amb mots contradictoris (amb literatura i pintura, per exemple, però també amb tortura i dictadura), que és sovint usada i practicada de forma aberrant tant per aquells «que la van desfent sense manies» com també pels («campanuts tibats que se la guarden»); l'autor entén que la seua equivalència sinonímica

- més adient és la «mesura». Probablement es tracta d'una protesta contra la consideració esmentada per Raimon (p. 16 del pròleg) que en el món cultural barceloní de 1974 encara hi ha qui comenta «que això de la cançó és subliteratura i submúsica». És clar, però, que la interpretació del censor del MIT anava per un camí diferent.
17. La part marcada en vermell és aquesta: «La vida civil m'obliga a un solidari record als "10 d'Alaquàs" que fórem detinguts acusats de formar el Consell Democràtic del País Valencià i propiciar una Generalitat provisional. Hi érem amb Laura Pastor, Joan Pérez Benlloch, Vicent Soler, F. X. Navarro, Carles Dolç, Francesc Candela, Josep Guia, C. Martínez Llana i Josep Corell».
  18. A la pàgina 31 per exemple Manuel Broseta Pont del partit Demòcrates Independents del País Valencià es pronunciava contra la censura perquè «és incompatible amb la intel·ligència i amb la cultura». I a la pregunta sobre l'avortament, els anticonceptius, el divorci, l'homosexualitat i les relacions extramatrimonials, responia: «Jo sóc partidari de legalitzar l'avort, però amb determinades condicions. L'ús dels anticonceptius és una cosa totalment lícita, sempre i quan siguin emprats voluntàriament per la dona, per l'home, o per tots dos. El divorci ha d'ésser establert. Les relacions extraconjugals pertanyen a l'àmbit de la lliure decisió de cadascú. I pel que fa a l'homosexualitat, doncs pense que és una variant de la sexualitat humana i la respecte profundament». Altres personatges entrevistats en aquest mateix volum foren: Carles Dolç pel Moviment Comunista del País Valencià, Eduard Zafra per l'Organització Comunista d'Espanya (Bandera Roja), Emèrit Bono i Enric Cerdan Tato pel Partit Comunista d'Espanya, Laura Pastor pel Partit Carlf del País Valencià, Joaquim Muñoz Peirats i Francesc de P. Burguera pel Partit Demòcrata Liberal del País Valencià, Josep Lluís Albinyana i Antoni Garcia Miralles pel Partido Socialista Obrero Español.
  19. La pàg. 18 fa referència al centralisme borbònic de Felip V, a la imposició radical del castellà com a llengua oficial des de començaments del segle XVIII i al fet incontestable que el català «és la llengua pròpia i autèntica de la població dels Països Catalans». La pàg. 87 inclou l'«Oda a Espanya», de Joan Maragall, en què el poeta critica l'Espanya de la Restauració. I la pàg. 90 reproduïx els poemes «Assaig de càntic en el temple», de Salvador Espriu,
  - i «Assumiràs la veu d'un poble», de V. Andrés Estellés.
  20. Deu referir-se al capítol 23 en què narra els bombardeigs de l'exèrcit franquista contra la massa de republicans que es dirigien als ports de Gandia, València i Alacant amb la intenció d'exiliar-se.
  21. No hi ha en tals passatges ni una sola paraula que pugui ser qualificada com a bròfega, si bé les escenes descrites presenten un alt contingut eròtic. En efecte, el protagonista Daniel Escrig queda fascinat tot veient com Encarnita es neteja les parts abans de practicar l'acte sexual. O bé l'escena en què Daniel i Conxita, una companya d'oficina, són espïats a la platja del Saler per un voyeur mentre ell intenta masturbar-la.
  22. No fou l'únic a exigir el segrest i destrucció del llibre, també, segons ens ha contat l'autor, un capellà en els seus sermons va acusar-lo d'atemptar contra la llei de Déu i de l'església. Entrevista gravada a València el 9-VII-2008.
  23. Vegeu l'annex.





# afers

## fulls de recerca i pensament

*Revista fundada per* Sebastià GARCIA MARTÍNEZ

*Director:* Manuel ARDIT LUCAS

*Cap de redacció:* Vicent S. OLMOS I TAMARIT

*Consell de redacció:* Ferran ARCHILÉS I CARDONA, Joan BADA I ELIAS, Evarist CASELLES I MONJO, Agustí COLOMINES I COMPANYYS, Josep FERRER I FERRER, Pere FULLANA I PUIGSERVER, Joan IBORRA I GASTALDO, Òscar JANÉ I CHECA, Joan PEYTAVÍ I DEIXONA, Antoni QUINTANA I TORRES, Josep M. TORRAS I RIBÉ, Josep TORRÓ I ABAD, Pau VICIANO I NAVARRO

### XXV:67 (2010) Transició política i qüestió nacional al País Valencià

Ferran ARCHILÉS: Transició política i qüestió nacional al País Valencià / Ferran ARCHILÉS: L'inevitable desencís. Joan Fuster i la Transició democràtica (1976-1982) / Joan MARTÍ CASTELLÓ: Valencianistes socialistes i socialistes valencianistes. Els camins del PSPV / Lluís Bernat PRATS MAHIQUES: Nació, Transició i democràcia cristiana. La UDPV entre els anys 1974 i 1978 / Patrícia GASCÓ ESCUDERO: Els discursos identitaris a la UCD-València (1977-1982) / Vega RODRÍGUEZ-FLORES PARRA: Nació i classe. L'esquerra radical en la Transició valenciana / Vicent FLOR: El «capgirament». La irrupció del blaverisme / Lluís AGUILÓ I LÚCIA: Els entrebancs jurídics de la Transició valenciana / Antoni RICO I GARCIA: Nació i transició. El cas valencià vist des del Principat

*Postscriptum:* Thomas F. GLICK: «Eldorado» a València. Reflexions sobre mig segle de reconeixement / Albert TOLDRÀ I VILARDELL: Inquisidors i austriacistes. Alguns documents del tribunal de la Inquisició de València sobre la Guerra de Successió

*Recensions:* Josep AGUADO, Maximiliano FUENTES CODERA, Salvador VENDRELL, Ricard Camil TORRES FABRA, Francesc Tomàs M. SANCHIS, Joan PEYTAVÍ DEIXONA, Neus BALLVÉ SANS

*Resums / Abstracts • Publicacions rebudes*

editorial afers

*Informació i subscripcions:* Editorial Afers, s.l. / Apartat de correus 267  
46470 Catarroja (País Valencià) / tel. 961 26 93 94  
e-mail: [afers@editorialafers.cat](mailto:afers@editorialafers.cat) / <http://www.editorialafers.cat>

## El franquisme amb noms i cognoms

*Josep Fontana*

*La instauració del franquisme al País Valencià*

Andreu Ginés

382 pp., València, PUV, 2010

Es diu habitualment que s'han publicat més llibres sobre la guerra civil espanyola de 1936 a 1939 que sobre qualsevol altre tema d'història contemporània. No sé si és veritat, però el que sí que està clar és que això no val del tot pel que fa referència a la història del franquisme, respecte de la qual tenim tota una sèrie d'estudis sobre la repressió, però ens en manquen sobre molts altres punts, com ara, sobre una qüestió tan fonamental com és la naturalesa mateixa del règim.

Sobre això hi ha hagut una gran abundància d'especulacions en el terreny de la politologia respecte de si al règim se'l pot qualificar o no com a feixista. El problema és que per respondre aquesta pregunta ens caldria partir d'una definició acceptable de feixisme, de la qual no disposem. El mateix inventor de la cosa, el senyor Benito Mussolini, li va dir a Franco durant la guerra civil, quan el volia convèncer per tal que creés un règim feixista, que tot el que li calia era:

«un partit, unes milícies i una estructura sindical únics». Això ho tenia el franquisme, però amb molts matisos, començant pel fet que aquí la milícia, la de Falange, estava completament subordinada a l'exèrcit, una institució que, com es pot veure, no figura en la definició mussoliniana.

Comparem per damunt els dos règims, per veure fins a quin punt s'assemblen. Els dos comparteixen aspectes com la prohibició dels partits i dels sindicats independents –de fet és per això que es van crear–; però amb diferències que tenen a veure amb el fet que a Itàlia el feixisme actua en la política econòmica d'acord amb la gran patronal que era, i és encara, la Confindustria, mentre que a Espanya, amb un desenvolupament industrial molt menor i sense una organització patronal potent, la política econòmica la fan durant els primers anys ministres militars incompetents, fins que el desastre dels anys cinquanta obliga a comptar amb els economistes de l'Opus.

Els dos, també, es basen en un somni imperial africà; però mentre en el cas italià l'imperi té la base real de Líbia, Etiòpia i Somàlia, en l'espanyol no va gaire més enllà de quatre roques al Rif. No oblidem que la darrera aventura imperial, en l'època del senyor Aznar, va tenir com a escenari l'illa de Perejil.

Una diferència molt important té a veure amb el paper de l'Església en un i altre règim. Encara que en el cas italià trobem el papa Pius XI declarant que Mussolini era un home enviat per la Providència per alliberar Itàlia de l'heretgia del liberalisme i que s'arribés a qualificar el Duce com a «nou sant Francesc», està clar que el paper de l'Església ha estat molt menor a la Itàlia feixista que a l'Espanya franquista. Un fet que possiblement estaria lligat a una altra

diferència essencial, la que hi ha entre les cultures dels dos règims. En un llibre molt recent Robert Hughes dedica una àmplia consideració a la cultura del feixisme italià, al futurisme, a Marinetti, a De Chirico. Res a veure, per exemple, entre l'art del feixisme i el del franquisme: De Chirico i Marceliano Santamaria, el pintor dels pobles de Castella i d'algunes inefables imatges històriques del Cid i companyia, són dos pintors coetanis, si atenem a les seves dates de naixement; però considerats en la seva pintura semblen pertànyer a dos segles diferents.

Si voleu que fem una comparació ràpida de les dues cultures artístiques la podem establir entre dos edificis representatius d'un règim i de l'altre: el Palazzo della Civiltà Italiana que havia de ser el centre de la projectada Exposició Universal que el 1942 havia de commemorar els vint anys del feixisme, el «Coliseu quadrat», una icona de la modernitat, per la banda italiana, i, per la franquista, l'anomenat habitualment «Monasterio del Aire», de Gutiérrez Soto, amb la seva pretensió de reeditar l'Escorial.

Hi ha, però, una diferència molt més important entre els dos sistemes. El feixisme italià va ser un règim repressiu, però no sanguinari. Un home com Gramsci va ser tancat a la presó, on va realitzar de fet la part més important de la seva obra intel·lectual; a l'Espanya de Franco, Gramsci no hauria durat dos dies.

No hi ha comparació possible entre la repressió que exerceix a Itàlia el feixisme, encaminada a impedir el funcionament de l'oposició, i el genocidi franquista, que actuava amb el propòsit d'eliminar fins a les seves arrels el projecte reformista republicà, matant regidors, sindicalistes o mestres d'escola. Al juliol del 1939, quan el comte

Ciano, gendre i ministre d'Afers Exteriors de Mussolini, va visitar Espanya, es mostrava horroritzat del que hi veia: dels presoners deia que «no són presoners de guerra sinó esclaus de guerra» i assenyalava amb escàndol que encara s'afusellava en grans nombres, «només a Madrid, entre 200 i 250 al dia, a Barcelona, 150, a Sevilla, una ciutat que mai no va estar en mans del rojos, 80». Els 130.000 morts fets pel franquisme no tenen punt de comparació ni amb els del feixisme mussolinià, ni amb els de les dictadures més recents d'Argentina o de Xile: són xifres que només poden comparar-se, *a escala* de cada un dels països, amb les matances de Stalin o de Hitler. Jo diria que qualificar el franquisme de feixista és fer-li un honor que no mereix. És una altra cosa pitjor, molt més salvatge i sanguinària.

Per explicar-nos això, que és indispensable per tal d'arribar a entendre la seva naturalesa, ens cal aprofundir en els seus orígens. Hem de desempallegar-nos del tòpic que sosté que el que va passar al juliol del 1936 va ser senzillament un cop militar per tal de canviar un govern d'esquerres: una revolta motivada per la violència que s'estava produint a l'Espanya del Front popular i desencadenada, en darrera instància, per l'assassinat de Calvo Sotelo.

Per començar, el primer intent de cop d'estat contra el govern de Front popular s'ha produït quan aquest encara no existia, en la nit mateixa del 16 al 17 de febrer del 1936, immediatament d'acabades les eleccions, quan es començava a témer que les esquerres republicanes podien guanyar. Gil Robles ha anat a veure aquella nit al cap del govern, Portela Valladares, per dir-li que el que havia de fer era seguir en el govern, prescindint de les eleccions, i proclamar la dictadura, per a la qual podia comptar amb

l'adhesió de les dretes, «así como de cuantos elementos representaban la estabilidad y el orden en el país».

Al mateix temps, el general Franco, que era cap de l'Estat Major de l'exèrcit, va passar per damunt del ministre de la Guerra, general Molero, i va començar a posar-se en contacte amb les autoritats militars per tal que es declarés l'estat de guerra, que era una mesura que passava el poder de les autoritats civils a les militars. El cap del govern, però, el va obligar a fer marxa enrere.

Havent fracassat en un altre intent de convèncer Portela, el dia 17 mateix Franco intenta ja promoure una revolta militar. De fet, avui sabem que la conspiració militar s'estava planejant des del mes de gener, abans de les eleccions. És en funció d'aquests contactes previs que, com explicava el mateix Franco en uns apunts escrits el 1944, el 17 de febrer, «convoco a aquellos generales [en un altre text autobiogràfic aclareix que eren Goded i Del Barrio] que me habían expuesto en otras ocasiones su disgusto y necesidad de un movimiento para (...) intentar que el ejército evitase la total y segura ruina de nuestra patria (...). Intentamos evitar que el Frente Popular se hiciese con el poder». En aquells moments, però, els caps de la guarnició de Madrid es van fer enrere, perquè pensaven que no hi havia possibilitat d'èxit si no es comptava amb la guàrdia civil i els guàrdies d'assalt. Franco no es va desanimar, sinó que va intentar de convèncer el general Pozas, inspector general de la guàrdia civil, sense èxit.

Va ser el mateix general Pozas el que va anar a denunciar aquesta temptativa a Portela, en una escena que coneixem a través de Martínez Barrio, que estava present. «—Señor presidente, vengo a denunciarle, porque lo sé con absoluta certeza, que los generales

Franco y Goded están dando instrucciones desde el ministerio de la Guerra para que los militares declaren el estado de guerra y se apoderen del gobierno». Portela contesta indignat. «—Quiero las pruebas y los mando detenidos a un castillo». Pozas li explica el que ha passat i li diu que els caps de la Guàrdia civil de Saragossa, Córdoba i Jaca li han telefonat «preguntando si era cierto que se había declarado el estado de guerra, pues del ministerio les habían llamado, de parte del general Franco, para que preparasen el bando y se encargasen del poder».

Martínez Barrio, que com ja he dit era present en l'entrevista, reacciona indignat —«Hay que mandar a esos hombres a un castillo»— però un Portela nerviós, ens diu, «por dos veces estuvo a punto de coger el teléfono (...), se arrepiñtó y dijo: —No hay que precipitarse».

Franco no va anar a la presó, sinó que el van enviar a Canàries, on es va dedicar a jugar al golf, a estudiar anglès —encara que sense cap resultat, pel que sabem— i a seguir conspirant. Abans de marxar, però, havia participat en la reunió celebrada el 8 de març a Madrid, a casa d'un agent de borsa de la CEDA, que es considera la reunió inicial de l'aixecament de juliol. O sigui que la revolta contra el Front popular no ha estat motivada per l'actuació del govern sortit de les eleccions de febrer de 1936, sinó que era, en tot cas, una revolta preventiva.

No conspiraven solament els militars, està clar, sinó que la participació civil era fonamental per a l'èxit de la revolta. Calia que hi participés allò que Gil Robles definia com els «elementos que representaban la estabilidad y el orden en el país».

Andreu Ginés explica en aquestes pàgines com va anar la conspiració i el seu fracàs. Deixeu-me afegir algunes dades complemen-

tàries que procedeixen d'un dels informes que va fer posteriorment l'home que dirigia aquí [a València] la conspiració, que era el comandant d'Estat major Bartolomé Barba Hernández. A començaments del mes de juny del 1936 Barba va mantenir una reunió al Saler amb representants de la Dreta Regional, Tradicionalistes i Renovación Española. Els falangistes no van assistir a aquesta primera reunió —no devien voler barrejar-se amb els partits burgesos, de la mateixa manera que a Barcelona es van negar a reunir-se amb la gent dels sindicats lliures—, però mantenien contactes directes amb la junta militar, a la qual van oferir després, com la seva col·laboració en la revolta, tres-cents homes, que a l'hora de la veritat sembla que no passaven de seixanta: una altra cosa seria després de la guerra, quan *Las Provincias*, segons explica Andreu Ginés, es sorprenia de veure tantes camises blaves pels carrers de València i es demanava: «¿De dónde salieron?». La Dreta Regional va prometre aportar-hi, segons Barba, els seus militants més actius, als quals enquadriaren en milícies, i els tradicionalistes, al seu torn, oferien cinc mil requetés de la província. I, això sí, tots plegats es van posar tot seguit a recaptar diners per a la causa. El mateix comandant ens diu que «los indicados representantes presididos por mi, quedaron constituyendo una Junta civil que había de funcionar su-peditada y en colaboración con la militar». Aclarim que «supeditada» volia dir que cap partit o organització podia prendre decisions sense consultar-ho a la junta militar. L'estudi d'on trec aquestes dades afegeix que aquest és l'únic cas conegut en tot l'estat d'haver-se constituït una junta civil de la conspiració.

Seguir aquests antecedents del franquisme civil en els moments inicials és molt difícil, per la manca d'informacions. D'ací

que Andreu Ginés, encara que estudiï els antecedents del franquisme valencià i el seu paper durant la guerra, decidís de procedir per una altra via, estudiant la forma en què es va produir la implantació del règim, un cop aconseguida la victòria, per tal d'esbrinar què hi havia en aquest procés de continuïtat i de trencament, i d'analitzar la interacció entre unes classes dominants valencianes que aspiraven a recuperar un predomini social que la República havia posat en perill, i els representants del nou poder, enquadrats en la Falange com a partit únic. Una anàlisi que només es podia fer a través de l'estudi de la forma en què s'ha produït l'assalt negociat d'uns i altres al govern i a l'administració.

La tasca d'anar investigant la pugna per constituir les primeres comissions gestores, la composició dels ajuntaments i de les diputacions, l'acció dels governadors civils, la forma en què s'estructuren les prefectures de Falange, o d'altres organismes essencials, i generalment oblidats, com les Comissions d'Incorporació Industrial i Mercantil, que enquadren la participació dels empresaris, era realment difícil i feixuga. Però és justament la que li permet de donar-nos un quadre realista i fidel de com es va anar definint el nou poder, induint un aspecte tan important com és el d'arribar fins a les individualitats que participen en la pugna, i no sempre la guanyen. Perquè la tasca de l'historiador és també, si em permeteu que faci una citació llunyana de Brecht, la de «donar els noms». Els noms, com diu Andreu Ginés, d'aquells que es van beneficiar de l'especulació i la corrupció del nou règim.

Penso que la difícil tasca d'investigació que calia per dur a terme aquest projecte, que havia de fer-se investigant el que havia passat a nivell de les organitzacions locals i de base, ha estat realitzada per Andreu Ginés

d'una manera modèlica, que podrà servir d'exemple i de referència per a tots aquells que estudien la implantació del franquisme a d'altres bandes de l'Estat espanyol.

Andreu Ginés no s'ha limitat, però, a reconstruir aquesta arquitectura del poder, i a donar-nos en apèndix una nòmina que podrà servir en el futur d'eina de referència, sinó que ha utilitzat aquest treball per plantejar, en el que ell anomena un epíleg, tot un seguit de consideracions sobre la societat valenciana, d'ahir i d'avui, que estic segur que plantejaran polèmica. Però que ens poden també ajudar a entendre coses del present, com la importància que tenen els ajuntaments com a instruments de l'especulació.

Penso, per tot plegat, que aquest llibre no servirà solament per contribuir a un millor coneixement del franquisme, sinó també, i sobretot, per ajudar a donar sentit a una part essencial de la història recent del País Valencià. L'autor acaba les seves reflexions amb una conclusió pessimista, en afirmar, comparant el passat amb el present, que «setanta anys després els valencians som menys poble i els treballadors i treballadores menys conscients». I afegeix: «D'això anava, al cap i a la fi, el franquisme».

Potser el retrat sigui just, encara que incòmode, però penso que la desesperança que reflecteixen aquestes paraules és excessiva i espero que llibres com aquest, incitant a una reflexió col·lectiva, podran ajudar a refer una consciència més clara i a retrobar el fil de continuïtat amb un passat, el d'aquest país, que fins a 1939 havia estat sobretot lligat a la causa de la llibertat. □

Intervenció de Josep Fontana en la presentació del llibre d'Andreu Ginés celebrada al C. M. Rector Peset, de València, en setembre de 2010.

## Recialles de la reacció

*Adolf Beltran*

*Els reaccionaris valencians. La tradició amagada*

Gustau Muñoz, ed.

216 pp., 2010, Catarroja, Editorial Afers

L'esquerra sol reflexionar poc sobre la dreta. I aquest és un dels seus errors. Menys habitual resulta encara abordar des d'una òptica progressista l'anàlisi dels intel·lectuals del conservadorisme reaccionari i del seu discurs. De fet, ningú no s'havia ocupat d'assajar una aproximació a algunes de les figures adscrites a aquesta mena de pensament en la història valenciana del segle XX. D'aquí la singularitat d'un llibre que parteix, com reconeix Gustau Muñoz en el capítol introductori, de la idea que «el panorama que resulta de les diverses indagacions ací aplegades recompon bona part de la imatge esborrada o amagada d'un capítol carregat de conseqüències de la nostra història».

S'hi ofereix «un retaule de figures eminents, tot i que menors, d'una València reaccionària (de fons conservador i, arribat el cas, feixista)» per a indagar quina en pot haver estat la pervivència d'algunes de les posicions en relació a la visió de la societat valenciana. I, tot i que es descarta que la dreta valenciana actual, hegemònica en les institucions, siga hereva d'aquells plantejaments («les fonts ideològiques, d'un simplisme aclaparador, no són internes,

sinó més aviat importades», puntualitza amb encert l'editor d'aquest volum en fer referència a les orientacions ideològiques i estratègiques dels nostres conservadors), se suggereix que «en el rerefons de la dreta governant i en una segona línia de formació i definició d'actituds i idees, perviu l'herència no reconeguda del pensament reaccionari».

Així, doncs, no ens trobem davant un llibre merament erudit, d'impuls historiogràfic, sinó pròpiament davant un assaig col·lectiu que cerca en les pàgines del reaccionarisme algunes claus per a explicar la història recent i, en última instància, certes particularitats del present. Sense arribar a conclusions definitives, sí que queda en el lector la impressió que determinades actituds ideològiques, menystingudes per la seua extravagància o la seua falta de rigor, han condicionat més que no es pensava l'opinió pública valenciana en l'evolució d'una societat de masses sacsejada per les contradiccions de la modernitat.

Set són els personatges analitzats en aquest llibre, Rafael Rodríguez de Cepeda, Vicent Gay, Eduard Martínez-Sabater, Joan Beneyto, Rafael Calvo Serer, Diego Sevilla Andrés i José Corts Grau, la característica genèrica dels quals és una comunió de partida amb les postures del tradicionalisme catòlic, tot i que alguns, com Joan Beneyto, es veurien immersos de seguida en el discurs totalitari de la Falange més que no en el del nacional-catolicisme. No és casual tampoc que tres dels personatges (Diego Sevilla, Rafael Calvo Serer i José Corts Grau) passaren pel Col·legi Major Joan de Ribera, a Burjassot, autèntica fàbrica durant les dècades dels anys vint i els trenta d'intel·lectuals catòlics radicalment conservadors.

Ara bé, de l'immobilisme catòlic de Rafael Rodríguez de Cepeda, un home

amb un peu en el segle XIX (i no sols per qüestions biogràfiques), al trencament amb el franquisme d'un Calvo Serer, el panorama que perfilen aquests «reaccionaris» valencians és molt divers, potser massa divers. Vull dir que entre la Lliga Catòlica de Rodríguez de Cepeda i la Junta Democràtica de Calvo Serer hi ha un món. També, em sembla que hi ha un món entre la deriva milimètricament identificada amb el desgastament sociològic del franquisme d'un Diego Sevilla i el malestar monàrquic del mateix Calvo Serer, que el portaria a l'exili. I què dir dels «valencianistes» de la col·lecció, Eduard Martínez-Sabater i Joan Beneyto, als quals va abocar la Guerra Civil cap a posicions feixistes amb tanta facilitat?

Guerra i revolució, revolució i guerra. Heus ací l'element traumàtic que marca totes les biografies i que n'unifica la peripècia, mentre Franco i el seu règim dictatorial n'aporten l'ambientació, el clima polític i moral, el caldo de cultiu. Perquè, al capdavant, del que parlem és del franquisme, que va fer perviure idees i actituds reaccionàries més enllà del que hauria resultat raonable. La longevitat del franquisme, en efecte, és l'única explicació possible a la presència pública de certes «idees», de certes «retòriques» veritablement anacròniques, fins ben entrada la dècada dels setanta. La qual cosa afegeix un mèrit difícil de discutir a les evolucions d'aquells que van saber allunyar-se, en alguns casos ben prompte, de la dictadura i les seues justificacions.

Un assumpte, aquest, que té el seu revers en aquells altres que no ho van fer, personatges de formació cultural cosmopolita que es van instal·lar en la «mediocritat plúmbia» d'un règim dictatorial. Perquè, al contrari del que algú hauria pogut pensar, els reaccionaris ressenyats en aquest llibre

no eren, de principi, uns provincianets de precària formació arraulits en el seu cau: van viatjar, van estudiar en universitats estrangeres, van tindre contactes amb organitzacions acadèmiques i entitats oficials, van disposar de plataformes amb vocació d'influència a Espanya i sovint més enllà... Però la història els va passar per damunt a tota velocitat. Podríem dir que en la utopia acomplida de la societat autoritària i catòlica que havien somniat hi van trobar la penitència de la seua marginalitat.

Un altre tema, que subjau al llarg del llibre, i que en alguns moments passa a primer pla, és el paper que tota aquesta mentalitat reaccionària plena de pols tornaria a jugar, en els episodis de la transició a la democràcia, dins la propaganda del populisme anticatalanista desencadenada en aquell context valencià. Les recialles de la reacció van aprofitar per alimentar el foc d'una nova reacció, ara conjurada contra les reivindicacions del valencianisme democràtic, del nacionalisme modern, un moviment civil i polític, tot plegat, que a partir dels anys seixanta, i amb la referència intel·lectual de Joan Fuster, va somoure les rutines intel·lectuals i els tòpics regionals, tot identificant-se amb les contraccions socials d'un canvi polític que s'havia fet esperar massa temps.

Desautoritzat i desacreditat el discurs «doctrinal» en allò que feia referència a la política i les institucions, i també, per la força dels fets, en allò que feia referència a la moral, els reaccionaris valencians van trobar en la mobilització de sentiments identitaris desencadenada en els prolegòmens de la transició a la democràcia i desfermada durant aquest procés encara un terreny on tornar a lluitar contra la «revolució». Diego Sevilla Andrés, a partir de la seua polèmica

amb Fuster, ho va representar molt bé, tot i que no en va ser l'únic. Van tindre la sort que les tergiversacions culturals, les manipulacions ideològiques, els equívocs identitaris i l'analfabetisme secular sobre la condició del País Valencià no eren tics habituals només de la mentalitat reaccionària. En bona mesura, vells anarquistes, republicans blasquistes més o menys enyoradissos i demòcrates benintencionats podien compartir, compartien de fet, els prejudicis amb els quals es va armar aquella batalla. Un escenari «bèl·lic», novament, en què les mòmies de la reacció van reviure de manera fugaç abans del seu mutis definitiu. Una revifalla que els va permetre deixar en l'ambient un llegat d'intolerància que de seguida trobà apòstols més eficaços i moderns. Però això és una altra història. O potser no? □

## Metàfora de la cultura

*Jacobo Muñoz*

*El Pont de la Girada. Reflexions vora mar*

Mercè Rius

234 pp., 2010, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor

Com bé sabem, no hi ha gènere en què la filosofia, en un moment o un altre de la seua secular existència, no haja mirat d'expressar-se. El rigor de la *summa* o del tractat i el llampec brillant de l'aforisme, el diàleg on tot pensament troba el seu desplegament



gradual i el vigor sintètic del poema, l'enigmàtica sentència gnòmica i el comentari auster, tot això i més, incloent-hi el diari personal, el discurs parenètic i el pamflet, ho ha fet servir la filosofia (feta, en darrer terme, de paraules) per afermar-se i realitzar-se.

En qualsevol cas, l'aforisme ha certificat ja àmpliament les seues potencialitats filosòfiques, sobretot quan allò que hi ha estat en joc –com en el cas que ens ocupa– és un pensament de factura polièdrica. Avui en fa una demostració més de la mà de Mercè Rius, que opta, seguint les petjades de dos dels seus mestres més acreditats, per una variant de l'aforística que si per un costat recorda el fulgor dens dels microassaigs de l'Adorno de *Minima Moralia*, per un altre reviu la brillant i àgil pirotècnia de les gloses orsianes.

Tot duent la literatura de viatges a la màxima condensació intel·lectual, Mercè Rius ha ofert als seus lectors el resultat d'una vivència d'allò més particular d'una ciutat mítica: Venècia. Una ciutat elevada alhora a la condició de paisatge cultural inesgotable i d'estat d'ànim dominat per la més poderosa de les pulsions: la de l'esperit àvid d'autorealització i desplegament. Venècia, al capdavant, com a metàfora de la cultura, raó per la qual l'expressió d'aquesta només pot ser allò que és en Mercè Rius: una construcció sociohistòrica. Una construcció elaborada amb materials de signe molt divers però tots ells deutors de l'*ethos* de la nostra època, una època que no pot llegir-se ja a si mateixa sinó com «el temps de la dilació». Un temps en realitat sense temps, de pur excés, i sobre el final del qual s'imposa el més absolut dels silencis.

Però *El Pont de la Girada* es podria llegir també com un diari de dos viatges que s'en-

creuen: un d'interior, l'altre exterior. L'un, protagonitzat per aquesta encarnació de la reflexivitat madura que signa com a Mercè Rius. L'altre per la insoluble dialèctica oberta després de l'abusadora irrupció d'alguns segments particularment cridaners de la cultura filosòfica i literària del darrer segle que l'autora desxifra a la llum i a la vora del mar de Venècia: Nietzsche, Adorno, Sartre, Wittgenstein, D'Ors, Carl Schmitt o Massimo Cacciari, amb qui dialoga subtilment tot al llarg del seu llibre, però també Mallarmé, Trakl, Beckett i, sobretot, Thomas Mann. En realitat, Aschenbach és el veritable guia de Mercè Rius en el seu particular viatge a l'infern de la nostra escindida i esgotada cultura.

No caldrà insistir en la riquesa i varietat de les cales de Mercè Rius en la tradició que amb tota lucidesa assumeix com a pròpia. Parlant per exemple del mar venecià és Ausiàs March qui ens interpel·la sense que el seu nom no siga mai pronunciat: «bullirà el mar com la cassola en forn». Altres vegades la veu que es pot escoltar surt de les entranyes del *Llibre d'Amic i Amat*. O es deixa caure des dels cims de la *Commedia*. ¿O s'hi tracta tan sols de picades d'ull a un lector entregat d'antuvi? Siga com vulga, *El Pont de la Girada* pot ser llegit també com una invitació –ni ingènua ni simplement nostàlgica– al *retorn*. Que en el pensament de Mercè Rius és sens dubte viscut com a anhel de fusió entre la separació i la unió, entre el desassossec a què ens empeny el temps i l'afany no pas menys humà d'arribar «al lloc d'on vàrem partir i conèixer-lo per primera vegada», com al seu dia va escriure Eliot.

El fet que una catalana recorreguda des d'un principi per l'exigència de reconèixer-se en la tradició *pròpia* eleve el mar venecià, epítom del Mediterrani, a àmbit de l'origen,

entra sens dubte en la lògica de les coses. Sobretot quan allò que està en joc és un origen mític que en aquestes pàgines en què una i altra vegada s'apela a la redempció de les criatures per la comunió en la bellesa eterna, es transmuta irremeiablement en punt d'arribada.

Al llarg d'aquest viatge en espiral Mercè Rius s'ocupa de l'obra d'art contemporània, del decisionisme, de l'ocàs dels déus, de la *Bildung*, de l'amistat, del mític incest musilià entre els bessons Agata i Ulrich, del monstre de Frankenstein, dels vincles entre democràcia i *filia* i de moltes altres coses.

Però sempre de Venècia: dels seus carrers i places, dels seus canals, esglésies i basíliques, dels seus *palazzos* i dels seus ponts, entre els quals s'alça, poderós, sí, però aliè a la monumentalitat postmoderna, el de la Girada, capaç d'«embellir l'espai que l'envolta». I això és molt dir, tractant-se de Venècia...

I com a resultat de tot plegat, l'admirable proposta metacultural que acull amb singular força sintètica el més *escaient* i més orsià dels seus apotegmes: «Tot el que no és inseminació és plagi». □

## El lector de música

Josep J. Conill

*So i silenci. Assaigs sobre música*

Guillem Calaforra

242 pp., 2010, Barcelona, Riurau

La capacitat per parlar de música, com la de pintar l'aire, és un privilegi reservat als escollits. Potser per això els músics han resultat ser tradicionalment un gremi més procliu a la sana pràctica que no a l'especulació literària en forma d'assaig sobre un art que, per damunt de tot, demana una dedicació sostinguda i exigent, on la sensibilitat es conjumina amb la destresa tècnica. Sens dubte, al darrere d'aquesta actitud alena la confiança que el discurs musical es basta a si mateix com per no precisar d'altres afegits. La modernitat, en canvi, en paral·lel al que s'esdevingué en d'altres esferes, s'hi ha traduït també en un augment del nivell d'autoconsciència, donant peu a una frondosa especulació teòrica sobre la matèria, fonamentalment a càrrec de melòmans de diversa procedència –amb una variada preparació musical, que va des de l'oient apassionat a l'intel·lectual amb vel·leïtats de compositor–, entre els quals destaquen filòsofs (Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein, Jankélévitch o Trías) i escriptors (de Proust a Baricco, passant per Mann, Bernhard o Kundera), però també sociòlegs (Simmel, Weber) i antropòlegs (Lévi-Strauss). No seria exagerat afirmar,

doncs, que l'art d'Orfeu ha suscitat la reflexió d'algunes de les ments més preclares del darrer segle i mig. Els mateixos músics deuen haver passat més temps reflexionant sobre la seva activitat al llarg d'aquest període que en tota la història precedent, tal com en donen testimoni els escrits de Schönberg o Cage, Stravinsky o Boulez, per no parlar d'Adorno. El que resulta inqüestionable, però, és el protagonisme assolit per la música, sovint entesa de manera metafòrica, en el *Zeitgeist* d'una societat –la nostra– cada cop més «líquida», on s'esvaeix en l'aire tot el que semblava sòlid.

Limitacions sociopolítiques de tots conegudes, en connivència amb profundes mancances internes, havien impedit fins ara que aquesta efervescència intel·lectual obtingués alguna mena de repercussió dins l'àmbit de la cultura d'expressió catalana. Afortunadament, l'anomalia comença a veure's pal·liada en part gràcies a la publicació de *So i silenci*, de Guillem Calaforra (Benissanó, 1970), un llibre que s'allunya dels camins fressats per l'assaig en la nostra llengua, fins al punt que no dubtaria a qualificar-lo de novetat *fundacional*, perquè pràcticament hi inaugura el gènere de l'assaig sobre música. I ho fa amb la solvència a què ens tenia acostumats de publicacions anteriors. Per a aquells que no estiguin al corrent de la trajectòria del seu autor, que es guanya les garrofes com a tècnic lingüístic de la Universitat de València, bastarà recordar ací que és un dels reis secrets –cada cop menys, val a dir– de l'assaig contemporani en català, un autèntic *freelance* que alterna la faceta de traductor de Goethe, Kafka, Meyer-Lübke, Max Weber, Paul Ricoeur, Stanisław J. Lec o Czesław Miłosz, entre d'altres, amb els seus treballs originals,

que s'ocupen sovint de la sociologia del llenguatge i del discurs –el lector en pot trobar una mostra representativa a *Paraulles, idees i accions* (1999)–, així com de la tradició assagística occidental i de la catalana en particular, a un dels més insignes representants de la qual, Joan Fuster, ha dedicat un memorable estudi interpretatiu (*Dialèctica de la ironia*, 2006). En el present volum reuneix textos revisats, junt amb d'altres d'inèdits, procedents del blog sobre música del mateix nom (<<http://soisilenci.blogspot.com>>), que manté contra vent i marea des del 2007. El resultat és d'una varietat temàtica i un *esprit de finesse* impossibles d'exhaurir en el breu espai d'aquesta ressenya, una obra que «assaja», amb desacomplexada sagacitat, diferents modalitats del discurs al voltant de la música, des del pamflet a la semblança de músics no prou valorats o el *thriller* musicològic, tot passant per l'aforisme, el comentari bibliogràfic o la discografia comparada.

El llibre, estructurat en cinc parts, s'inicia amb una «Obertura» formada per un pròleg i «Quatre pamflets sobre música». Des del principi, l'autor s'encarrega de posar les cartes damunt la taula, manifestant la naturalesa assagística de la seva empresa, que, problemes del gènere a banda, ha de fer front a un parell de dificultats específiques de l'escriptura sobre música «clàssica»: la seva inexistència en català com a producte amb entitat pròpia i un públic identificable, així com els perills que amenacen qualsevol temptativa de construir un discurs musical *recevable*, derivats del risc d'incórrer en un excessiu tecnicisme professional o en la *langue de bois* irresponsable dels diletants –és a dir, en la mena de glossa epimusical que amb tant d'encert caricaturitzaren *Les*

*Luthiers* al «Vals del segundo». Tot seguit, en els «Quatre pamflets sobre música» es lliura a un petit *tour de force* sociològic, conduït amb desimboltura, sentit de la ironia i una extraordinària capacitat de síntesi, on ens ofereix els retrats robot –les argumentacions ideals, en diríem weberianament– de les postures que, en un terreny tan disputat com el dels gustos musicals del públic contemporani, proporcionen munició als partidaris dels *antics* (fins Wagner) versus els partidaris dels *moderns* (a partir de Webern), i viceversa. No podem aturar-nos ací en els detalls de la polèmica, però convé assenyalar que, lluny de qualsevol sectarisme, les seves reflexions suposen un exercici exemplar de *pensament complex*, entenen per tal aquell que es fonamenta en «la capacitat no sols d'exposar el discurs propi, sinó especialment la de defensar fins i tot el discurs de l'adversari». El seu és, doncs, un pensament *dialèctic*, capaç d'integrar l'antítesi dins l'itinerari del discurs com a pas imprescindible per assolir una síntesi, que es concreta en la confessió dels gustos musicals de l'autor.

No ens deixem enganyar, però, rere l'aparent modèstia d'aquesta opció, batega un criteri responsable i absolutament coherent amb l'argumentació esbossada en filigrana al llarg de la part pamfletària de l'escrit. Així ho demostra la seva reivindicació de la tradició que, prenent com a punt de partida la figura colossal del pare Bach –no debades «allò que vingué després de Bach, ja havia estat preparat», escrigué Anton Webern–, es prolonga a través de l'escriptura prometeica de Beethoven i les obres de Schubert i el millor Wagner, i desemboca en els excel·lents compositors nacionalistes nòrdics i centreeuropeus, els

grans postromàntics (Bruckner i Mahler) i la Segona Escola de Viena (Schönberg, Berg i Webern). Tot plegat, es resol en «una evident debilitat pel postromanticisme tardà, pels nacionalistes centreeuropeus i per uns quants dels moderns». Òbviament, els gustos personals de l'autor no es limiten als compositors abans esmentats, però aquests il·lustren de manera paradigmàtica la seva concepció «faustica», de clara nissaga mitteleuropea, de la música, entesa com una recerca radical del sentit de l'experiència humana, en la mesura en què n'expressa i comunica «el nucli més íntim, previ a tota configuració» (Nietzsche). No cal dir que no és tampoc casual el fet que la massa crítica dels autors destacats per Calaforra apareguin ubicats cronològicament en aquell període crític que comprèn la fi de la concepció antiga de la música i la seva «dissolució» contemporània a mans dels representants més pretensiosos d'una certa (pseudo)avantguarda de supermercat, institucionalment subvencionada.

La part que ve a continuació, «Silencis», pretén estimular l'audició de l'obra d'alguns compositors que, per motius diversos, no han trobat encara el lloc que mereixerien dins el cànon. Tant se val si parlem, entre els antics, del liederista romàntic Carl Loewe, digníssim representant menor d'un tipus de romanticisme classicitzant, que va assolir el seu punt dolç en l'obra de Mendelssohn, o del malaguanyat bilbaí Juan Crisóstomo Arriaga; com del rus Alfred Schnittke, el suec Allan Pettersson o l'alemany Karl Amadeus Hartmann, entre els moderns. En diferent mesura, l'autor de *So i silenci* detecta en l'obra de tots ells elaboracions personals d'aquell equilibri entre tradició i modernitat, expressionisme i domini formal,

que, al seu entendre, constitueix el millor índex del valor perenne d'una obra musical. D'altra banda, hi resulta especialment d'agrair la vindicació de les aportacions de Theodor W. Adorno com a compositor, la importància del qual ha resultat absurdament eclipsada per la seva intensa, per bé que polèmica, dedicació a la filosofia i la sociologia de la música. En relació amb això, Calaforra apunta amb molta sagacitat que «Adorno, més que no de música, sovint escrivia, en realitat, *sobre altres coses amb la música com a pretext*». De fet, si ens prenem seriosament la seva sentència que la revolució a Alemanya es va produir en el terreny de la música a causa del mal oratge, no té de res de particular que tot sovint s'emparés en el discurs musical com a *appoggiatura* per formular consideracions d'un abast molt més ampli. En qualsevol cas, el que resta fora de dubte és que les dues facetes de la seva obra resulten del tot coherents i es troben agermanades per un tret comú fonamental: la passió pel fragment, entesa com una estratègia per defugir la cosificació, que guarda un notori aire de família amb el *modus operandi* d'alguns dels grans vienesos, com ara Schönberg i, sobretot, Webern.

«Notes falses», la tercera part del llibre està composta per un conjunt d'aforismes que giren al voltant de qüestions relacionades amb l'univers sonor. Per aquestes notes veiem desfilar una multiplicitat de pensaments —poètics els uns, d'altres sarcàstics— que van des de la impossibilitat de concebre el silenci eixordador de l'espai sideral a l'impacte físic produït per l'audició de certes obres, bo i passant per l'aversió de l'autor cap al romanticisme, observacions sobre el fraseig instrumental

o la deturpació fins a extrems irreversibles d'algunes de les obres més celebrades del cànnon, a causa de la sobreexplotació de la indústria cultural. D'altra banda, hi torna a reblar la predilecció que sent per la cultura centreeuropea, sense la qual no s'explicaria la seva manera exigent («elitista», en diu ell) d'entendre el discurs musical, que no admet gaires contemporitzacions amb la cultura de masses. La temàtica miscel·lània i el ritme nerviós, units a la concisió formal i l'esmolada ironia que travessen tot el conjunt, podrien induir-nos a creure que ens trobem al davant d'un *intermezzo* lleuger, situat entre altres peces majors. Res més lluny de la realitat, però, la condensació del discurs confereix a aquestes gragees doctrinals la virtut de permetre gaudir al lector, com qui diu en *status nascens*, de la curiositat i la varietat d'interessos que conformen el paisatge intel·lectual del nostre assagista, el qual, com a bon cultivador del gènere, és molt més persona de preguntes que no de respostes. Sospito que no deu ser pas casual que, en un llibre tan ben «orquestrat» com aquest, l'escriptura aforística aparegui precisament ocupant la part central de la lectura, tenint en compte que és ací on l'autor exhibeix la seva veu més personal, aquella que li permet subratllar provocativament qüestions encetades als assaigs anteriors i esbossar alhora alguns dels temes que reapareixeran a la secció següent, encapçalada pel títol autoirònic de «La dolçaina ben temperada».

El primer assaig d'aquesta secció, «Les varietats de l'experiència musical», gira al voltant de la tesi que la plena comprensió musical només es pot assolir a través de l'execució d'una peça o, en el seu defecte, de l'audició partitura en mà, mentre

que la mera audició estableix sempre una distància entre nosaltres i la música. Es tracta, deixeu-me remarcar-ho, d'una tesi polèmica en un doble nivell: d'una banda, amb els que sostenen, Adorno entre ells, que «només comprendrà la música aquell que l'escolti amb la llunyania de qui no l'entén» (*Ästhetische Theorie*, 1970), perquè la comprensió no en suprimeix el caràcter enigmàtic; i, de l'altra, enfront dels que postulen –com Alessandro Baricco a *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992)– que en la música l'original no existeix i, per consegüent, transmetre-la i interpretar-la constitueixen un mateix acte, la qual cosa els porta a advocar en favor d'una concepció de la interpretació com a «violació» i «alliberament» de l'obra. La posició fenomenològica de Calaforra, per contra, em sembla molt més ajustada a la realitat, ja que, si bé no nega en cap moment la possibilitat de copsar l'obra a través de l'audició, es concentra en la temptativa de tractar d'entreveure l'obra *en si* mitjançant el recurs «consistent a estudiar la partitura i escoltar moltes maneres diferents de convertir-la en realitat sonora», de manera que el marge de llibertat interpretativa consubstancial a tota partitura mai no perdi de vista el fet que aquesta, pel fet mateix d'existir *no* autoritza pas qualsevol interpretació. Un altre aspecte de l'assumpte té a veure amb la disputa entre els partidaris de la interpretació en directe i els de la música gravada –representats, respectivament, pel director Sergiu Celibidache i el pianista Glenn Gould–, en relació amb la qual el nostre autor torna a exhibir el seu tarannà «aristotèlic» quan, tot i reconèixer els avantatges que se'n deriven en matèria d'accessibilitat al repertori, assenyala la

pèrdua de dimensions sonores inherent a la gravació, per no parlar de la desaparició del concert com a ritual i vivència.

Tot plegat ens permet apreciar de manera diàfana la doble perspectiva, de lector i d'interpret alhora, des de la qual s'hi aborda el discurs musical. Amb la particularitat afegida que el lector-intèrpret per excel·lència, en aquest terreny, s'encarna en el director d'orquestra –la gran vocació frustrada del nostre autor, segons confessa. De retop, això ens permet aprofundir en la comprensió d'aspectes relacionats amb el fenomen de la lectura que els estudis especialitzats acostumen a negligir. Sense anar més lluny, el fort component racionalitzador –paral·lel en molts sentits a l'adopció de l'escriptura alfabètica– que comporta la notació musical occidental, basada en la representació dels sons, ha permès la cristallització d'una tradició musical global inconcebible en cultures aferrades a sistemes de notació menys sofisticats, com ara les tabulatures, sempre diverses segons els instruments. En absència d'aquesta racionalització, que pressuposa un grau molt sofisticat de distribució i coordinació del treball interpretatiu, el relleu assolit per la figura del director d'orquestra esdevindria incompreensible, així com la seva eventual transformació en paradigma de l'autoritarisme, tal com es desprèn de les reflexions de Canetti i Adorno, o de la pel·lícula *Prova d'orchestra* (1979), de Fellini. En trobem una perfecta il·lustració a «El geni del miracle econòmic alemany», on es dissectiona, sense anomenar-lo en cap moment, el procés de construcció del carisma mediàtic d'un cèlebre *Kapellmeister* –com no evocar ací el «*Meister aus Deutschland*» del poema de Paul Celan?–, que, durant la

segona postguerra mundial, va esdevenir, a causa del mal oratge, el símbol emblemàtic de la necessitat popular d'un guia suprem.

La secció es completa amb una indagació musicològica digna de les novel·les de John Le Carré, amb dos exemples contraposats dels camins per on transita l'assaig musical i amb una nota sobre la *Sonata per a piano núm. 32*, op. 111, de Beethoven, plena de suggestives reflexions sobre l'estil tardà i la dificultat per traduir en paraules el sentit musical. Desemboquem així en la darrera part del llibre, «Ecos fotografiats: Bruckner», on Calaforra du a terme un minuciós estudi de discografia comparativa, a partir de l'audició amb partitura de vint versions diferents de la *Novena simfonia* d'aquest compositor. Es tracta, sens dubte, de l'assaig més tècnic del conjunt, atès que hi examina la mena de *diferència immanent* a la partitura que cristal·litza en qualsevol interpretació, però també d'aquell que sotmet a una major tensió expressiva la seva capacitat per parlar de música, en la mesura en què ha d'esforçar-se a transmetre al lector els matisos peculiars de cada versió. És en aquestes pàgines on millor comprovem fins a quin punt ha sabut assimilar la lliçó –més la de Mann que no la de Proust, per ser exactes– dels grans escriptors que han procurat traduir en paraules un univers ubicat més enllà de l'abast del llenguatge natural.

Comptat i debatut: ens trobem en presència d'un llibre apassionat sobre la construcció humana del sentit, en el qual la música no s'erigeix mai en un pretext per parlar d'altres qüestions, i que no desdii pas de la trajectòria prèvia de l'autor, ans contribueix profundament a enriquir-la des d'un altre angle. Un llibre que no hauria de

passar en silenci, perquè constitueix una incitació de primera magnitud a pensar la música, i al qual l'únic retret que podríem fer-li –si és que d'això es tracta– és que ens deixi amb ganes de saber-ne més. Amb ganes, en primer lloc, de conèixer amb precisió les raons de l'animadversió envers el romanticisme que hi treu el cap ara i adés, sempre d'esquitllentes, a mitjan camí entre la insinuació i la *boutade*. Sospitem que aquesta postura es relaciona amb la necessitat, postulada per l'autor, que la llibertat expressiva del músic actüi «sobre la base ferma de l'art –la construcció, l'ofici–, no pas sobre una quimèrica i caòtica “naturalitat”», i encara així ens agradaria que fos una mica més explícit en relació amb el *kitsch* i la cultura de masses, un terreny en el qual intuïm que s'ha deixat al pap coses importants. De fet, tanquem el llibre amb la sensació que l'autor ha pecat de concisió i podria haver continuat escrivint al llarg de moltes altres pàgines coses interessants i provocatives sobre compositors antics i actuals. Però la música és un continent immens, i no seria just que li demanéssim de cartografiar-lo sencer en un sol volum. El que sí que podem esperar, per fortuna, és que continuï deparant-nos lectures tan intel·ligents i suggestives. La matèria s'ho val, i la preparació de l'autor també. □

**LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, A TRAVÉS DE LA CÀTEDRA DE  
FILOSOFIA I CIUTADANIA «JOSEP LLUÍS BLASCO ESTELLÉS» CONVOCA EL  
II PREMI D'ASSAIG «CÀTEDRA BLASCO»  
AMB LES BASES SEGÜENTS:**

1. Pot optar a aquest premi qualsevol assaig, en algun dels vessants relacionats amb la temàtica de la càtedra esmentada, és a dir, filosòfic, polític, sociològic, etc. L'extensió de les obres serà d'un mínim de 150 DIN A4 i un màxim de 250. Els treballs es presentaran impresos a doble espai i per una sola cara.
2. Els originals hauran de ser totalment inèdits i redactats en català, castellà o anglès. Se'n trametrà cinc còpies en paper, a:  
Càtedra Josep Lluís Blasco. Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació  
Avda. Blasco Ibáñez, 30  
46010 València
3. El termini d'admissió d'originals es clourà el dia 29 d'abril de 2011 a les 14:00 hores.
4. Els originals hauran de ser tramesos amb pseudònim, acompanyats d'una plica tancada on conste el nom i l'adreça de l'autor.
5. El jurat serà designat per la Universitat de València i estarà constituït per Vicent Alonso, Celia Amorós, Ramon Lapiedra, Xavier Rubert de Ventós i Tobies Grimaltos (com a delegat del rector de la UV).
6. El premi podrà ser declarat desert si cap de les obres presentades no assoleix la qualitat que el jurat estime convenient.
7. La dotació del premi és de 10.000 euros per a una sola obra, corresponents als drets d'autor de la primera edició (catalana, castellana i/o anglesa). L'adjudicació del premi comporta l'edició, en català, per part de Publicacions de la Universitat de València.
8. Publicacions de la Universitat de València tindrà l'opció preferent a l'hora d'adquirir els drets d'autor de les obres presentades i no premiades. Aquesta opció vencerà al cap de sis mesos d'haver-se proclamat el veredict del jurat.
9. La decisió del jurat es farà pública el 14 de juny de 2011 i serà inapel·lable. Així mateix, el jurat estarà facultat per resoldre totes les qüestions de la seua competència que no hagen quedat establertes de manera explícita en aquestes bases.
10. Els originals no premiats podran ser recollits pels autors dins els tres mesos següents a l'adjudicació del premi. Després d'aquesta data es podran destruir.
11. El fet de presentar alguna obra a aquest premi suposa la conformitat per part del seu autor amb aquestes bases.



Filosofia i Ciutadania  
Universitat de València  
Càtedra Josep Lluís Blasco



# L'ESPILL

## BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms \_\_\_\_\_

Adreça \_\_\_\_\_ Població \_\_\_\_\_ Codi postal \_\_\_\_\_

Telèfon \_\_\_\_\_ c/e \_\_\_\_\_

Em subscric a la revista *L'Espill* per 3 números (1 any) a partir del número \_\_\_\_\_  
raó per la qual:

- Us tramet un xec per valor de 24 euros\* a nom de: Universitat de València. Revista *L'Espill*.
- Us envie fotocòpia de l'ingrés de 24 euros\*, a nom de la revista *L'Espill*, en el compte corrent de la Universitat de València (Bancaixa, Urbana Sorolla de València: 2077-0735-89-3100159143).
- Us autoritze que domicilieu el cobrament de la subscripció anual al meu compte corrent \_\_\_\_\_  
(20 dígit) del Banc o Caixa \_\_\_\_\_  
(En aquest cas la renovació, si no s'indica el contrari, serà automàtica.)

\* Preu a Europa: 27 euros. Resta del món: 30 euros.

Data \_\_\_\_\_

Signatura

L'Espill. Publicacions de la Universitat de València  
c/ Arts Gràfiques, 13 – 46010 València  
lespill@uv.es