

ANTONI MARTÍ MONTERDE

## *El kitsch com a crisi de l'esperit europeu*

*Reflexions a partir de Serem Atlàntida de Joan Benesiú*

### SEGLES XX-XXI: LES RUÏNES D'EUROPA

Al llarg dels segles, però especialment, durant el segle XX, s'ha pensat molt en les ruïnes d'Europa. Motius no en falten, per a aquestes lúgubres imatges, després de dues guerres mundials *francoprussianes*, i d'altres conflictes i esclats de violència només aparentment menors i locals. D'aquestes fites històriques i d'altres esdeveniments no tan visibles s'ha després la idea de la Crisi de l'Esperit Europeu, una mena de pessimisme europeu que va dominar i enrederar el conjunt de la intel·lectualitat europea en el període d'entreguerres.

Ja ho va dir clarament Edmund Husserl, en una cruïlla de la història d'Europa, en les conferències «La crisi de la Humanitat europea i la filosofia», pronunciades a l'Associació Cultural de Viena, el 7 i 10 de maig de 1935:

El perill més gran d'Europa és el cansament. Si com a «bons europeus», lluitem contra aquest perill dels perills, amb aquell coratge que no es descoratja ni tan sols davant d'una lluita infinita, aleshores renaixerà de les flames anihiladores de la manca de fe, del foc lent de la desesperança quant a la missió d'Occident respecte a la humanitat, de les cendres del gran cansament, el fènix de la nova

Antoni Martí Monterde (Torís, la Ribera Alta, 1968) és professor de Teoria de la Literatura i de Literatura Comparada a la Universitat de Barcelona i escriptor. Director del Grup de Recerca Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu. És autor, entre altres, d'*Un somni europeu. Història intel·lectual de la Literatura Comparada* (PUV, 2011) i *El far de Løndstrup. Assaig sobre la memòria moral dels espais* (PUV, 2015), *Joan Fuster: la paraula assaig* (Afers, 2019) i *París, Madrid, Nova York: les ciutats de lluny de Josep Pla* (Tres i Quatre, 2019)

interioritat de la vida i d'una nova espiritualització com a penyora d'un tutor gran i llunyà de la humanitat: perquè només l'esperit és immortal.<sup>1</sup>

No cal insistir a recordar ara la resta dels arguments de Husserl, ni el difícil context en què va dir aquestes paraules. Però sí que cal esmentar un dels seus punts de partida: «Les nacions europees estan malaltes. Europa mateixa, es diu, està en crisi». És necessari tenir presents aquests mots, especialment, per com hi ressonen unes altres paraules semblants, de Paul Valéry, tot just després de la fi de la Guerra Gran, la carta sobre la *Crisi de l'Esperit*, de 1919. No ens referim només a l'imprescindible aforisme inicial: «Nosaltres, les civilitzacions, ara sabem que som mortals», sinó al que diu unes ratlles més avall: «el que dona a la crisi de l'esperit la seva profunditat i gravetat, és l'estat en què ha trobat el pacient».<sup>2</sup> Certament, la *Crisi de l'Esperit europeu*, terme que ha acabat per designar tot un període de la història cultural —i no només cultural— europea, tenia en 1919, o en 1935 unes ressonàncies molt concretes, morals i mortals.

Com vam assenyalar en un número d'aquesta mateixa revista dedicat al Futur d'Europa,<sup>3</sup> la manera més fàcil i agraïda de pensar l'espai intel·lectual europeu seria resseguir els escrits dels intel·lectuals que han reflexionat, de manera explícita, sobre Europa. Es tracta d'una tradició rica i complexa, que inclou, només en el segle XX, noms com Paul Valéry, Eugeni d'Ors, Edmund Husserl, María Zambrano, Ortega y Gasset, Jan Patočka, passant per nombrosos encontres, *entretiens* i diàlegs més o menys institucionals —també més o menys interessants—, fins arribar a autors com Claudio Magris, Milan Kundera o Jorge Semprún. De vegades de manera imprevista, com en el cas de Joan Fuster, aquestes meditacions sobre Europa expliquen molt, també, del tarannà intel·lectual del seus autors. I cal subratllar la condició essencialment literària, assagística, de les seves aportacions.

La pregunta o preguntes que ens podríem fer avui són de diversa índole i abast: estem convençuts d'haver eludit definitivament l'autodestrucció d'Europa? Tenim suficient bagatge de reserves espirituals amb l'obra dels autors esmentats? Hi ha una auto-actualització hermenèutica i històrica de les seves meditacions, que les converteixi en una lliçó permanent en la qual podem confiar, per molt que les cir-

<sup>1</sup> Edmund HUSSERL: «La crisi de la Humanitat europea i la filosofia», en *Fenomenologia*, trad. i ed. de Francesc Perenya Blasi, Barcelona, Edicions 62, pp. 224-225

<sup>2</sup> Paul VALÉRY: «La crise de l'esprit. (Première lettre)» [Londres: *Athenaeum*, 1918 / París: *Nouvelle Revue Française*, 1919], *Variété*, París, NRF, 1924, pp. 11-17

<sup>3</sup> Antoni MARTÍ MONTERDE: «L'espai intel·lectual europeu», *L'Espill* 50, 2015; pp. 63-74. Val a dir que el conjunt d'aquell número extraordinari resulta altament recomanable

cumstàncies hagin canviat tant? Perquè no estem en 1914, ni en 1939; ni en 1918 ni tampoc en 1945, però de vegades podem pensar que no n'hem sortit, dels seus pous. Tampoc podem confiar que la posició de l'escriptor en 2019 s'assembla a la que tenia fa un segle. La literatura, i la figura de l'escriptor, en aquests primers compassos del nou segle i mil·lenni té poc a veure amb el que tot plegat significava en la primera meitat del segle XX, i tampoc en la segona. De fet, si ens aturem a pensar en la relació entre èpoques que traça la literatura en el segle XX, podríem dir que la literatura i el pensament de la segona meitat del segle passat —caldria acostumar-se ja d'una vegada per totes a referir-se així al segle XX— és, literàriament, una meditació sobre la primera meitat, incloent-hi l'època finisecular del XIX. Som capaços de veure els anys en què nosaltres érem relativament joves també com una època finisecular? Podrem veure algun dia clarament la necessitat de pensar la segona meitat del segle XX des de la literatura del XXI? Som conscients del canvi de mil·lenni en la literatura europea?

#### EL KITSCH, ÚLTIMA INSTANTÀNIA DE LA CRISI DE L'ESPERIT EUROPEU

La crisi de l'esperit europeu era, sobretot, una crisi de valors. I avui potser es troba immersa en una altra, tot i que menys evident, perquè no està determinada per una guerra d'abast total. Fa temps que Europa no sembla estar en condicions de representar els valors que se li pressuposen, i que no dona resposta convincent al relleu en el poder mundial que va produir-se, després de 1945, en favor dels Estats Units —d'altra banda, l'espai intel·lectual europeu no pot no dialogar amb l'experiència americana. Certament, com ha remarcat Nathalie Heinich,<sup>4</sup> els valors són constantment invocats, encara que no són ni realitats ni il·lusions, sinó representacions col·lectives coherents i actives, en moviment. En aquest sentit potser el problema és que els valors europeus —no és aquest el lloc per definir-los—, ara com ara, si existeixen, estan immòbils, i una part del col·lectiu que encara els considera, els troba incoherents amb allò que vol assumir aquesta representació.

En uns assaigs dels anys trenta, Hermann Broch en parla, dels valors, com allò que el kitsch sembla destinat a destruir, malgrat que en aparença els vulgui enaltir a través de la bellesa: «Un detall característic i essencial del Kitsch és confondre la categoria ètica amb l'estètica; el Kitsch busca un treball “bell”, no “bo”, i, consegüentment, fixa el seu interès en l'efecte estètic».<sup>5</sup> Però com diria Joan Fuster,

<sup>4</sup> Nathalie HEINICH: *Des Valeurs. Un approche sociologique*, París, NRF-Gallimard, 2017, pp. 11-19

«les aparences no enganyen: són aparences». D'altra banda, la principal reflexió de Broch sobre el tema —«Algunes observacions sobre el problema del kitsch»— comença amb una mena d'imprecació, perquè el kitsch no és només un determinat tipus d'objecte,

sinó més aviat d'una determinada manera de viure. El kitsch no sorgiria mai, ni tindria cap possibilitat d'imposar-se, sense l'existència d'un home-kitsch que estima el kitsch. L'home-kitsch, quan fa de promotor artístic, crea les condicions per què es produeixin les obres kitsch. I alhora està disposat, quan assumeix el paper de consumidor d'art, a comprar aquestes mateixes obres a un preu elevat: l'art en el sentit ampli reflecteix sempre com és la gent d'una determinada època. Si el kitsch significa una mentida —molts l'han definit així i amb raó—, llavors cal que aquesta desacreditació caigui també sobre les persones que necessiten aquesta mena de mentides i representacions embellidores, les persones que es reconeixen en aquestes mentides i se les creuen amb un plaer autèntic.<sup>6</sup>

És a dir, que el kitsch no és pas un problema per ell mateix, sinó la conseqüència d'una subjectivitat que ja no fa peu i s'ofega en un oceà de valors desfets, de la qual ella mateixa és culpable. Seria, segons Broch, «la manifestació d'un art tendencios i dogmàtic. De fet, si el dogmatisme és el mal respecte a tot sistema de valors, si l'art deu rebutjar-lo efectivament i deu, també, negar-se a ser vehicle de qualssevol influències exteriors, l'art tendencios seria, *a priori* representant del mal».<sup>7</sup> Pot la literatura fer front a aquesta deriva? Pot la cultura escrita evitar el naufragi? Hi pot fer alguna cosa un escriptor actual?

Totes aquestes interrogacions tenen una resposta complicada, en aquests primers anys del nou mil·lenni. Si hagués de proposar un autor que marqués una frontera entre èpoques, i que alhora les esborrés, segurament suggeriria el nom de W. G. Sebald. Confesso que en llegir *Els emigrats*, *Els anells de Saturn*, o *Austerlitz*, a banda de preguntar-me constantment què estava fent aquell autor, què proposava en aquelles

<sup>5</sup> Hermann BROCH: «El Kitsch», a *Poesia y meditación* [*Dichten und Erkennen*, Rhein-Verlag, 1955], trad. cast. de Ramón Ibero, Barcelona, Barral, 1974, p. 426

<sup>6</sup> Hermann BROCH: «Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches», 'Algunes observacions sobre el problema del kitsch', conferència pronunciada a la universitat de Yale el 1950, un any abans de la mort de l'autor. La primera publicació en alemany dins del volum *Dichten und Erkennen*, vol. 1, Zürich, Rhein, 1955. El text s'ha reproduït a l'edició de l'obra completa *Kommentierte Werkausgabe* vol. 9/2, pàgines 158-173; trad. cat. de Simona Škrabec, en aquest mateix número de *L'Espill*, pp. 188-201

<sup>7</sup> Hermann BROCH: «El Kitsch», p. 424

pàgines, què era aquell llibre. La pregunta, però, era errònia, malgrat que va trobar en un article de l'assagista argentina Beatriz Sarlo la seva formulació més exacta.

La primera pregunta és: què llegeixo? I tot seguit, com és fet, el que llegeixo? Els tres llibres de W. G. Sebald obliguen a aquesta doble interrogació. Són obres estranyes.

No diria enigmàtiques, ni difícils (en el sentit que la literatura del segle XX té per obres difícils i textos enigmàtics). Expliquen desenes, probablement centenars d'històries l'estatus de les quals oscil·la entre l'autobiografia, les biografies, la crònica, els llibres de viatges i curiositats, el document íntim. Què hi ha de biogràfic en Sebald? La pregunta sobre aquest estatus no s'imposa amb la mateixa nitidesa que les dues anteriors. Els seus llibres no exploren els límits entre ficció i biografia, sinó que els fan irrelevantes.<sup>8</sup>

Les preguntes de Sarlo eren les més intel·ligents que fins aquell moment van fer-se sobre l'obra de l'escriptor alemany establert a Anglaterra. Però no m'eren suficients. Calia preguntar-se què m'estava fent aquell llibre. Ara començo a entendre'l amb la distància d'una dècada en la qual no puc separar la memòria d'aquelles lectures amb la manera que em vaig assabentar de la mort de Sebald en un accident de trànsit: llegint la premsa. Sebald m'estava demanant viure una època de dissolució que, aparentment, ja havia estat superada —1945—, com si d'alguna manera encara estiguéssim èticament aturats en aquell any malgrat que la nostra vida, el nostre present no s'hagi aturat.

#### ELS VALORS I ANTIVALORS DE LA NOSTRA ÈPOCA: EL KITSCH

En un dels seus escrits sobre el kitsch, Hermann Broch situa el debat precisament en la cruïlla entre ètica i estètica que en l'objecte kitsch i la seva apreciació esdevé la pedra de toc del nostre temps, que és el segle XX, vist des del XXI: «Un detall característic i essencial del Kitsch és confondre la categoria ètica amb l'estètica: el Kitsch persegueix un treball “bell”, no “bo”; per consegüent, fixa el seu interès en l'efecte estètic».<sup>9</sup>

Broch considera que aquesta tècnica és reaccionària, car subverteix l'ordre artístic de recerca de la veritat puix que empra documents de la realitat no per a comprendre el món, no per a descriure el món «com és realment», sinó «com es desitja

<sup>8</sup> Beatriz SARLO: «Dos textos sobre W.G. Sebald», trad. cat. de Montserrat Bayà *Literatures*, 5 (Segona època), 2007, p. 105

<sup>9</sup> Hermann BROCH: «El Kitsch», *Poesia y meditación*, p. 426

o es tem que arribi a ser».<sup>10</sup> Aquesta seria una de les raons per les quals en la narrativa kitsch la tendència a la novel·la històrica convencional acaba esdevenint una mena de recurs buit a la repetició de l'efecte, la reiteració del seu impacte, sense presentar situacions inèdites.

Allò ja esdevingut, allò «calcigat» apareix un cop rere un altre. En primer pla; dit altrament: l'art kitsch [...] estarà sempre sotmès a a influència d'allò pretèrit, no captarà els seus «vocabularis de la realitat», directament del món, sinó que emprarà «vocables» prefabricats, que esdevindran esquemes rígids, tot posant de manifest amb això la seva *molitio*, la seva manca de bona voluntat, la seva incapacitat per a crear un món de valors.<sup>11</sup>

Aquest fet, eminentment destructiu, esdevé segons Broch, una representació del mal, atès que, amb l'ajut del *pathos*, treballa en una conversió fal·laç del que és finit en infinit, i amb un recolzament subreptici en allò bell, en realitat construeix una falsa veracitat. Finalment, Broch assenyala que en aquesta manca de veracitat que produeix la falsa autenticitat, tota una civilització pot arribar a la ruïna. L'exemple el troba en l'Imperi Romà:

Tota època de ruïna de valors va ser, al mateix temps, una època del kitsch. L'últim període històric de l'Imperi Romà, amenaça de ruïna, va produir el kitsch, i els temps actuals, punt final d'aquest procés que va acabar amb la cosmogonia medieval, han de ser representats així mateix pel mal de l'estètic, perquè totes les èpoques de la pèrdua definitiva dels valors són impulsades pel mal i per la por al mal, i un art que pretén ser expressió cabal i fidedigna ha de ser també expressió del mal que actua en elles.<sup>12</sup>

La pregunta que cal fer-se, després d'aquest terrible diagnòstic, és on queden els valors, què se'n farà dels valors d'Europa, doncs, si no s'és conscient de la seva autodestrucció en una tradició de falsedat. Com remarca també Broch, en un altre escrit del mateix plec de reflexions, «Nuevas síntesis de los sistemas de valores», només quan un sistema de valors superiors torni a fer-se càrrec de la lluita entre les diferents parcel·les que han esdevingut autònomes, i aconseguixi establir la pau, només quan els diversos sistemes de valors tornin a ser baules al servei de la idea platònica superior, distribuïts ordenadament en la seva escala jeràrquica, tornarà a

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 427

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 432



baixar la tensió en el món i en l'ànima de l'home, la desintegració del qual equival a la desintegració dels valors del món.<sup>13</sup> Però,

El mal, el no-valor, incloent-hi la mentida simplement com un pecat entre tots els altres pecats possibles, no és pas superat pel coneixement, aquesta primacia de l'acció i de l'ésser que ja va trobar en Kant la seva formulació definitiva —«la llei superior en mi»— esdevé l'evidència primera i la primera certa intuïtiva del coneixement del mal. No és simplement deduïda d'aquest, sinó que esdevé una mena de moviment automàtic de defensa, unes defenses contra el mal, i el fonament metafísic primer de l'existència psíquica dins l'angoixa de la consciència moral.<sup>14</sup>

Serem capaços, en el segle XXI, com a societat europea epilogal del segle XX, de narrar d'una altra manera, no epigonal, per tal de crear un sistema de valors que no sigui autodestructiu? Per tal que la resposta sigui afirmativa, cal un narrador moral que es relacioni amb la memòria moral d'Europa, que es troba latent en qualsevol racó de la seva geografia a l'espera que un relat la tregui de l'oblit.

#### JOAN BENESIU: UN ESCRIPTOR VALENCIÀ EN EL TOMBANT DEL MIL·LENNI EUROPEU

Molts anys més tard d'haver llegit per primer cop W. G. Sebald, torno a tenir sensacions molt semblants amb un llibre. I ho he d'agrair a un escriptor si fa no fa de la meua edat, en la meua llengua, i del meu país: Joan Benesiu. Sempre resulta molt difícil escriure sobre els contemporanis, precisament perquè són companys de temps resulten invisibles com a signe d'una època. Més encara si a les seves obres busquem una explicació actual, nova, de fets i conflictes que estan ancorats en el temps i en la memòria, però no són pas remots ni recòndits. De la mateixa manera que Sarlo va trobar que «un dels trets originals de Sebald és que es col·loca més enllà de la problemàtica crítica del darrer mig segle»,<sup>15</sup> però que per la seva condició de professor de literatura no podia ignorar-los, en el cas que ens ocupa, l'autor, com a professor de filosofia, tampoc és aliè a tota una tradició crítica que impregna les seves pàgines sense necessitat de fer-la evident. Podríem dir que la seva manera de narrar, com la de Sebald, és benjaminiana. I, també com en els cas de l'alemany de Norwich radicalment literària.

<sup>13</sup> Hermann BROCH: «Nuevas síntesis de los sistemas de valores», *Poesia y meditación*, p. 435

<sup>14</sup> Hermann BROCH: «Logique d'un monde en désintégration» (1931), *Logique d'un monde en ruine*; trad. fr. de Christian Bouchindhomme i Pierre Rusch, París-Tel-Aviv, 2005, p. 25

<sup>15</sup> Beatriz SARLO: «Dos textos sobre W. G. Sebald», p. 106

Així hem d'enfocar la lectura de l'obra de Joan Benesiú, pseudònim de Josep Martínez Sanchis (Beneixama, 1971). Potser des de la mateixa signatura dels seus darrers llibres ja ens dona una clau de com acarar el relat d'una era en què el drama de la identitat ha travessat coses, cases i cossos. La idea de veracitat, que salta pels aires en el tombant del segle XIX al XX, continua esmicolant-se en el tombant del mil·lenni, però ens agafa en una situació completament diferent.

Tot plegat explica que la manera de començar el seus dos darrers llibres sigui tan sorprenent. *Gegants de gel* (2015) comença a l'interior d'un avió que travessa l'oceà camí de l'Argentina, el narrador viatja concretament a Usuhaia, la ciutat més propera al Pol Sud de tot el món. Però... viatja, o fuig? La resposta la dona clarament la citació de Sebald que encapçala i emmarca el llibre:

L'agost de 1992, quan la canícula ja s'acostava a la seva fi, vaig emprendre un viatge a peu a través del comtat de Suffolk, a l'est d'Anglaterra, amb l'esperança de poder fugir del buit que s'estava propagant dins meu després d'haver acabat un treball important (p. 13).

*Serem Atlàntida* al seu torn, comença i acaba a l'Aeroport. Al primer capítol encara no sabem que es tracta de l'Aeroport de València; al cap i a la fi,

l'aeroport mitjà és un lloc asèptic, difícil de distingir, lluny de qualsevol concepte de pàtria, una zona zero de la identitat, tant se val que siga el de Milà com el de Palma. Tot és igual a tot, i des dels seus corredors amples i plens de tendes idèntiques, de perfums uniformats de caps de taba gegants i d'immensos triangles de Toblerone, es pot viatjar a tot arreu. Entre els llocs habitats del planeta és un d'aquells on més difícil resulta trobar una connexió amb la terra sobre la qual s'implanta, sobre la qual s'arrela com si ho fera amb una arrel transparent, superficial, i d'alguna manera, insípida (pp. 15-16).

La descripció que fa el narrador de la fisiognomia neutra dels aeroports permet incloure'ls en la categoria de *no-llocs*, que Marc Augè va definir fa temps en el context del que anomena la sobremodernitat.<sup>16</sup>

En aquest punt cal tenir presents les categories que sobre la transformació dels llocs en espais va plantejar Michel de Certeau: «un *lloc* és l'ordre (qualsevol) segons el qual els elements són distribuïts en les relacions de coexistència [...], una configuració instantània de posicions. Implica una indicació d'estabilitat», mentre que

| <sup>16</sup> Marc AUGÈ: *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992





hi ha espai a partir del moment en què es prenen en consideració els vectors de direcció, les quantitats de velocitat i la variable del temps. L'espai és un encreuament de mobilitats. Està, d'alguna manera, animat pel conjunt de moviments que s'hi desenvolupen. Espai és l'efecte produït per les operacions que l'orienten, el circumstancien, el temporalitzen i el porten a funcionar com a unitat polivalent de programes conflictuals o de proximitats contractuals. L'espai seria al lloc el mateix que li esdevé al mot quan és dit, és a dir, quan es troba de ple en l'ambigüitat d'una realització, transformat en un terme rellevant de múltiples convencions, plantejat com l'acte d'un present (o d'un temps), i modificat per les transformacions degudes a successives proximitats. A diferència del lloc, en ell no hi ha ni la univocitat ni la estabilitat d'allò «propi».

En suma: l'espai és un lloc practicat.<sup>17</sup>

La qual cosa implica, ineludiblement, que tot espai és antropològic, existencial, per més que les determinacions geomètriques vulguin insistir en la seva condició de lloc, atès que, en cada lloc «hi ha tants espais com experiències espacials diferents», tal com de Certeau recull de Merleau-Ponty.<sup>18</sup> De fet, és la idea de relat el que li permet incidir en la condició infinita d'aquesta transformació, ja que «els relats efectuen un treball que, de manera incessant, transforma els llocs en espais o els espais en llocs. Els relats organitzen els jocs de relacions canviants, que mantenen els uns amb els altres. Aquests jocs són innumbrables, dins un ventall que va de la instal·lació d'un ordre immòbil i gairebé mineral (res no es mou, tret del discurs mateix, que com un *travelling* recorre la panoràmica) fins la successivitat accelerada de les accions multiplicadores d'espais».<sup>19</sup>

D'aquesta manera, si l'aeroport és un no-lloc per la seva manca d'identitat i d'arrelament, si ha esdevingut un indret saturat de marques comercials i productes perfectament reconeixibles és perquè, com també passa amb el centre comercial, ofereix un simulacre de tranquil·litat i una reserva de certeses. Les marques conegudes com a manera d'aferrar-se a un valor estable quan hom està a punt d'emprendre un inquietant viatge pels aires —malgrat les estadístiques que indiquen

<sup>17</sup> Michel DE CERTEAU: «Récits d'espace», *L'Invention du quotidien*, 1, París, Gallimard (Folio), 1990, pp. 172-173

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 174

<sup>19</sup> *Ibidem*. Amb posterioritat, Marc Augé ha fet un gran desenvolupament de les possibilitats obertes per de Certeau en *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992, tot insistint en la tendència al no-lloc de l'espai públic precisament per la resistència a l'assimilació discursiva i la saturació de la seva buidor.

que l'avió és el mitjà de transport més segur—, un fet ara quotidià, fins i tot barat, quan només fa algunes dècades era un privilegi de classe alta, fins i tot un indicatiu d'estatus; i unes dècades més enrere, una proesa. Amb el centre comercial passa una mica el mateix, com ha subratllat Beatriz Sarlo:

El shopping es un artefacto perfectamente adecuado a la hipótesis del nomadismo contemporáneo: [...] Después de una travesía por ciudades desconocidas, el shopping es un oasis donde todo marcha exactamente como en casa; del exotismo que deleita al turista hasta agotarlo, se puede encontrar reposo en la familiaridad de espacios que siguen conservando algún atractivo, dado que se sabe que están en el «extranjero», pero que, al mismo tiempo, son idénticos en todas partes.<sup>20</sup>

De fet, el centre comercial sol ser refugi contra el cansament de la novetat. El visitant en una ciutat desconeguda no para de rebre informació significativa de tota mena: des del contrast amb la guia del seu passeig, l'enlluernament pels monuments, les descobertes de racons que no apareixen en cap guia però que també són interessants, fins el mer fet d'entendre com funcionen els transports públics o, senzillament el ritme a què canvien les fases semafòriques dels vianants, tot és altament significatiu en la mirada del visitant; per això, un cop esgotat aquest *flâneur* sense modernitat, exhaurida la capacitat d'assimilar més informació, l'excusa d'algunes compres mena les seves passes a un centre comercial, com més estandarditzat millor, on retrobarà la mateixa disposició dels articles de consum que al seu lloc d'origen, on hi ha uns grans magatzems gairebé idèntics. Al carrer, queden els signes desconeguts que exigeixen interpretació immediata; als passadissos de la galeria comercial, tots els signes són descodificats com a marca, sense esforç. Tranquil·litzat per allò conegut, aprofitarà per a comprar algun *souvenir*, però aquest mot ja no significa record. La compra de la memòria personal no és encara factible. Per això, en un determinat moment, La Roca Village irromp en la novel·la com un lloc sense història, sense connexió amb la natura ni amb la ciutat: una successió de botigues que formen una illa perfecta, una vila autosuficient en el paisatge del Vallès per tal que el consumidor pugui abolir l'esforç de la *flânerie* i, evaporada la seva condició de ciutadà, ser ell mateix consumit en el no-res, però satisfet d'haver comprat un objecte devaluat però encara lluent i de moda.

<sup>20</sup> Beatriz SARLO: «El centro comercial», *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, p. 19



Si, d'acord amb Sarlo, «evacuada la historia como detalle, el *shopping* sufre una amnesia necesaria a la buena marcha de sus negocios»,<sup>21</sup> en el cas de l'aeroport, en tant que centre comercial de frontera, no solament desapareix la història, sinó també la geografia. Tot quedarà en suspens, un cop a dins de la «gran libèl·lula» que és com el narrador considera els avions, tant a *Serem Atlàntida* com a *Gegants de gel*.

Doncs aquí, en un no-lloc com és un aeroport sense renom d'una ciutat —que el lector ben informat sap que té no pocs problemes d'identitat històrica i cultural—, comença un viatge narratiu que omplirà de relat ple de noms canviants de persones i ciutats, i ho fa indagant, en aquesta fugida, la manera com els llocs de la memòria europea de la segona meitat del segle XX han acabat trontollant en la crisi de valors que amenaça, a través d'una banalització kitsch, de convertir-los en indrets merament geomètrics, sense història, o convertint la seva història en un decorat fals, un cop destruïda la seva veritat terrible, o, més que destruïda, sepultada sota una infame capa de manca de respecte pels morts.

#### CAP A ON VA EUROPA?

La darrera gran interrogació intel·lectual del vell continent sembla ser: «On vas, Europa?» La bibliografia adduïble dels darrers anys ho indica clarament.<sup>22</sup> Seria una manifestació del que Luis Martín Estudillo ha anomenat euroescepticisme creatiu:

Durante décadas fueron sobre todo las ideas, valores y sueños de un puñado de líderes los que animaron este vasto experimento político que ha sido garante, al menos en parte, del largo período de paz y prosperidad en la región que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Pero los intentos por hacer de esos ideales una realidad a menudo desembocaron en una masa regulatoria que apenas reflejaba las esperanzas y aspiraciones de los ciudadanos del continente.<sup>23</sup>

Com assenyala l'investigador alacantí, professor a Iowa, el problema apareix quan aquells somnis esdevenen malsons, la cristal·lització de la gestió mancada de

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> *¿Dónde vas, Europa?* és precisament el títol d'un llibre col·lectiu coordinat per Miquel Seguró i Daniel Innerarity (Barcelona, Herder, 2017), amb col·laboracions de Marina Garcés, Roberto Expósito, Anthony Giddens, Slavoj Žižek, Josep Ramoneda, Yves Charles Zarka i Noam Chomsky, entre d'altres. No és aliè a aquesta pregunta el monogràfic de la revista *L'Espill*, 50, abans esmentat

<sup>23</sup> Luis MARTÍN ESTUDILLO: *Despertarse de Europa. Arte, literatura, euroescepticismo* [*The Rise of Euroskepticism: Europe and its Critics in Spanish Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2018], trad. cast., Madrid, Cátedra, 2019, p. 193

valors d'uns buròcrates als quals milions d'europaus en crisi culpaven de la desestructuració del benestar de què havien gaudit fins feia relativament poc. Si tenim present que l'euroescepticisme és una posició que cada cop guanya més adeptes a tots els racons del continent, per culpa de la percepció que la Unió Europea és una deshumanitzada borsa de valors mercantils, sense ànima, que oblida el llegat grec en la identitat europea a l'hora d'enfonsar econòmicament el lloc on va nàixer la civilització, resulta força important pensar que el nostre és un país on pràcticament no n'hi ha, d'euroescepticisme. Però això no vol dir que no hi hagi preocupació pel futur d'Europa. Per a Martín Estudillo, cal confiar més en els creadors que en els polítics, a fi de pensar alternatives que, bo i partint d'una crítica severa al resultat de la Unió Europea, tinguin prou força per a revisar la seva història des del punt de vista constructiu.<sup>24</sup> I això és exactament el que planteja cada pàgina de *Serem Atlàntida*: una presa de consciència del malson europeu que acaba convertint-se en una interrogació pel futur de la nostàlgia, sense caure en els seus efectes paralitzadors.

La novel·la de Benesiu demostra que és possible mirar de pensar el futur d'Europa, precisament fent front a la banalització de la seva història. És a dir, assenyalant amb la força de la literatura la falsedat kitsch del comportament envers la història dels europeus, precisament en els llocs de la memòria. Per això, i no com a citacions erudites, a les pàgines de *Serem Atlàntida* tenen una forta presència W. G. Sebald, Claudio Magris, Marisa Madieri i molts altres autors. Amb aquestes constants citacions el narrador no intenta pas reforçar el seu relat: són, també, relat.

#### UN VIATGE D'EUROPA A EUROPA

El narrador parteix d'un aeroport en la perifèria de la història, l'aeroport d'una ciutat mediterrània que no ha estat pas decisiva en la geopolítica internacional, per emprendre un viatge a una ciutat que sí que ha estat capital d'un temps europeu, París. En principi hi viatja per a tallar-se els cabells en una perruqueria de barri, sobretot perquè a les perruqueries no entren pas els turistes, i se'n surt pentinat com un vianant invisible entre la resta de vianants. Només amb l'explicació de per què li agraden les perruqueries, ja queda anunciat subtilment l'objectiu de les meditacions que aniran sorgint al llarg de la novel·la. En aquest començament ja trobem un primer dubte sobre l'estructura viatgera del relat: «Hi hauria d'anar amb tren, em repetisc una vegada i una altra, i deixar aquest ambient cosmopolita dels

| <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 195



aeroports» (p. 15). El viatge prossegueix de la mà de personatges trobats una mica a l'atzar, que encara no sabem per què han anat a raure a prop del narrador, fins que el narrador ens mostra que tots aquests personatges han anat canviant de nom, i d'identitat, a mesura que les convulsions sofertes a les fronteres d'Europa els han empès a desplaçar-se; de fet, no solament canvien de nom els personatges, també els indrets; un detall important és que en aquest llibre cada cop que s'esmenta una ciutat s'hi fa constar el nom amb què la coneixen les cultures de les quals ha format part. Aquest fet resulta molt insistent en els capítols que transiten Trieste, Ístria i la cruïlla balcànica de l'antic Imperi Austrohongarès. El llibre és l'explicació de tots aquests canvis de nom de persones i llocs, que sintetitzen els canvis que hi ha hagut a Europa. Aquest és un fet de mortal importància, atès que un canvi de límits i de llengua determinava la mort de centenars de persones, tant al final de la Segona Guerra Mundial com durant la guerra dels Balcans.

Però tornem a la dicotomia kitsch entre veritat i falsedat. Hem afirmat abans que són els detalls històrics, els llocs de la memòria, banalitzats, el que constitueix el present de la relació dels europeus amb el seu paisatge i ciutats. El pas del temps històric és introduït pel narrador amb una al·lusió a l'obra d'una historiadora dels Estats Units però d'origen rus, Svetlana Boym, autora de *The Future of Nostalgia* (2001). El narrador sintetitza unes pàgines de Boym relatives a la ciutat de Kalininograd, que s'havia anomenat Königsberg, localitat cèlebre perquè hi va néixer, viure i morir Immanuel Kant:

Aquesta ciutat, deia, era «un parc temàtic de les il·lusions perdudes». Boym conta que uns ancians alemanys que visiten Kaliningrad després de molts anys d'absència, troben, en acabat d'un frustant deambular per la ciutat sense ser capaços de reconèixer cap paisatge familiar, la primera reminiscència del passat en un dels marges del riu Pregolia. L'ancià, aleshores, cau de genolls a la riba del riu per banyar-se la cara a les aigües on tantes i tantes vegades s'havia sumergit amb la joia de la infantesa. Però les aigües del Pregolia, ara absolutament contaminades pel present industrial de la ciutat, li abrazeixen sense condescendència el rostre, i ni les llàgrimes vessades pel doble dolor poden apaigavar-li aquella immensa derrota (p. 32).

És curiós, perquè aquells ancians havien anat de viatge al seu passat, però es troben que en la seva ciutat rebatejada només hi havia el present. I és el present, més que el passat el que els mostra la dolorosa veritat. En aquest punt cal dir que la novel·la desplega una gran reflexió sobre la distinció entre viatjar i fer turisme, i que es fixa en algunes hiperbòliques formes de turisme, que darrerament s'ha

començat a anomenar *tanatoturisme*, però que Benesiu prefereix anomenar, amb gran lucidesa, «turisme de la desolació», com el que practiquen els que visiten la ciutat de Prípiat, víctima tota ella de l'accident devastador de Txernòbil, que el narrador, tot reprenent un relat del personatge de Mirko Bevilaqua, caracteritza de manera que el salt de l'anècdota a la categoria funda el neologisme:

Visitar el lloc, em va dir turista aquell matí abans d'arribar al reactor número 4, ens va produir una emoció difícil de descriure, estàvem al lloc on havia succeït la història i per una vegada, tot i que n'hi havia, no estàvem envoltats de turistes que ho desvirtuen tot. Ens vam fer fotos, de vegades resàvem en silenci, d'altres parlàvem de les radiacions que aquella escola emanava i que arribaven al fons del nostre esperit com una llum directa. Però és clar, en eixir d'allà volíem més, no platges paradisiaques en llocs impossibles, sinó no-llocs, espais on els drets de la humanitat no s'havien respectat mentre que només a un centenar de metres fora d'aquells territoris la vida continuava amb la seva quotidianitat esgarriant. Turista havia deixat de considerar-se turista, però el seu marit li deia que més aviat ells dos s'havien convertit en turistes de la desolació (p. 142).

Val a dir que aquest turisme de la desolació menysprea amb altivesa la mort. No se senten turistes, se senten aventurers, uns personatges als quals el risc de patir els efectes de la radiació que impregna tots els llocs que visiten no sembla inquietar-los. Són els reis del Post-turisme: «ciutadans de l'Europa Occidental cansats de visitar la Torre Eiffel a París, cansats de la bellesa toscana, cansats de trobar-se amb els seus veïns de Liverpool per la Rambla de Catalunya» (p. 132). Han anat a parar a la remota Ucraïna, que no fa gaire ignoraven que era una part d'Europa, s'hi desplacen amb fervor inusitat. «Turisme nuclear, en diuen, i et donen instruccions, et fan signar mil i un permisos i clàusules de responsabilitat semblants a les que signa un malalt davant d'una prova radiològica» (pp. 132-133). Tant se val: l'aventurer, com va aclarir Georg Simmel, es creu amb llicència per a ser irresponsable, perquè com el jugador, relliga en la seva figura atzar i necessitat; però en aquest cas el que es posa en joc no és la fortuna, sinó la vida. El viatge, i la seva intensificació fragmentària que és l'aventura, semblaria donar a l'individu la capacitat inesperada de transformar la terra en «com una illa en la vida»: una aventura és un fragment en la vida, el començament i el final del qual venen determinats per les seves pròpies forces configuradores; es distingeix de tots els altres fragments de la vida pel fet que, aïllat i accidental, pugui respondre a la necessitat i abrigar un sentit. Un fragment esdevé una aventura en incorporar un sentit significatiu que, malgrat la seva accidentalitat, malgrat tota

la seva extraterritorialitat davant el decurs de la vida, es vincula amb l'essència i determinació del seu portador en un sentit més ampli, transcendent als encadenaments racionals de la vida, i amb una misteriosa necessitat.<sup>25</sup>

Ara, bé, un dels trets de la figura de l'aventurer és que oblida tota responsabilitat, passada o futura, respecte als seus actes. Habita un present absolut, aïllat del *continuum* de la història, insolidari amb els possibles efectes i afectats pels seus actes. Tot li és indiferent, excepte la seva vivència autèntica.

Aliens en el millor dels casos a la dimensió mortal del que estan visitant i comprant alhora, o més aviat indiferents a uns fets que no poden conèixer, són capaços de qualsevol cosa —sí: qualsevol cosa— per satisfer la seva ànsia d'experiències *autèntiques* que compensin la buidor de la seva existència amb una versió absolutament kitsch de l'experiència de la història; i, tanmateix, s'hi recolzen de manera instrumental. Tornant a Broch:

L'art kitsch —i n'hi ha prou amb fer un tomb per les sales d'exposicions per a comprovar-ho— estarà sempre sotmès a la influència d'allò pretèrit, no captarà els seus «vocabularis de la realitat» directament del món, sinó que emprarà «vocables» prefabricats, que es convertiran en esquemes rígids tot posant de manifest amb això la seva *nolitio*, la seva falta de voluntat, la seva incapacitat per a crear un món de valors.<sup>26</sup>

A partir de detalls veritables, aquests turistes construeixen la seva mentida d'uropeu amb una falsa mala consciència; i fins i tot a partir de detalls falsos creuen haver trobat la veritat de la història d'un lloc i de la gent que hi va morir. Així, els post-turistes que troben en la ciutat arrasada per la radiació un objecte entenedidor no es pregunten pel seu origen; per a ells aquell objecte només té sentit en el destí de la seva personal col·lecció de records:

Ell mateix [Mirko] va ser testimoni de com un dels seus companys de ruta va deixar dissimuladament una nina de plàstic sense cap a la vora d'un dels bressols destrossats a l'interior de l'hospital infantil en runes, una nina que, pel que es veia, s'acabava de treure de la motxilla i, per tant, una nina aliena a la destrucció atòmica, una nina lliure fins ara dels roentgens i a la qual aquell turista mateix

<sup>25</sup> Georg SIMMEL: «La aventura», *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. [*Philosophische Kultur* (1911-1923)]; trad. esp. de Gustau Muñoz, Barcelona, Edicions 62/Península, 1988, pp. 11-13

<sup>26</sup> Hermann BROCH: «El Kitsch», *Poesia y meditación*, p. 427

hauria arrencat el cap amb les mans abans d'arribar. Una nina que, només uns dies després, serà fotografiada per altres turistes com a prova fefaent de la irresistible nostàlgia i radiació que emana d'un lloc únic, com era evident que ocorria en aquella zona que envoltava el reactor quatre de la malaurada central nuclear de Txernòbil (p. 132).

Són els reis del post-turisme. I també del *posturisme* —o si ens és permès el paraulot, del *postureig*. No importa el que tinguin davant o darrere, el que compta és l'autoretrat —*selfie*— que s'hi fan. En aquests sentit, si l'aventurer és algú que concep la seva vida com una obra d'art que es manifesta de manera sobtada, a través de la seva vivència exclusiva i excloent, en el cas de l'individu kitsch que és el posturista, la impostada transcendentalitat de la seva actitud resulta destructiva. Com escriu Broch:

L'obra d'art transcendental és creada sota la convenció ètica, inspirada en la vida monacal. Totes dues coses, però, són clares, són un reflex de la realitat, el sibirita mira de reflectir les qüestions terrenals i la mirada monacal vol captar la realitat celestial. Podem dir alguna cosa semblant sobre la vida-kitsch? La seva convenció bàsica és l'èxtasi, o millor dit, ara ja podem especificar que es tracta d'un èxtasi endimoniat ja que el cel i la terra hi són units en una totalitat del tot falsa —i aquesta és l'obra d'art en la qual aquest ideari vol convertir la vida humana, o dit d'una altra manera, aquesta és l'artificiositat en la qual es demana que els homes hi visquin. La resposta és fàcil: el kitsch demana construir una obra d'art neuròtica, és a dir una obra d'art que imposa a la realitat una convenció del tot irreal i la força a encabir-s'hi.<sup>27</sup>

Però no és el mateix enlairar un pal de *selfie* davant de la Torre Eiffel —un artefacte kitsch que ha triomfat— que davant d'un lloc de la memòria. Precisament considerar que en un lloc de memòria es pot fer el mateix que en un monument merament objectual com és la Torre Eiffel, determina la transformació inversa a l'apuntada anteriorment amb els arguments de Michel de Certeau i Marc Augè: fa que un espai torni a ser merament un indret. Un mapa, un fons neutre, buidat de relat no per a reemplaçar-lo per un altre relat, sinó per saturar-lo de nihilisme fins deixar-lo inservible com a espai de memòria. Aquesta seria una nova forma de banalitat del mal que afectaria de ple la memòria moral dels espais.

| <sup>27</sup> Hermann BROCH: «Algunes observacions sobre el problema del kitsch»





Aquests passatges de la novel·la són dels més representatius del problema que volem descriure, però no són pas els únics; de fet tot el relat és una immensa meditació sobre els indrets contradictoris, racons on la història oculta les seves cicatrius amb paradoxes: el fals París construït al nord de la veritable capital francesa per a confondre els bombarders nocturns en la Segona Guerra Mundial era fals, sí; però la seva veritat és que la Duplitectura (248-254) va aconseguir amb aquest estratagema salvar unes quantes vides. O el moment en què, en visitar l'IKEA del nord de París, el narrador esdevé conscient que allà, a Drancy, s'havia estavellat el Concorde, però abans, als anys quaranta els francesos havien instal·lat el seu camp de detenció, i era d'on partien els combois carregats de jueus cap a l'Est, des de les estacions de Le Bourget i Bobigny. Són moments i indrets que el narrador descriu de manera escruixidora:

Jo queia sobre aquests indrets impel·lit per una força interior que no entenia del tot, era com si entre els meus avantpassats hi haguera alguna víctima de l'horror europeu, com si no fora capaç de desfer-me de la història d'Europa (p. 238).

O, dit d'una altra manera, el narrador ens fa conscients que som europeus, i res d'europeu ens pot ser aliè.

#### LA DESTRUCCIÓ D'AUSCHWITZ

Una reflexió semblant a la de Benesiu la podem trobar en un artista multimèdia israelià, Shahak Shapira, que en una acció paròdica sobre material provinent de les xarxes socials, sobretot Twitter i, especialment Instagram, va cridar l'atenció sobre la gent que es feia fotografies en el memorial de l'Holocaust de Berlín, obra de l'arquitecte Peter Eisenman i l'enginyer Buro Happold: un impressionant monument al silenci que se situa formalment entre el laberint i el cementiri a poques passes de la Porta de Brandenburg.

A partir del material trobat a la xarxa, i amb els mateixos enginys informàtics que serveixen per a fer que el fotografiat surti ben *pretty* i *happy*, l'artista substitueix part del fons de les imatges precisament per allò que el memorial evoca. L'anihilació dels éssers humans als camps de concentració i extermini. El resultat és Yolocaust,<sup>28</sup> una col·lecció d'imatges *posturístiques*, en el doble sentit definit anteriorment, com aquestes:

<sup>28</sup> Hi ha un interessant reportatge de la revista *Magnet*, publicat en 2017, amb més imatges: <<https://magnet.xataka.com/idolos-de-hoy-y-siempre/este-artista-convierte-las-selfies-en>



No és aquest el moment per valorar si l'artista israelià, malgrat donar per sobrentesa la seva sensibilitat sobre el tema, està encertat o no en la seva manera de denunciar aquesta banalització del mal. No adornarem la seva obra amb les recurrents citacions de Hannah Arendt i Adorno, ni posarem en qüestió les seves intencions. No ens pertoca. Ningú pot parlar en nom —ni tan sols en defensa— dels morts de les imatges. Només volem assenyalar la semblança des del punt de vista de la radicalitat analítica del treball de Shahak Shapira i el relat de Joan Benesiú.

-el-memorial-del-holocausto-de-berlin-en-selfies-en-auschwitz> (última consulta, 1 d'abril de 2019). Pot llegir-se el comunicat de l'artista en què s'explica el projecte aquí: <<http://yolo-caust.de/>> (última consulta, 1 d'abril de 2019)

**AVISADORS D'INCENDI**

Com assenyalava Broch, la constitució d'un sistema de valors procedeix de l'exigència ètica que el subjecte valorador, és a dir, el Déu adoptat al sistema, presenta i formula. Aquesta exigència determina com ha de comportar-se l'home que pertany al sistema perquè pugui participar del valor fixat com a objectiu.<sup>29</sup>

La novel·la de Benesiu té un centre, un punt de gravitació sobre el qual borneja tot el relat. Aquest punt és el moment en què el narrador medita sobre un continent enfonsat:

Igual el subjecte, amb la seua identitat i tot plegat, és una altra Atlàtida perduda, vaig pensar. I és que la mateixa narració de les coses és ja una projecció d'aquestes mateixes coses, i per tant, com ocorre amb els mapes, afegeix una distorsió de tot allò que no aconsegueix conservar, perquè quan tries les paraules per a contar, quan oblides, quan expliques, ja ho fas projectant alguna cosa a través de la paraula. Ja sabem que la paraula no és un espill i també que del que no podem parlar seria millor callar (p. 204).

En aquest paràgraf es destil·la tota la potència del títol del llibre. Aquell fons de valors, aquella memòria moral europea, aquells indrets, els espais que expliquen la nostra història vindrien a ser un continent submergit, enfonsat en el seu propi mite, que només el relat aconsegueix emergir un breu instant, potser per a un lector naufrag.

Quan tanquem el llibre tanquem també la història circular del relat:

L'avió aterrarà a València amb un colp violent sobre la pista d'asfalt per culpa del fort vent de gregal que bufa i que indica que cal tornar a l'est, que fem tard, que la vida ens reclama. [...] No importa que la finestra del comandant de la nau estiga plena de gel. L'avió aterrarà sense visibilitat, per això hi ha el pilot automàtic, i tornarem així al que reste de casa nostra. Creurem que duem Europa a la butxaca. Però no (pp. 345-346).

Ara bé: ens preguntàvem inicialment què és el que ens fem a través de llibres com aquests. Què comparteix Benesiu amb Sebald, Magris, Madieri, entre d'altres? Quina lliçó de tradició els enllaça? Podem dir que el que els uneix és el que els separa dels especialistes en el gènere comercial de la novel·la històrica, un tipus

| <sup>29</sup> Hermann BROCH: «La carencia de valor», *Poesia y meditación*, p. 413

de best-seller que mira d'educar i informar el lector situant aventures disperses en contextos del passat com més pintorescs o nacionals millor. En canvi aquests altres autors que tenim entre mans són una frontera en la història, ells mateixos; els seus llibres travessen la història i són travessats per la història. I el lector ho experimenta de la mateixa manera: narren una ètica del viatge, fan una mirada moral als llocs on transcorre el relat.

Al meu entendre la lucidesa d'aquests autors, que parteix d'un cert desencís, té una explicació clara en la missió de l'avisador d'incendi de Walter Benjamin: «si l'abolició de la burgesia no arriba a consumir-se abans d'un moment gairebé calculable de l'evolució tècnica i econòmica (assenyalat per la inflació i la guerra química) tot estarà perdut. Cal tallar la metxa encesa abans que l'espurna arribi a la dinamita». <sup>30</sup> Com a lectors, podem ser descrits amb uns mots de la novel·la que ens caracteritzen de manera indirecta:

Com uns xiquets als quals acaben de fer entrar en un carrer de direcció única que els farà situar-se, de cop i volta, en altres temps, vam mirar totes aquelles línies que semblaven, com ocorre amb els mapes, fixes i immutables i que eren, en canvi, testimoni d'una Europa esvanida i de la qual restaven només ombres difuses o potser més aviat res, excepte la tènue llum d'una ben entrada vesprada de diumenge (p. 261).

En submergir-se Europa com una Atlàntida, en arrecerar la seva existència i la dels seus valors en una mena d'immersió salvífica dins del naufragi, potser podrem guanyar temps per tal que la literatura, no la política —esdevinguda ara com ara absolutament kitsch—, aconseguixi evitar la definitiva explosió. I esperar que així, Europa, una Europa vertadera, torni a existir plenament. ◀

<sup>30</sup> Walter BENJAMIN: *Dirección única*, trad. cast. de Juan J. del Solar, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 64