

COLLOQUIS DE VIC

XIV

LA BELLESA



SOCIETAT CATALANA DE FILOSOFIA
UNIVERSITAT DE BARCELONA
INSTITUT DE DRET I TECNOLOGIA (UAB)
AJUNTAMENT DE VIC

COL·LOQUIS DE VIC (XII)

LA MEMÒRIA

COL·LOQUIS DE VIC

XII

LA MEMÒRIA

**Edició a cura de Josep Monserrat Molas
i Ignasi Roviró Alemany**

AJUNTAMENT DE VIC
SOCIETAT CATALANA DE FILOSOFIA

© dels autors

© Societat Catalana de Filosofia, setembre de 2008

Edició promoguda gràcies a l'Ajuntament de Vic

Fotografia de la portada: Antoni Bover

ISBN: 84-95091-75-5

Dipòsit legal: B-43.124-2006

Impressió: I.G. Sta. Eulàlia, de Sta. Eulàlia de Ronçana

INTRODUCCIÓ

El 4 i 5 d'octubre del passat 2007 per dotzè any consecutiu en la sala de plens de Consell Comarcal d'Osona es varen celebrar els Col·loquis de Vic. El tema escollit pel debat va ser 'la memòria', que, com és habitual en l'estructura del treball en aquesta trobada, es va distribuir en tres sessions.

Poc abans d'iniciar la primera sessió, la taula presidencial, formada pel Vicepresident de l'Institut d'Estudis Catalans, Dr. Salvador Alegret, pels vicepresidents de la Societat Catalana de Filosofia, el Dr. Antoni Bosch-Veciana i el Dr. Josep Monserrat Molas i pel regidor de cultura de l'Ajuntament de Vic, el Sr. Xavier Solà, donà obertura a la dotzena edició d'aquests Col·loquis.

La primera sessió, que va celebrar-se la tarda del dijous dia 4, comptà amb una lliçó de la Dra. Maria Rosa Palazón, investigadora de la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic i filla d'un exiliat català de la guerra civil. La seva intervenció pivotava sobre la seva experiència de compatir dues cultures, la catalana i la mexicana. A més d'aquesta lliçó, va reunir les aportacions dels professors que estudiaven el tema sota una òptica específicament filosòfica. Les intervencions varen ser múltiples i variades i, donada l'escassetat de temps, el debat va veure's reduït més enllà del que sol ser propi en els col·loquis anteriors. Amb tot, la riquesa dels treballs i les intervencions que suscitaren varen allargar les intervencions fins ben entrat el vespre.

La segona sessió va ocupar tot el matí del divendres dia 5 i s'obrí amb la lliçó el Dr. Pompeu Casanovas. El seu treball consistí essencialment en una reflexió metodològica i epistèmica del que significa investigar la vida i la producció

d'un intel·lectual que desenvolupà la seva obra en una època ja passada, com ara és el cas de Miquel Carreras. En aquesta segona sessió dels Col·loquis s'agruparen les comunicacions dels professors que s'interessaven per la memòria des de les ciències i les arts. El Dr. Josep M. Solé Sabaté dictà la lliçó de cloenda d'aquest àmbit. El professor Solé reflexionà sobre el paper de la memòria en la construcció històrica i valorà críticament algunes de les últimes novetats sobre la guerra civil.

El divendres a la tarda va ser dedicat a les aportacions i al debat amb professionals que tenen la memòria com a centre de la seva activitat quotidiana. Des d'aquesta perspectiva, les intervencions de la Sra. Montserrat Suriñach (Infermera), de la Sra. Anna Bartés (Psicòloga) i el Sr. Lluís Sarreta (T treballador Social) propiciaren un intercanvi ric i plural.

Ignasi Roviró i Josep Monserrat

LA MEMÒRIA



MANUEL SATUÉ SILLUÉ (Barcelona, 1926-2008)

Volem dedicar les actes dels dotzens Col·loquis de Vic a la memòria de Manuel Satué, membre de la junta de la Societat Catalana de Filosofia i assidu participant als nostres debats. M. Satué ha representat la persistència tossuda, ara i en els anys més difícils, en fer filosofia també de les institucions de la societat civil.

PRIMER ÀMBIT
MEMÒRIA I FILOSOFIA



Maria Rosa Palazón.

MEMÒRIA DIVIDIDA ENTRE NACIONALISME I INTERNACIONALISME

DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL
(Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México)

1. La Història és tributària de la memòria: cada historiador és fidel als morts que van deixar un testimoni que reclama ser comprès des de cada present, és a dir, a partir de panorames successius. Paul Ricoeur afirma que cada text d'aquesta especialitat no és un dipòsit d'osseres, sinó enterraments que prolonguen el treball de la rememoració i del dol. No existeix, doncs, una versió única i canònica dels processos, com van creure Schleiermacher i Dilthey, sinó Històries de cada història (dels fets esdevinguts).

La memòria testimonial és l'instrument que distingeix l'al·lucinació i la farsa política dels fets recordats.

Cada informació es troba dispersa i fragmentada als arxius, qui l'estudia ha de conjuminar-la imaginativament a partir de la memòria col·lectiva. Aquesta es forma amb escorços espaciotemporals diferenciats (perquè ningú ocupa els mateixos, encara que alguns testimonis estiguin més pròxims en el moment qüestionat) amb alguns punts d'encontre i d'interpretacions diverses, nascudes dels prejudicis o "precomprensiones", segons la terminologia dels filòsofs de l'hermenèutica com Hans-Georg Gadamer i Paul Ricoeur.

La memòria no és l'objectiu, sinó el material d'estudi de qui realitza un balanç dels successos marcats per la seva anterioritat.

Existeix la memòria automàtica que rebem del nostre entorn lingüístic i altres *ethos* en què ens desenvolupem: vestir, menjar, relacions de parentesc..., la qual serà part fonamental de les rememoracions tant dels testimonis com dels historiadors, i existeixen les configuracions o mimesi de la Història.

En contra de la crítica documental de Schleiermacher, Marrou, Langlois i Seignobos, Ricoeur sosté que quan es compta amb un patrimoni suficient de testimonis "atestatius" o creïbles, no s'han de rebutjar els mentiders o els que guarden silencis significatius, i això perquè també funcionen com a termòmetre de la situació que es va experimentar en una època ubicada en un mapa i en un calendari: cap historiador pot rebutjar testimonis que guarden el "ja no", acabat, però no abolit perquè es posa i explica la cadena de successos posteriors.

És impossible que un text històric sigui complet; però ha de ser sostenible, i això significa que combatrà els tramposos abusos de la memòria i de l'oblit que ens té acostumats la Història oficial amb els seus nombrosos portaveus, això és, els artefactes del silenci i la repetició aclaparadora que l'Estat-nació i els totalitarismes han donat cabuda. Si reconec que encara falta perspectiva històrica per analitzar l'enfrontament entre la República i el Franquisme, ¿què va ocórrer? ¿què justifica el silenci fins i tot testimonial que percebo?

La memòria no és, doncs, la Història, sinó un material de treball dispers en arxius i testimonis (en el cas de la Història immediata) que l'estudiós articula i valora com esdeveniments, amb les seves conjuntures i escales de durada d'unes normes, oferint un relat que en comprendre'l l'explica, i quan l'explica el comprèn millor. Així mateix, l'historiador coneix

les conseqüències que ignoraren els agents d'un procés. La seva missió és valorar accions i declaracions de víctimes i botxins, d'actors i pacients, en l'entès que la separació entre Història i memòria s'eixampla temporalment, perquè tot depèn de quan es considera els hipotètics inici i fi dels fets analitzats. Així doncs, els efectes històrics seran uns o altres. La separació entre els nostres dos eixos de reflexió s'eixampla i canvia temporalment, sense que s'anul·lin les versions prèvies que respecten l'hermenèutica i la fenomenologia.

No sóc historiadora, encara que imparteixi Filosofia de la Història; sóc un ser històric i, com a tal, actuo com a testimoni de segona generació de la Guerra Civil, dels fills de l'exili de la República i particularment dels emigrats de Catalunya. Em falta l'esmentada perspectiva, la memòria "sapiencial" del temps: nosaltres encara estem plens de ràbia i mancats d'informació suficient. La Història, en canvi, gràcies a la seva visió que recorre els dies i els paratges amb botes de set llegües, aprèn a relatar el pretèrit, ressaltant que la inculpació no equival a què el fet sigui alguna cosa imperdonable: només digne d'odi i venjança (generalment aplicats als pobles innocents vius). D'una altra manera, la memòria feliç, que aspirem, es precipitaria en el pendent de la melangia i el sadisme. La societat allunyada de l'imaginari contracte social mai no apaivaga la memòria, reconciliada amb ella mateixa, que es prolonga cap al demà.

2. La meva identitat personal depèn de les operacions constitutives de dos països, Mèxic i Catalunya, de la meva memòria i dels obllits immersos en l'ètica històrica que la sosté. Aquesta constatació ens porta a deduir que les imputacions de l'historiador han de fer-se amb palpeig. No es pot atacar a qui de bona fe va donar els primers passos en una evolució que va afectar a llarg termini a la ciutadania compartida. Ricoeur cita a "Le siècle et le pardon" de Derrida: separar la gent dels seus actes sense condemnar-

los equival a perdonar un subjecte diferent. No obstant això, aquesta sentència és excessiva, mancada de ponderació: fica en un sac foradat que la història és un terreny d'incerteses, perquè ningú no té a les seves mans el control del futur; addicionalment, les accions històriques són col·lectives, una lluita de contraris contemporanis i successius.

El polític dolent socialment, practicant de la insociable-sociabilitat (Kant) es redueix a un no-ser del ser disfressat de bondat: s'apropia de les millors causes fins a buidar-les de contingut. Per exemple, el nacionalisme català s'associa infal·liblement amb el nacionalisme borbònic-franquista. La maldat vertadera és la falta realitzada voluntàriament contra les poblacions, enganyant-les, prenent-los els seus millors ideals.

Ara bé, si en la història només hagués existit el mal, els fracassos, els horrors a què estem acostumats els qui hem viscut els segles xx i part del xxi, la nostra espècie s'hauria extingit per la seva pròpia mà, la qual cosa no excusa els grans atacs de lesa humanitat que hi ha hagut intermitentment sota qualsevol excusa, per exemple religiosa, i generalment per causes econòmiques com el petroli. Sens dubte hem entrevist el cim aterrador de la maldat, els crims que no prescriuen, no només en els camps de concentració, sinó en les guerres sense fi. L'extrem del mal social en qüestió és la *pleonexia* (Aristòtil), a saber, aquest cim és la totalització: faltar expressament a les relacions socials desinteressades que tracten l'altre com un fi i no només com un mitjà, és a dir, faltar a les relacions participatives per essència.

Aquest és el punt de partida del meu llibre *¿Fraternidad o dominio?* La fraternitat (de *natus, nationis*, cadellada) va gestar l'enveja, el saqueig i l'acaparador poder de domini que impedeix el *com-portare*, portar junts, sacrificis i beneficis. Una de les conseqüències visibles de la insociabilitat són les discriminacions genèriques, racials i classistes. En la nostra Amèrica és notable el no repartiment de la justícia

distributiva i retributiva ni dels béns de primera necessitat, especialment des que va sorgir l'Estat-nació. Sens dubte la gent s'ensorra en l'alienació propagandística de la dominació, amb els seus silencis i abusos de memòria que pretén fer-nos robots obedients i consumistes d'escombraries, de gadgets (l'útil perfectament inútil) d'ocasió i de la moda efímera perquè el mercat segueixi expandint-se.

Com a mexicana, procedeixo d'un país colonitzat, que van inventar, que van descobrir, com un monstre antropòfag, allunyat de Déu, de la ciència i de les arts. El van esclavitzar amb l'excusa de la seva catequesi; procedeixo d'un país que fins al segle XIX els seus habitants havien perdut l'autoestima; d'un país amb una geopolítica tan desafortunada que va perdre la meitat del seu territori nacional, d'un país que va entrar en un mercat mundial ja repartit, caient en la pitjor dependència de l'imperi mundial, i sumit en les més notòries distàncies classistes (la seva Universitat Nacional Autònoma de Mèxic ocupa un lloc de privilegi acadèmic mundial no per aquests motius, sinó malgrat aquests). Així també tinc una identitat catalana i sóc néta d'un murcià. Aquí on em veuen, he patit una discriminació insidiosa i constant. He pogut aixecar-me de les pallisses: el desplaer és un gran mestre, com va dir Freud; m'ha afermat en l'esperit de lluita en els dos casos de les meves identitats.

3. Si la comunitat és un ideal, els genocidis i altres faltes imperdonables contra els drets humans són emmascarades en pseudo-Històries oficialitzades que tracten, irremeiablement, dels herois il·luminats i premonitoris, així com la seva contrapartida, igual però en sentit contrari: els brétols. Addicionalment, al·ludeixen a una massa amorfa emmotllable: abusos demagògics. No obstant això, com una dura bufetada, sabem que els individus imputables de tals aberracions encara vius no estan subjectes a càstigs: en la dominació els seus crims prescriuen o es neguen. D'això se'n diu impunitat.

4. En el cas dels que van cometre delictes menors i que realment interioritzen la seva culpabilitat (no ens deixem enganyar per les posades en escena de falsos penediments) no existeix el perdó necessari.

Si volem que avanci la justícia hem de forjar les encara inexistent institucions del perdó, i disminuir les aterrades institucions de venjança: tots sabem que les presons i altres centres de reclusió, com els manicomis, fomenten més el vici social, el crim i el suïcidi.

El meu pare, Ramon Palazón, digué que quan l'ONU reconegués Franco els republicans haurien perdut la guerra encara que guanyessin els aliats; quan així va ser, a casa meva es van desfer definitivament les maletes, sempre a punt per al retorn. L'esperança fou una segona filla (o fill) mexicana (mexicà). Els meus pares van tenir una política que em va ser molt útil per adaptar-me millor que moltes persones de la meva generació: mai van negar les meves arrels històriques. Els meus pares parlaven català, el vaig aprendre en aquell ambient obert, on la hipocresia es negava. Entre els seus amics, els meus pares i la meva germana, parlaven en espanyol en la forma dialectal mexicana. Entre ells i entre nosaltres parlàvem en català; jo vaig aprendre aquestes llengües i les seves modalitats a casa i a l'escola. Ramon i Remei van evitar la Eris, la discòrdia que separa i fa competir. Es respectava el dret a la diferència sense que això fos un estigma.

5. Sens dubte que els meus pares havien patit el que Adolfo Sánchez Vázquez anomena “Fi de l'exili i exili sense fi”. Ho descriu com un estrip, una ferida que no cicatriza (2003, p. 570): no podien abandonar els seus ideals. En sentit negatiu, el desterrat es trobava en suspens, en un passat inexistent i un futur trencat que li va impedir viure en el present: va sublimar el seu antic terror, però “on estan les espigues que pures vam recollir”? (2003, p. 586). Els desterrats no

trepitjaven amb força la nova terra, sinó que, levitant, miraven un ahir fantasmal que presidia els seus records i les seves esperances imaginàries (2003, p. 597). El gegant Tànatos es reia a cor què vols d'Eros assegut en un rellotge que assenyalava una hora llunyana. La memòria allunyada d'afectes impedia que l'exiliat habités en la nostra Amèrica.

No obstant això, el temps que mata també, en alguns casos, cura: van néixer noves arrels de l'arbre. Els fills eren oriünds de l'altre costat de l'Atlàntic. La nova obertura va facilitar als emigrants trobar amics, camarades, amors i arrelar-se en causes locals.

El problema, escriu Ricoeur, és no repetir el passat, sinó conèixer-lo per arrelar-se en el present amb les mires posades en el futur: inventar sense parar (1990, p. 261). Afegeix un paràgraf que em va commoure profundament: “quan desembarquem en un país totalment estrany [...] sentim que malgrat tot aquest desarrelament mai no hem sortit de l'espècie humana [...] aquest sentiment] cal elevar-lo al nivell d'una aposta i d'una afirmació, d'una aposta i d'una afirmació voluntària de la identitat de l'home” (ídem).

El comunitarisme mundial de la nostra espècie, la igualtat sense discriminacions, el diàleg entre tots, els fills dels centres i de les perifèries, és el gran somni que van tenir filòsofs com Paul Ricoeur i sant Agustí, i que mantenen les esquerres de diversos signes. Aquest és el somni amb què acabo el meu llibre.

El capítol de *¿Fraternidad o dominio?* “Reflexión filosòfica sobre los nacionalismos” tracta de la identitat. Aquesta reunió a Vic m'ha donat l'oportunitat de concretar el tema, de baixar-lo arran de terra, amb les meves anècdotes personals. Les resumeixo: sóc una mexicana d'origen català, d'alguna manera comparteixo les dues identitats. La cosa més important no és això, sinó que m'identifico amb totes dues. El meu moviment centrípet té alguna cosa de centrífug. Com que estem organitzats socialment en famílies (fraternitats

i pàtria, que suggereix la idea de *pater*), la meua és extensa: l'àvia no està en un àtic fins que baixen el seu cadàver amb una grua (com ha passat a França), ni viu confinada en un asil en la soledat més absoluta (com passa als Estats Units), sinó que la història es manté a prop de la meua persona. Addicionalment, els meus nacionalismes conflueixen amb un internacionalisme gens xovinista ni xenòfob.

Acabo. El meu somni més proper és que les autonomies siguin igualitàries, segons dicta la justícia distributiva i retributiva a nivell municipal, estatal i federal, o a les comarques, províncies i el govern central de l'estat. L'autonomia hauria de respectar el dret humà de les minories (el dret humà no pot ni ha d'estar subjecte a votació). Potser imito a un famós hidalgo manxec, perquè confonc sang amb vi. Ell va morir deprimert, de melangia; jo, com el lladre Giner de Barcelona, que apareix en el Quixot, encara milito en la bogeria idealista. No ho dubtin, aquest somni meu és una utopia per demostrar-me que encara segueixo viva.

Referències bibliogràfiques

- PALAZÓN MAYORAL; María Rosa. *¿Fraternidad o dominio? Aproximación filosófica a los nacionalismos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Filológicas (Ediciones Especiales, 36).
- RICOEUR, Paul. 1990. *Historia y verdad*, 3ª ed. aumentada, trad. Alfonso Ortiz García. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.
- (2000). *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (2003). *A tiempo y destiempo*, pról. Ramón Xirau. México: Fondo de Cultura Económica.



Vista general.

COMUNICACIÓ

Antoni Bosch-Veciana (Grup de Recerca «Filosofia i Cultura» i Grup de Recerca «Hermenèutica i Platonisme»): De la Mnemòsine homèrica a l'anamnesi platònica: un itinerari en l'exercitació de la saviesa

La literatura grega de l'antigor clàssica emprèn la seva escriptura i l'inaugura amb un vers memorable, ressort de la *Iliada*, que conté el primer vocatiu escripturat d'aquella llengua grega homèrica que, de ben segur, recollia tants i tants vocatius orals que havien cantat els aedes davant dels casals (*oikoi*) i a les places dels llogarets (*demoi*) en la primera estrofa dels seus cants inspirats¹. Tots aquells vocatius, que ara recull i canta la primera escriptura alfabètica grega, en aquell primer vers de la *Iliada*, s'adreçaven, segons proven alguns estudiosos, igualment a la Musa. Els exegetes homèrics així ho llegeixen d'aquests versos inaugurals de la *Iliada*: «Canta, *dea* (θεά), la ira funesta del Pel·lída Aquileu, / ira que causà als aqueus sofrències sens fi» (I, 1-2)². A l'inici mateix de l'*Odíssea* (I, 1), el vers ja parla explícitament de la Musa: «Conta'm, Musa (Μοῦσα), aquell home de gran ardit, que tantíssim / errà, després que de Troia el sagrat alcàsser va prendre» (*Od* I, 1-2). Aquesta –i aquella, també– invocació a la Musa, filla de

1. Vegeu Carles MIRALLES, *Homer*, Empúries, Barcelona 2005, esp. 11-51.

2. En la nota a aquest vers de la *Iliada* que trobem en la versió de la *Fundació Bernat Metge* hi llegim no només que aquest *dea* es refereix a la Musa sinó que s'hi refereix en singular i no pas en plural perquè en aquest moment de l'escriptura «encara no s'havia produït la distinció d'atribucions donades a les Muses, la qual és posterior a l'època d'Homer» (HOMER, *Iliada*, Vol. I. Text grec revisat i apartat crític de Francesc J. Cuartero i Iborra; traducció de Montserrat Ros i Ribas; i notes a la traducció i mapes de Joan Alberich i Mariné, Fundació Bernat Metge, Barcelona 2005, 22n1). Aquest primer vers té un caràcter inaugural i recull una llarga tradició oral que es trasllueix en aquest singular del primer vers. Al llarg del *Corpus homericum* trobem esmentades les Muses en singular (*Od* I, 1; VIII, 63, 73, 481 i 488) i en plural (*Il* II, 484; XI, 218; XIV 508 i XVI 112).

Mnemòsine, suposa implícitament, per aquesta mateixa filiació, una invocació a la Memòria, a aquella deesa engendrada en unir-se la Terra amb el Cel (cf. *Teog* 132), un Cel engendrat abans per la mateixa Terra (cf. *Teog* 126-127).

La Memòria, divinal titànida, és, doncs, ben present en la mateixa albadia de la literatura grega clàssica; i hi és present amb una presència que va més enllà d'aquest present d'escriptura homèrica perquè brindà els materials musicals a l'oralitat anterior dels aedes itinerants, aquells dels quals se serví l'escriptura homèrica. Tanmateix la presència de Mnemòsine, segons aedes i poetes, aleteja ja en l'albadia de les generacions dels immortals, abans que Cronos fos engendrat (*Teog* 137-138). Abans que l'escriptura homèrica en digués res, Mnemòsine fou la primera d'entre tots els déus que fou cantada per l'aede. Així ho llegim en el primer dels himnes que els homèrides dediquen a *Hermes*: «Fou Mnemòsine la dea d'antuvi entre els déus exalçada, / que va infantar les Muses i el fill de Maia tutela» (*Himnes Homèrics* IV, 429-430). I fou la primera en ser cantada pels aedes i els poetes perquè, com veurem, fou engendrada en l'origen i ho coneix tot des de l'origen.

És cert que al llarg de la seva dilatada tradició, la cultura occidental ha abordat la temàtica de la memòria des de molts punts de vista i des de perspectives ben diferents. Ací, en la via que ens obriren els grecs per mitjà de la seva literatura, hi cal remarcar el caràcter d'obertura i d'omnipresència silent de Mnemòsine, la Memòria, i de les seves filles, les Muses³. Ens trobem davant una

3. Si bé aquí no cal fer la història de les Muses, sí que cal fer notar la variació que hi ha hagut en el seu nombre. Així, en la tradició oral, es parlava només de «La Musa», en singular, com ja hem advertit en la nota anterior. Més endavant es parlarà de «les tres Muses». D'això n'és testimoni l'historiador, viatger i geògraf Pausània (del s. II dC). En efecte, en el llibre IX de la seva obra ingent intitolada *Descripció de Grècia*, en el capítol dedicat a la Beòcia, se'ns diu que «els fills d'Aloeus deien que les Muses eren tres i que els seus noms eren *Melet* (Μελέτη, Exercitació), *Mneme* (Μνήμη, Memòria) i *Aede* (Ἀοιδή, Cant)» (*Descripció de Grècia* IX 29, 2). El lligam entre la «memòria», l'«exercitació» que hi va aparellada i el «cant» a través de la qual s'expressa i es mostra la memòria és ben manifesta en els inicis mítics de la reflexió sobre la memòria a la Beòcia, el país d'Hesíode, on hi ha el Mont Helicó, un dels indrets on

presència de la Memòria i de les Muses que dona forma al present humà perquè sense la inspiració poètica que ofereixen les divinitats del cant no sembla possible articular el sentit d'aquest present: només l'eternitat pot donar sentit a la temporalitat històrica: «ellas transmeten el conocimiento de lo eterno»⁴; i llavors podem afirmar, com ho fa Paolo Miccoli, que «l'eterno vive nell'uomo sotto forma di senso»⁵. I per a aquest treball de recerca del sentit hi és decisiu «el treball de la memòria» (Lluís Duch)⁶.

El poeta fa, en la *Illiada*, un treball de rememoració, i rememora per tal de produir anticipació i, així, fer la vida transitable. Però, de fet, qui canta és la Musa (*Il* I,1). El poeta es recorda de la Musa perquè la Musa li recordi i li atorgui el sentit del seu cant. Hesíode ja serà ell qui, amb un plural majestàtic, canta: «Comencem amb un cant a les Muses heliconiades...» (*Teog* 1). Quan, en el segle I aC, Virgili compon l'Eneida, és el mateix Virgili qui canta, en singular, i no és pas la Musa: «Arma virumque *cano*» (*Eneida* I, 1) si bé, uns

hi fan estada les Muses (*Teog* 1), que segons el propi Hesíode són nou (cf. *Teog* 917-918). Advertim que no hi ha memòria sense exercitació, és a dir, sense un exercici de meditació (μελέτη té el sentit d'exercici, de cura i de meditació). També la tradició recull que a Delfos es parlava de tres Muses, que portaven el nom de les tres cordes de la lira o també el nom de tres germanes d'Apol·lo. Més tard la tradició parlà de quatre Muses; i encara més tard, en alguns indrets, es recull una tradició que parla de set. En el Renaixement es fixà el cànon del nombre de Muses en nou, un nombre que ha perdurat fins avui i que correspon a una determinació d'atribucions ben diverses que s'addiuen força bé a totes les arts i les ciències de l'antigor clàssica.

4. Carlos GARCÍA GUAL, *sub voce* «Musas, hijas de la Memoria», en: Carlos GARCÍA GUAL, *Diccionario de mitos*, Planeta, Barcelona 1997, 239.

5. Paolo MICCOLI, *Mnême, Anámnesis, Mnêmosynê. Sull'identità dell'uomo storico*, en «Giornale di Metafisica» XI, 1989, 468.

6. Cf. Lluís DUCH, *Simbolisme i salut. Antropologia de la vida quotidiana, I*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999, 108-174, esp. 111-149. En aquest text, Duch ha escrit: «El «treball de la memòria» permet que l'home, per tal de construir el *seu* present, transcendeixi els límits de la seva condició, tot deslliurant-lo de la presó de l'espai i del temps, i també dels prejudicis de les paraules, les quals s'han forjat –sovint, gastat i pervertit– en un determinat àmbit espaiotemporal» (*ibidem*, 112).

versos més enllà, demana l'ajut de la Musa perquè li il·lumini a través de la memòria les raons de tot el que s'esdevingué: «Musa, mihi causas memora» (*Eneida* I, 8). En Virgili roman encara el caràcter diví del sentit. També els aedes, en l'antigor clàssica grega, són ben actius en el procés d'inspiració perquè aquest procés és un procés d'interpretació: els aedes i els poetes són els intèrprets de la Musa. Més endavant Plató ho afirmarà encara: «una força divina que et mou [*Ió*] [...] la Musa inspira el poeta [...] el déu mateix es manifesta i ens parla per mitjà d'ells [els poetes]...» (cf *Ió* 533c4-536d3 *et passim*). Mnemòsine, com a mare de la/les Musa/Muses és la qui presideix la funció poètica i és, per tant, qui atorga la *saviesa* als poetes⁷. En això també hi té a veure Apol·lo, el Déu de la llum, protector de les arts, la poesia i la música, i inspirador d'oracles. Apol·lo tenia, entre d'altres sobrenoms, el de *musageta*, és a dir, el de director del cor de les Muses⁸.

Les Muses no sols presideixen la poesia i la música sinó que presideixen, també, tal com amb raó ho nota Narcy, «toutes les formes de la pensée, comme en témoigne le sens large de l'adjectif *mousikós*»⁹. Aquest fet cal tenir-lo ben present.

Els aedes i els poetes, quan invoquen la Musa (i, també, Mnemòsine),¹⁰ ofereixen amb el seu cant (ja sigui oral, ja sigui

7. Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* [1965], La Découverte, París 1996, 111. Resulta imprescindible l'estudi intitulat *Aspects mythiques de la mémoire et du temps* (*Ibidem*, 109-152). Vernant hi ha escrit: «Le savoir ou la sagesse, la *sophia*, que *Mnēmosunē* dispense à ses élus est une «omniscience» de type divinatoire» (*Ibidem*, 111).

8. Trobem el sobrenom de μουσηγέτης referit al déu Apol·lo en PAUSANIAS, *Descripció de Grècia* I, 2, 5 i, també, en PLUTARC, *Moralia* 745a.

9. PLATON. *Théétète*. Traduction inédite, introduction et notes par Michel NARCY, GF Flammarion, París 1994, 361n373.

10. Encara en Plató trobem la fórmula d'adreçament a les Muses i a Mnemòsine. A tall d'exemple, en *Eutidem*,: «de manera que jo [*Sòcrates*], com els poetes, en començar la narració he d'invochar les Muses i la Memòria (Μούσας τε καὶ Μνημοσύνην ἐπικαλεῖσθαι)» (275c7-d2). En el *Fedre* només esmenta, en la invocació, a les Muses (237a7). En el *Crítias*, en canvi, Hermòcrates invoca les Muses (108c3) i Crítias s'afanya

escrit) el sentit del present. Ja n'hem fet esment. Tanmateix els cants mostren que en l'origen mateix de l'ofici de poeta hi ha una tensió indefugible des de la condició humana: la tensió entre la memòria i l'oblit¹¹. Resoldre bé aquesta tensió, tant en el pla individual com en el pla col·lectiu, recordant allò que cal recordar i oblidant allò que cal oblidar, és una feina gens fàcil que permet a l'ésser humà, si duu a terme la tasca del recordar i de l'oblidar, esdevenir plenament humà, tant individualment com col·lectivament. Els cants del poeta orienten aquesta difícil tasca humana. La literatura grega clàssica, amb la invocació inicial a la *dea*, planteja el repte humà de comprendre i dotar de sentit el present que només es pot adquirir des d'una coneixement sapiencial del passat.

La tensió entre la memòria i l'oblit ens la serveixen més tard, però en plena relació amb el que estem dient, tant Ciceró¹² com Quintilià¹³ quan ens refereixen l'anècdota d'Escopas, un púgil grec, que havent de celebrar la seva victòria demana els favors poètics de Simònides (s. VI-V aC), un reconegut poeta, per tal que canti la seva victòria. Plató, tot i que sabem que primfila molt en relació als poetes, ens diu del poeta Simònides que fou «un home savi i diví» (σοφός γὰρ καὶ θεῖος, en *I Rep* 335e5-6). Però Escopas no es veié complagut pel poeta perquè dedicà pocs versos a la seva persona i, en canvi, molts als déus dels esports (Càstor i Pò·lux). I el pagà proporcionadament als versos que li dedicà i no pas d'acord amb el preu convingut. Poc després se celebrà un convit per tal de commemorar aquella victòria del púgil Escopas, i també hi fou

a afegir-hi Mnemòsine (108d2). Plató només esmenta Mnemòsine en un altre indret, en el Teetet, on parla del fet de recordar (μνημονεύσαι, en 191d6) com a «do de Mnemòsine, la mare de les Muses» (191d4).

11. Vegeu, entre d'altres, els textos de: Frances A. YATES, *El arte de la memoria* [1966], Siruela, Madrid 2005 i Harald WEINRICH, *Leteo. Arte y crítica del olvido* [1997], Siruela, Madrid 1999. També resulten imprescindibles els treballs següents: Herwig BLUM, *Die Antike Mnemotechnik*, Georg Olms, Hildesheim 1969 i Michèle SIMONDON, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.C.. Psychologie archaïque, mythes et doctrines.*, Les Belles Lettres, París 1982 (esp. p. 9 i 17).

12. Vegeu CICERÓ, *De oratore* II, 86, 352-354.

13. Vegeu QUINTILIÀ, *Institutio oratoria* XI, 2, 11-16.

convidat Simònides. Mentre se celebrava el convit Simònides fou cridat pel porter perquè l'esperaven dos joves a fora el portal. Sortí de la sala on se celebrava el convit. A fora no hi havia ningú. Mentre estava fora s'ensorrà la teulada del menjador i tots els comensals, i fins i tot l'amfitrió, moriren soterrats. Els déus Càstor i Pòl·lux recompensaren així Simònides. A l'hora de voler enterrar els morts, els familiars es trobaren que els cadàvers eren irrecognoscibles. Simònides recordà perfectament on seia cadascú i, d'aquesta manera, es pogueren identificar els cadàvers, i els familiars pogueren enterrar els difunts. Simònides, en tant que poeta, disposava d'una memòria exquisida, amb una tècnica ben exercitada. D'aquí que Simònides sigui tingut per l'inventor de la mnemotècnia.

També expressió de la tensió entre la memòria i l'oblit ens l'ofereix el mateix Ciceró¹⁴ amb una altra anècdota, la del general Temístocles (s VI-V aC), reconegut polític, contemporani del poeta Simònides. Precisament l'anècdota resulta interessant perquè posa els dos personatges en relació. Així, l'anècdota explica que quan Simònides va anar a retrobar el general Temístocles per tal d'ensinistrar-lo en la mnemotècnia i així «ho pogués recordar tot» («ut omnia meminisset», en *De orat* II 74, 299), el general Temístocles li respongué que no li calia, sinó que més aviat allò que li calia era que li ensenyés la manera de poder oblidar el que desitgés oblidar («si se oblivisci quae vellet quam si meminisse docuisset», en *ibídem*). Perquè Temístocles, segons moltes anècdotes, recordava tot allò que havia vist o escoltat, sense poder-ho oblidar. I allò que demanava més que un «art de la memòria» (*ars memoriae*) era un «art de l'oblit» (*ars oblivionis*).

Des d'Homer, aquesta tensió entre memòria i oblit, no ha abandonat mai la literatura occidental. I aquesta tensió per tal de trobar sentit al present i a la vida demanava una exercitació, una exercitació en la saviesa, que tots els aedes i poetes duïen a terme. Jean-Pierre Vernant ha escrit que la situació de presència en el passat per part del poeta, així com la recepció del do de la poètica i el conferiment d'una revelació divina immediata a través de la

14. Vegeu CICERÓ, *De oratore* II 74, 299 i ss. També en el mateix CICERÓ, en: *De finibus bonorum et malorum* II, 34, 104 i *Academia* II, 1, 2.

Musa o les Muses (i, per tant, de Mnemòsine, la Memòria), tot això, de cap manera no eliminava per al poeta «la necessitat d'une dure préparation et comme d'un apprentissage de son état de voyance»¹⁵. Hi havia «comunitats d'aedes» que, en llocs de pau i de silenci, guiades pel mestre que orientava llur aprenentatge, s'exercitaven en aquest ofici per al qual calia una certa capacitat de concentració en el que és essencial. Encara que no es coneix ben bé el que feien en aquestes comunitats, el mateix Jean-Pierre Vernant creu que no és desenraonat pensar que en la seva formació hi jugaven un paper important els exercicis mnemotècnics, sobretot la recitació de memòria de fragments prou extensos¹⁶. Precisament, quan en el cant II de la *Iliada* es torna a invocar explícitament les Muses, això es fa per tal de referir un llistat prou llarg d'«els guies i els caps de la host danaenca» (II II, 487). És el famós Catalèg de les naus. Ací, en aquest cant de la *Iliada*, el text és extraordinari (II II, 484-492):

«Ara digueu-me, Muses, senyores d'olímpics estatges,
—omnipresents deesses com sou i de tot sabedores,
mentre nosaltres sentim les remors sense saber de què es tracta—
quins van ser els guies i els caps de la host danaenca.
La multitud jo l'hauré de deixar sense que noms n'addueixi,
mal que estigués proveït de deu llengües a més de deu boques,
d'indestructible veu i tingués un ànim de bronze,
si els que anaren a Troia el nom de les olímpiques Muses,
filles de Zeus que l'ègida porta, no m'inspiresin.

(Trad. de Miquel Peix)

L'exercitació del poeta el porta a confessar la seva incapacitat natural de recordar tot allò que voldria. Si no fos per les Muses, ell no hi podria accedir. El que en aquest cant es diu de les Muses i, en comparació, es diu de l'ésser humà (el poeta) és l'expressió palpable d'una realitat viscuda de finitud: les Muses són omnipresents i omniscients mentre que l'ésser humà, tot i que sent remors (i, per tant, no està del tot desorientat, si es concentra), tanmateix no és capaç de poder discernir què és («de què es tracta», οὐδέ τι ἴδμεν). Fins i tot, el poeta accentua aquesta finitud de l'ésser humà: no

15. Jean-Pierre VERNANT, *op. cit.*, 112.

16. *Ibidem*, 113.

podria cantar res «mal que estigués proveït de deu llengües a més de deu boques, / d'indestructible veu i tingués un ànim de bronze» perquè no hi hauria memòria, és a dir, presència i saviesa plenes. Tanmateix el poeta pot captar i recitar allò que diuen les Muses divines i interpretar-ho i compondre-ho tècnicament d'una manera excelsa gràcies al seu aprenentatge, a la seva exercitació, no només tècnics sinó de saviesa adquirida esfoçadament d'allò que és el sentit.

Hesíode, en la *Teogonia*, també invoca i canta, de bon començament, les Muses, les heliconíades (I, 1). Les Muses, aquelles que van ensenyar el bell ofici d'aede a Hesíode (*Teog* 22) i li varen atorgar el ceptre de la saviesa (σκιῆπτρον, en *Teog* 30), l'adverteixen –i ens adverteixen– que poden dir «moltes paraules enganyoses amb aparença de veritats» (ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτυμοισιν ὁμοῖα, en *Teog* 27); i, també, quan els plau (εὐτ' jejqevlwmen, en *Teog* 28), poden fer sentir als homes «les nostres paraules veraces» (ἀληθέα γηρῦσασθαι, en *Teog* 28). En ser-li atorgat el ceptre per les Muses es posa de manifest que les Muses han confirmat Hesíode com a iniciat en la veritat, bon intèrpret de la veritat i hàbil coneixedor de l'ambigüitat de tota paraula, i igualment el confirmen com a bon discernidor entre veritat i aparença de veritat.

És ben remarcable que, d'acord amb allò que diu el poema d'Hesíode, les Muses, filles de Mnemòsine (*Teog* 54), quan «amb els seus cants delecten el seu pare Zeus, a l'interior de l'Olimp» (*Teog* 36-37) el plauen precisament perquè les nou, a l'unison, canten «allò que és, allò que ha d'ésser i allò que ha estat» (τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμεθα πρό τ' ἐόντα, en *Teog* 38), és a dir, canten el tot, el tot que roman en la memòria capacitant la comprensió veritable de la realitat que s'enfila a través de la temporalitat però que només llegint des d'aquest tot d'eternitat pot comprendre el sentit de tot, i pot comprendre la distinció entre el que és veritat i el que no ho és. El poeta, doncs, accedeix a la saviesa a través del seu ofici poètic que li suposa una exercitació continuada en la comprensió del món i de l'home, i de la tècnica poètica.

El poeta demana a les Muses que li «expliquin ordenadament» (ἔσπετε, en *Teog* 114) «totes les coses» (πάντα, en *ibidem*), ἐξ

ἀρχῆς (*ibidem*)¹⁷, això és, «des de l'origen», és a dir, tot allò que ell vol cantar mitjançant els seus cants i que pertany al que està en l'«origen» dels temps i de tot. I, sobretot, el poeta els demana que li diguin «què fou primer de tot» (ὅτι πρῶτον γένετ' αὐτῶν, en 114), això és, què fou allò que s'esdevingué primer. I la resposta és clara: «Abans que res fou el Caos» (πρῶτιστα Χάος γένετο, en 116) «però immediatament després fou la Terra» (αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖα, en 116-117). Aquesta precedència original de Caos no pot ser menystinguda. El transitar de l'ésser humà a través la vida és un transitar arriscat perquè sempre es troba ambigüament itinerant enmig de records i d'oblits, de llums i de foscos. Ara bé, cal tenir ben present que no hi ha pròpiament oposició entre Caos i Terra sinó tan sols precedència; i, encara, corregida poèticament amb aquell... αὐτὰρ ἔπειτα... «però immediatament després» hi hagué la Terra. El Caos i la Terra estan molt propers. L'infantament de Mnemòsine ofereix la possibilitat de comprendre aquesta proximitat i, alhora, la seva diferència, i això s'esdevé en comprendre la veritat de tot i del tot. L'ésser humà és fill de la Terra, no pas del Caos. D'aquí que calgui, per tal de transitar per la quotidianitat de la vida, i comprendre i comprendre's enmig del quotidià, «el treball de la memòria».

Hesíode ens remarca que Mnemòsine engendrà les Muses, unida a Zeus, per tal que fossin «oblit dels mals i cessament dels neguits» (λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων, en *Teog* 55). La Memòria, doncs, està originalment relligada a l'oblit¹⁸.

17. Vegeu, també, l'ús d' ἐξ ἀρχῆς en *Teog* 45, amb igual sentit. En els primers versos de la *Teogonia* (1-115) hi ha un ús vivintejat i insistent del vocabulari d'«origen». Així, a tall d'exemple, a banda d'aquests ἐξ ἀρχῆς, hi trobem ἀρχόμεθα (en 36), ἀρχόμεναι (en 58) i, també, πρῶτον (en 34 i 44) i πρῶτα (en 108 i 114). I en l'inici del cant hesiòdic pròpiament dit, això és, després de la llarga invocació a les Muses i a Mnemòsine (1-115), en el vers 116 el cant, com resumint tot allò que de l'origen demana de ser dit, se serveix de l'adverbi πρῶτιστα, és a dir, «primerament», «abans que res». És, doncs, ben patent el context «original» del cant hesiòdic que li és inspirat per les Muses i per Mnemòsine, la Memòria Original.

18. Cf. l'anàlisi que en fa Jean RUDHARDT en el seu text: «Mnemosyne et les Muses», en Philippe BERGEAUD (ed.), *La mémoire des religions*, Labor et Fides, Genève 1988, 55-56 i, més àmpliament, en 52-62).

Les seves filles, les Muses, tenen una funció divina que és revelació d'un misteri. Jean-Pierre Vernant en aquest sentit ha escrit: «En même temps que se dévoile à ses yeux [du poète/ d'Hésiode] la «vérité» du devenir—établissement définitif de l'ordre cosmique et divin, désordre progressif chez les créatures mortelles—, la vision des temps anciens le libère dans une certaine mesure des maux qui accablent l'humanité d'aujourd'hui, la race de fer. La mémoire lui apporte comme une transmutation de son expérience temporelle. Par le contact qu'elle établit avec les premiers âges, l'αἰὼν divin, le temps primordial, elle permet d'échapper au temps de la cinquième race, fait de fatigue, de misère et d'angoisse. *Mnèmosunè*, celle qui fait se souvernir, est aussi chez Hésiode celle qui fait oublier les maux, la λησμοσύνη κακῶν. La remémoration du passé a comme contrepartie nécessaire l'«oubli» du temps présent»¹⁹.

Heidegger ha mostrat bé com la Memòria original, Mnemòsine, la mare de les Muses, no és la facultat humana, en sentit psicològic, sinó que la Memòria-Mnemòsine original més aviat té a veure amb el pensament, amb el Pensament original. Recordem un text de Heidegger –citem la versió italiana– sobre la Mnemòsine de la qual parla Hesiòde:

«E' chiaro che qui questa parola indica qualcosa di diverso dalla semplice facoltà, di cui parla la psicologia, per cui siamo capaci di conservare la rappresentazione del passato. La memoria pensa (*denkt*) a ciò che è pensato (*das Gedachte*). Ma il nome della madre delle Muse non significa «memoria» nel senso di un pensare arbitrario a un qualsivoglia oggetto pensabile. Memoria è qui il raccoglimento (*die Versammlung*) del pensiero, che rimane raccolto presso ciò a cui si è dapprima pensato, perché è questo che vuol essere pensato sempre prima di ogni altra cosa. Memoria è il raccogliersi della rimemorazione (*Andenken*) presso ciò che è prima di ogni altra cosa da-considerare (*zu-Bedenkende*) [...] La memoria, la raccolta rimemorazione volta verso il da-pensare, è il terreno da cui sgorga la poesia. Per questo l'essenza della poesia risiede nel pensiero. Questo ci dice il mito, cioè il Dire originario (*die Sage*)»²⁰.

19. VERNANT, *op. cit.*, 116-117.

20. Martin HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*. Trad. italiana di G. Vattimo,

La Memòria, mitjançant les arts de les seves filles, les Muses, que canten per als déus (cf. *Teog* 1-21), dona als homes aquella saviesa que, tal com ens ho ha deixat escrit Paolo Miccolo, no és altra que «l'ansia de *conservare* le tracce del passato, facendole rap-presentare di continuo come sopravvivenza di ciò che è divenuto assente e che altrimenti cadrebbe nell'insignificanza dell'oblio; di *trascrivere* e ri-disegnare ermeneuticamente tali tracce perché acquisiscano l'energia della presentificazione stimolante; di *trasformare* eventi divenuti (*gewesen*) in significati di-venienti e in impegni di vita etica; di *comunicare*, a irraggiamento diffuso e comunitario, i valori che promanano dalla considerazione attenta di ciò che la memoria custodisce»²¹. Mnemòsine, amb l'impuls que engendra en l'home per tal que aquest prengui cura de la seva memòria, això és, perquè consideri «l'exercitació de la memòria» com a un acte fonamental d'orientació en la vida, possibilitarà que l'home no només pugui «oblidar els mals i cessar en els seus neguits» (cf. *Teog* 55) sinó que en ell també puguin sojornar –com ho fan al costat dels déus– «les Gràcies i el Desig, enmig de l'alegria» (Χάριτες τε καὶ Ἰμερος οἰκί' ἔχουσιν, en *Teog* 63-64). El cant de les Muses, en aquest context, és de «lloança de totes les lleis i savis costums dels déus immortals» (μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ ἀθανάτων κλείουσιν, en *Teog* 66-67). «El treball de la memòria» mitjançant la seva exercitació esdevé saviesa per a l'home perquè en ell fa experiència del lligam original entre la Terra i el Cel, lligam del qual n'és filla Mnemòsine.

L'ésser humà, si no s'exercita per mitjà de la cura de la memòria a retornar al sentit primigeni i fonamental de tot –sentit al qual li cal accedir per a fer significatiu i transitible el present–, viu en un present permanent d'oblit que li impossibilita sortir del mal i dels neguits de la vida. En aquesta direcció s'encaminaren algunes comunitats d'homes i de dones de l'antigor, a banda de tot l'esforç de molts aedes i poetes dels quals ja hem parlat. Ara volem parlar d'aquells testimonis en l'«exercitació en la saviesa» que vingueren després. I en volem dir alguna cosa perquè precisament són

Mursia, Milano 1976, 90-91. Aquest text de Heidegger ens ha estat suggerit per Paolo Miccoli (MICCOLI, *art. cit.*, 472-473).

21. MICCOLI, *art. cit.*, 474.

testimonis de com aquesta «exercitació en la saviesa» era actualitzada segons la sensibilitat i intel·ligència de cada moment i de cada lloc. En posarem només alguns exemples per tal de mostrar la força que per als homes i dones d'aquell present tingué el repte de la vida en aquell seu present²².

Podem parlar, com s'acostuma a fer, dels casos més reconeguts d'Epimènides de Cnosos (s. VI aC), de Pitàgoras de Samos (589-507 aC) i d'Empèdocles d'Agrigent (492-432 aC)²³. Com ha escrit Duch, els tres autors «esdevenen guaridors, endevins i taumaturgs perquè mantenen una fidel memòria de llurs existències anteriors»²⁴. I afegeix que «aquesta facultat d'evocar llurs existències anteriors s'aplica no solament a les existències humanes passades, sinó també a totes les formes de vida que van desenvolupar com a plantes o animals»²⁵.

Epimènides de Cnosos fou un dels set savis de Grècia²⁶. En general, podem dir que és un autor poc conegut. Diògenes Laerci ens diu que Xenòfanes «arremeté contra Epimènides» (*Vita philosophorum* IX, 18), sense donar-nos-en les raons. Es conta d'ell que «una vegada el seu pare l'envià al camp per una ovella; era cap al migdia quan es desvià del seu camí i en certa cova resta adormit durant cinquanta-set anys. En desvetllar-se cercava

22. El llibre de Herwig BLUM, *Die Antike Mnemotechnik* (cf. *supra*, nota 10), fa un repàs, donant-ne textos, de les menmotècniques utilitzades a Egipte (pp. 38-39), a l'Orient (pp. 39-40) i per Pitàgoras (pp. 40-41), Simònides (pp. 41-46), Antífont (pp. 46-48); Híppias (inclou els sofistes en general)(pp.48-55), Plató (pp. 55-70); Aristòtil (70-80), Teodectes (80-100) i per Teodectes i Aristòtil (p. 100). Hi remetem donat que no disposem ni d'espai ni de temps per a exposar-les totes en tant que «exercicis de saviesa», malgrat, a vegades, les mnemotècnies puguin resultar només exercicis mecànics que han perdut el sentit profund de la memòria original de la qual parlem ací.

23. Hom pot consultar el text ja citat de Jean-Pierre VERNANT (pp. 102 i ss.). Cf., també, DUCH, *op. cit.*, 138-141.

24. DUCH, *op. cit.*, 138.

25. *Ibidem*.

26. DIÒGENES LAERCI, *Vides dels filòsofs* I, 13.41.42.64 i esp. I, 109-115 (on hi és biografiat); cf., també, VIII, 3 i IX, 18. Seguim la traducció i edició a cura d'Antoni Piqué Angordans, (Laia, Barcelona 1988),

l'ovella, suposant que havia estat adormit només una mica. En no trobar-la se n'anà a la propietat i s'adonà que tot era transformat i en possessió d'un altre. Molt perplex es va dirigir cap a la ciutat. Un cop aquí, va entrar a casa seva, però tothom amb qui es topava li preguntava qui era, fins que es trobà amb el seu germà petit, llavors ja vell, pel qual s'assabentà de tota la veritat (*ibidem*, I, 109). «Era famós entre els grecs i hi havia la suposició que era amadíssim dels déus» (*ibidem*, I, 110). Conten alguns que va morir als cent cinquanta-set anys; d'altres, cetencs, que li faltava poc per fer-ne tres-cents; i Xenòfanes va sentir dir als cent cinquanta-quatre (cf. *ibidem*, 111). Va escriure algunes obres²⁷, entre d'altres una *Teogonia* de cinc mil versos. Era un home profundament religiós i fou cridat, quan estava a casa seva, això és, a Creta, per tal de purificar la ciutat d'Atenes de la pesta. Tenia una capacitat de predicció reconeguda per molts (cf. *ibidem*, I, 115). «Envellí en tants dies com anys s'adormí» (*Ibidem*). Els anys d'estada a la cova adormit caldria entendre'ls com exercicis de solitud espiritual, com a preparació per a afrontar el present amb una capacitat real de transformar-lo saludablement en favor dels ciutadans, gràcies a aquesta disposició a comprendre el present donada pel fet d'haver restat llargament exercitant-se en una «extase remémorative»²⁸.

De Pitàgoras de Samos, molt més conegut, volem només fer notar, respecte del tema que ens ocupa, alguns detalls prou significatius i suficientment sabuts. Així, per exemple, en les seves comunitats –i, fins i tot, fora d'elles– corrien llegendes com ara que Pitàgoras es recordava de vides anteriors (les anomenades «memòries pitagòriques») ²⁹ tant d'ell mateix com de d'altres³⁰; també cal esmentar com en les seves comunitats eren prescrits «exercicis de memòria» –que alguns anomenen «exàmens de consciència»–, exercicis que es feien «a fi de retrobar el *daimon*

27. Cf. *Ibidem*, I, 111-112.

28. VERNANT, *op. cit.*, 125.

29. En parla PORFIRI, *Vida de Pitàgoras*, 7. Les cita, també, ALEXANDRE POLIHÍSTOR i les ha traduïdes A. J. FESTUGIÈRE, *Études de philosophie grecque*, Vrin, París 1971, 371-436.

30. PORFIRI, *Ibidem*, 26-29 i 45.

particular de cada ésser humà»³¹, això és, «l'ànima ha de recordar-se del seu origen a fi de sostreure's del cercle infernal del devenir i de l'ambigüitat històrica»³². En relació a les comunitats pitagòriques, Jàmblic, en la *Vida pitagòrica* ens refereix (en 29, 164-166) que aquestes comunitats de pitagòrics

«honoraven en gran mesura la memòria, i l'exercitaven i en tenien molta cura i, en relació a l'aprenentatge, mai no deixaven el que estaven aprenent fins que no consolidessin fermament els seus fonaments més bàsics, i cada dia recordaven així el que se'ls havia explicat: un pitagòric mai no s'aixecava del seu jaç fins que no recordava tot allò que s'havia esdevingut el dia anterior. [...] Intentaven retenir en la seva ment tot el que s'havia esdevingut en un dia sencer, i es proposaven de recordar-ho tot en el mateix ordre que s'havia esdevingut. I, si quan es despertava, disposava de més lleure, l'aprofitava per tal de recordar tot el que s'havia esdevingut el dia anterior. Els pitagòrics, en gran mesura, tenien cura en exercitar la memòria perquè no hi ha res tan important per a la ciència, l'experiència i la intel·ligència com la facultat de poder recordar. Com a conseqüència d'aquests hàbits, s'esdevingué que arreu d'Itàlia proliferaren els filòsofs i, així, gràcies a Pitàgoras, aquell país, fins aleshores poc conegut, prengué el nom de Magna Grècia. I, entre ells, hi hagué molts poetes, filòsofs i legisladors».

Aquest treball sobre la memòria dels pitagòrics procurava un reconeixement del propi jo, el qual només amb un autoconeixement profund d'allò que ell era (perquè havia estat) podia viure el present i orientar-se per la vida, la qual era guiada per un *daimon* protector. En paraules de Jean-Pierre Vernant, «l'effort de mémoire, poursuivi à l'exemple du fondateur de la secte jusqu'à embrasser l'histoire de l'âme au long de dix ou vingt vies d'hommes, permettrait d'apprendre qui nous sommes, de connaître notre *psychê*, ce *daimôn* venu s'incarner en nous»³³. El passat esdevé font de lectura per al present.

Pel que fa a Empèdocles d'Agrigent, la tradició ens el presenta, en relació a la nostra temàtica, d'una faisó força semblant, és a dir,

31. DUCH, *op. cit.*, 139.

32. *Ibidem*.

33. VERNANT, *op. cit.*, 124.

com un taumaturg, un endeví, un metge, un orador i un poeta i, sobretot, com ens diu ell mateix en la seva obra *Purificacions*, com un home alliberat de la mort, com un déu immortal, un θεῖος ἀνήρ. (*Purificacions*, frg. 112). L'esforç per a una vida així, alliberada de la condició mortal, li permet tenir un coneixement del *tot* que, segons ell, suposa el coneixement de la veritat de l'home: l'home ni té començament ni té fi sinó que cíclicament va visquent les seves diverses metamorfosis. En cada vida nova, l'èsser humà oblida la seva vida anterior, llevat d'ell, Empèdocles d'Agrigent, segons el qual, recorda totes les seves vides anteriors (cf. *Purificacions*, frg. 117). L'esforç per tal d'esdevenir conscient de la pròpia condició humana suposa un exercici de memòria i, a més, exercitar-se amb exercicis de purificació. El mateix exercici sobre la memòria és ja un exercici de purificació que permet aquella *saviesa del tot* que acabem d'esmentar (cf. *Purificacions*, frgs. 8, 9, 15, 17, 29 i 129)³⁴. En el procés de *record* de les vides anteriors és necessari alliberar-se del cos per tal de fer possible el reencontre amb les vides anterior. De cara a això, Empèdocles prescriu exercicis respiratoris que consisteixen en controlar la respiració, en gairebé aturar-la (com si es «morís»), per tal d'accedir a la comprensió de totes les vides d'un mateix, és a dir, amb vista a la comprensió de si mateix plenament. Això suposa un exercici de control del diafragma (πρᾶπίδες), el qual és vist per alguns autors, com ara Jean-Pierre Vernant recollint una lectura de Louis Gernet³⁵, com a tècnica provinent del xamanisme. Ho qüestiona el professor Pierre Hadot, segons el qual el terme πρᾶπίδες, en el context en què es troba, «il désigne les réflexions et les pensées» i no es tractaria de tècniques xamàniques, massa idealitzades per alguns autors, sinó senzillament d'«exercicis de control del pensament» i no pas del diafragma³⁶. Les raons de Hadot les compartim perquè parteixen del text mateix i no pas d'hermenèutiques exteriors al text. En tot cas, Empèdocles d'Agrigent proposa un «treball de la memòria», que és treball del pensament i que, segons la nostra lectura, és veritable «exercitació en la saviesa».

34. *Ibidem*, 123.

35. Vegeu VERNANT, *op. cit.*, 124-125.

36. Pierre HADOT, *Qu'est-ce que la philosophie antique?* Gallimard, Paris 1995, 276-283.

Empèdocles d'Agrigent morí, i quatre anys més tard naixia Plató (428/7-348/7 aC), el primer filòsof de qui ens n'ha estat conservada, per primera vegada, tota la seva obra, extensíssima i, sobretot, intensíssima: el *Corpus platonicum*. Plató és el filòsof de la memòria; millor dit: de la *reminiscència* o *anamnesi* (ἀνάμνησις). Ell és qui crea el substantiu ἀνάμνησις. En la seva obra se serveix de dos substantius per a referir-se a la memòria: ἡ μνήμη, la memòria i ἡ ἀνάμνησις, la rememoració, la reminiscència, l'anamnesi. Amb Plató es tanca l'arc que té el seu origen en la mentalitat mítica que trasllueixen els textos d'Homer i d'Hesíode, els primers textos de la literatura grega que parlen de la *memòria*, com hem vist i calia veure extensament. Ara ens cal no pas abordar tot el tema de la memòria i de la reminiscència en Plató, que ultrapassaria amb escreix el nostre propòsit, sinó tan sols veure la novetat en el plantejament de Plató. Amb ell certament es tanca un cicle, però també cal dir que s'obre una manera nova d'enfocar la problemàtica.

Són molts els qui arreu han treballat la temàtica de la memòria i de la reminiscència o anamnesi en Plató³⁷. A casa nostra Jordi Sales ha estudiat la teoria de la reminiscència de manera particular en el *Menó*, deixant de banda explícitament per a altres estudis que l'ocupen en l'actualitat, tant el *Fedó* com el *Fedre*³⁸. En ell distingeix dues aproximacions diverses a la problemàtica platònica de la reminiscència: una, que elabora una interpretació teòrica (lligada a un cert kantisme); i, una altra, que en fa una interpretació sociològica (lligada amb una concepció religiosa místico-xamànica). Sales defensa, atenent el text, que no hi ha un continu entre l'episodi de l'esclau i la teoria de la reminiscència i, a més, sosté que el marc

37. Vegeu Michel ERLER - Luc BRISSON (eds.), *Gorgias-Menon*. Selected Papers from the Seventh Symposium Platonicum, Academia Verlag, Sankt Augustin 2007 i l'important article de Francisco J. GONZALEZ, «Perché non esiste una teoria platonica delle idee», en: Mauro BONAZZI e Franco TRABATTONI (a cura di), *Platone e la tradizione platonica. Studi di filosofia*, Cisalpino, Milano 2003, 31-67.

38. Jordi SALES i CODERCH, «Aporia i diametros (Menó, 80a-86c: la degradació del diàleg i la reminiscència)», en: Jordi SALES i CODERCH, *Estudis sobre l'ensenyament platònic. I. Figures i desplaçaments*, Anthropos, Barcelona 1992, 83-100. Cf., també, Jordi R. SALES i CODERCH, *Coneixement i situació*, PPU, Barcelona 1990.

platònic en el qual es troba la problemàtica de la reminiscència és en «la proposta platònica d'una complementarietat principal entre poros i aporia confrontada a una exclusivitat del model del flux»³⁹. Sales conclou que «el coneixement com a cura de l'ànima és el doble descobriment del que flueix (*poros-aperion*) i del que és precís, determinat, límit, problema (*aporia-péras*). Ambdues realitats són fonamentals i principals»⁴⁰. L'ànima es mou en aquesta tessitura. I per tal de viure el present cal que l'ésser humà visqui aquesta tensió entre l'il·limitat i el limitat, entre l'eternitat i el temps. I aquesta tensió demana el coneixement d'aquesta duplicitat i del seu lligam. Per això caldrà poder accedir al coneixement veritable, al coneixement de l'ésser autèntic. I això pertocarà a l'ànima, la qual té la capacitat d'accedir, a través de l'anamnesi, a la veritat eterna que es troba en els orígens i roman gairebé invisible en el món humà de la història.

De manera prou sintètica Lluís Duch ha explicat l'anamnesi platònica com «un acte espiritual per mitjà del qual l'ànima veu en allò que és sensible allò que és intel·ligible».⁴¹ L'acte d'anamnesi permet a l'ésser humà viure l'etern en el present. Tanmateix, sense adreçar-se a l'etern, el present no pot ser llegit significativament: el present no té capacitat per interpretar-se i redimir-se a si mateix dels seus mals i sofriments. En aquest sentit, Plató té ben presents els relats de la mitologia homèrica i hesiòdics, entre d'altres. I ell mateix crea i es recrea en el llenguatge mític per tal d'expressar realitats que el llenguatge de la raó dialèctica no pot abastar. Plató aborda, també míticament, els temes del més enllà (el mite de Er, el del judici, etc.)⁴² i de com l'ésser humà pot arribar a la plenitud de la seva existència.

A l'home li és imprescindible un «treball de la memòria», un treball que li suposa fer un notable aprenentatge i deixar-se guiar la vida amb l'esforç d'una ascési ininterrompuda: tan sols l'home que viu abocat a la contemplació del Bé podrà no només exercir el

39. SALES, *Aporia i diàmetros*, ja citat, 85.

40. *Ibidem*, 100.

41. DUCH, *op. cit.*, 114.

42. Cf. els mites narrats en el *Fedre*, el *Fedó*, el *Gòrgias*, la *República*, etc.

comandament de si mateix sinó fins i tot, a desgrat d'ell mateix, el de la pròpia ciutat (*Rep.* VII). L'anamnesi permet a l'ésser humà sortir de la seva situació d'oblit, d'un oblit que es mostra per mitjà de la seva ignorància. Com, amb encert, afirma Jean-Pierre Vernant, «Les mythes de mémoire sont ainsi, chez Platon, intégrés à une théorie générale de la connaissance»⁴³. El coneixement és un «exercici espiritual», una ascési, a voltes molt dolorosa (cf. mite de la caverna), a la qual l'ésser s'hi ha d'exercitar per tal de viure amb aquella dignitat que li és pròpia i li és accessible perquè és atret amorosament pel mateix Bé.

L'ésser humà s'exercita en el domini de les passions de l'ànima, s'exercita en la mort, en la separació de l'ànima i el cos, i en aquesta exercitació en el morir (*Fedó*) troba la immortalitat. La memòria, en Plató, no és memòria del passat sinó del que és veritable, és a dir, de la totalitat del que és real (i realment sempre present). La memòria no és, doncs, pensament sobre el temps sinó que la memòria és el que permet a l'ànima —que constitueix el *jo*, el que *som* (el cos, en canvi, el tenim)— unir-se amb el que és diví i, d'alguna manera, connatural a ella mateixa. El lloc propi de l'home no és la història sinó l'eternitat. Amb la memòria l'home no pren consciència del seu passat sinó que amb la memòria (que és anamnesi i retrobament, per tant, del sentit original) l'home pot enlairar-se cap el que és etern i defugir el que és històric, per bé que la situació present sigui d'una bona gestió del que és històric perquè només des de la història es pot ascendir vers el metahistòric o diví.

Plató segueix amb el llenguatge simbòlic dels mites, sobretot per «exercitar-se en l'anamnesi del diví»; tanmateix, cal tenir ben present el que, amb encert, ens diu Vernant, això és, que per a Plató, «la philosophie a détroné le mythe et pris sa place; mais si elle est valable, c'est aussi qu'elle a su sauver cette «vérité» qu'à sa façon le mythe exprimait».⁴⁴

Plató s'ha servit de la raó i del mite per tal de mostrar a l'home la raó i el sentit de la seva quotidianitat i per tal de mostrar-li el valor de «l'exercitació en la saviesa», la qual demana un esforç gens senzill: l'esforç de fer la travessa pels cims de la dialèctica.

43. VERNANT, *op. cit.*, 121.

44. VERNANT, *op. cit.*, 152.

La tradició posterior, a partir del mateix Aristòtil, en el seu breu tractat *De la memòria i de la reminiscència*, ja començarà a abordar la memòria en relació al temps: «no existeix la memòria pel que fa al moment actual en el moment actual, sinó que la sensació té per objecte el present, l'esperança té per objecte el futur i la memòria té per objecte el passat; per això, qualsevol classe de memòria va acompanyada del temps» (*De la memòria i de la reminiscència*, 449-450) i, també, «No es produeix el fet de recordar en ell mateix abans que no hagi passat el temps» (*ibidem*, 451). També, després de Plató, s'inclourà la memòria dins la retòrica i naixeran amb força els treballs de mnemotècnia, és a dir, «exercicis» de memòria per tal de dotar el present de significació. Es continuarà amb les «exercitacions» per tal d'adquirir aquella *saviesa* que permeti a l'ésser humà orientar-se enmig de la quotidianitat. Tanmateix, ja no ens trobem en aquell arc de sentit que abraça amb complaença, malgrat totes les divergències i les controvèrsies, Homer i Plató. La pervivència dels seus textos ens ho ha permès. Els textos que constitueixen la literatura grega de l'antigor clàssica ens han permès parlar de la memòria. Nosaltres hi hem posat l'oblit (o els oblits).

COMUNICACIÓ

Conrad Vilanou (Universitat de Barcelona): *Memòria i pedagogia. Educar contra Auschwitz*

És ben sabut que la memòria –considerada com a categoria antropològica– va ser bandejada per la cosmovisió moderna, poc amant de les raons històriques. Per això, últimament s’ha procedit a la reivindicació d’una “raó anamnètica” que genera un al·legat a favor d’una *cultura de la memòria*, és a dir, d’una cultura que pretén rescatar de l’oblit la tradició cultural que s’inicia a Jerusalem. Justament l’any 1989 Metz va publicar en un llibre homenatge dedicat a Habermas un petit treball titulat “La raó anamnètica” que el pensador alemany va distingir com la col·laboració que més li va impactar i li va donar a pensar. De fet, i arran d’aquell treball, Habermas va reconèixer que Metz tenia raó, és a dir, que els grans temes de la filosofia (el temps, la historicitat, la finitud, la subjectivitat, l’autonomia, l’emancipació, la praxi política, la dignitat humana, etc.) no són conceptes grecs sinó que els devem a Israel¹.

Altrament, el tema de la *Shoah* posseeix una gran força pedagògica, fins al punt que durant els darrers anys s’ha generat una important literatura que ha considerat Auschwitz un referent ineludible per a l’educació contemporània². De fet, aquesta

1. METZ, J. B., *Por una cultura de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 1999.

2. El tema d’Auschwitz ha generat una rica literatura pedagògica entre la què citem les següents obres: MÈLICH, J. C., *La lliçó d’Auschwitz*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2001 [Versió castellana: *La lección de Auschwitz*. Barcelona: Herder, 2004]; BÀRCENA ORBE, F., *La Esfinge muda: el aprendizaje del dolor después de Auschwitz*. Barcelona: Anthropos, 2001; PLANELLA, J., “L’anihilació de la corporalitat de l’altre. Reflexions entorn a l’estètica de l’horror a Auschwitz”, a *L’altre, un referent de la pedagogia estètica. Seminari Iduna*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, pp. 105-114; PLANELLA, C. i VILANOU, C., “Edith Stein i la pedagogia de la Shoah”, a *Pedagogia*

producció pedagògica ha abordat d'una o altra manera la tragèdia de la Segona Guerra Mundial i, molt especialment, l'holocaust (sacrifici en hebreu) del poble jueu amb la mort en els camps d'extermini i en les marxes de la mort de milers i milers de víctimes innocents, en especial, ancians, dones i infants. En realitat, aquest fet no ens ha de fer perdre tampoc la memòria d'aquells altres col·lectius que, com ara els gitanos, els homosexuals, els testimonis de Jehovà, els opositors al nazisme, els malalts mentals, etc. també van ser perseguits i conduïts fins als forns crematoris. I això més encara quan l'any 2005 es van complir seixanta anys de la fi d'aquell malson amb el descobriment per les tropes aliades –sobretot les soviètiques en el front de l'Est, quan el 27 de gener de 1945 van arribar a Auschwitz–³ dels camps d'extermini (*Lagers*) que van treure a la llum un món d'horror i barbàrie sense precedents en la història de la humanitat.

del segle XX en femení. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000, pp. 57-83; MATE, R., *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta, 2003.

3. Aquesta data del 27 de gener ha estat triada per recordar les víctimes de la *Shoah*, efemèrides que tot fa pensar que es fixarà d'una manera definitiva en el nostre calendari de la memòria històrica. Enguany (27 de gener de 2007) han estat més d'una vintena de països europeus els que han commemorat el Dia Internacional de les Víctimes de l'Holocaust, per bé que en alguns casos la data s'ha traslladat per raons justificades: Alemanya (27 de gener i 9 de novembre, nit dels cristalls trencats-*Kristallnacht*), Àustria (5 de maig, data de l'alliberament de Mauthausen), Bèlgica, Bulgària (10 de març, atès que aquell dia de l'any 1943 van ser alliberats 20.000 jueus), Croàcia, Dinamarca, Eslovàquia, Estònia, Finlàndia, França, Grècia, Holanda, Hongria, Itàlia, Letònia, Liechtenstein, Luxemburg, Noruega, Polònia, Regne Unit, Romania, Suïssa i Txèquia. A casa nostra, es va celebrar un acte el divendres 26 de gener de 2007, al Palau Robert de Barcelona, organitzat per la Direcció General de la Memòria Democràtica que depèn del Departament d'Interior, Relacions Institucionals i Participació de la Generalitat de Catalunya, i que va comptar amb la participació d'Alberto Spektorowski, professor de Teoria Política de la Universitat de Tel Aviv, un testimoni de la *Shoah* i un testimoni català republicà, deportats als camps nazis.

Al seu torn, la pedagogia de la *Shoah* troba en l'obra d'Adorno un clar punt de referència, en destacar que el principal objectiu de l'educació després de 1945 és evitar que Auschwitz torni a esdevenir una realitat en el futur⁴. Ara bé, la pedagogia de la *Shoah* no es limita a reflexionar sobre com cal educar després d'Auschwitz, sinó que assumeix un compromís radical des del moment que educar després d'Auschwitz implica educar contra Auschwitz i, per extensió, amb tot el que aquest nom simbolitza. “Des dels temps d'Auschwitz no ha passat res que invalidés Auschwitz, que negués Auschwitz... A l'holocaust mai no s'hi podia al·ludir en passat”, va dir l'escriptor hongarès Imre Kertész quan el desembre de 2002 recollia el Premi Nobel de Literatura.

Justament, l'any 2006 va aparèixer una obra plena de significació com el *Diari* de Petr Ginz que, a través dels ulls d'un adolescent, palesa amb cruesa el destí tràgic del poble jueu⁵. Fins fa poc aquest diari va quedar oblidat en una vella casa del barri antic de Praga i, per una sèrie de casualitats, es va localitzar en època recent. Encara que la mare de Petr era ària, el pare era jueu i les disposicions nazis prescrivien que aquestes famílies mixtes –que van ser prohibides per les famoses lleis de Nuremberg, promulgades l'any 1935, per tal de deixar al Reich com un territori *judenrein*, això és, sense jueus– podien viure normalment amb els seus fills fins que aquests arribessin als catorze anys, moment en què assolien la condició de jueus. Tanmateix, la *Shoah* –que va suposar la desaparició d'Europa de la cultura *jiddish*– constitueix el prototipus d'una mortaldat única que recorda i exemplifica moltes altres tragèdies esdevingudes en la història contemporània.

En complir aquella edat, el jove Petr –nascut l'1 de febrer de 1928– va ser traslladat al gueto de Terezín, a 65 Km al nord de Praga, una antiga fortalesa que a partir de febrer de 1942 es va convertir en un barri jueu tancat, en un veritable camp de concentració, per bé que l'any 1944 va ser beneït pel delegat de

4. ADORNO, Th., *Educación para la Emancipación*. Madrid: Morata, 1998.

5. GINZ, Petr. *Diari de Praga (1941-1942)*. Edició a cura de Chava Pressburger. Traducció de Kepa Uharte. Barcelona: Quaderns Crema, 2006.

la Creu Roja Maurice Rossel que va elaborar un informe favorable. El 28 de setembre de 1944, Petr Ginz va ser deportat a Auschwitz, on va morir assassinat pel terror i la desraó del nazisme⁶. Recordem amb Hannah Arendt que l'estratègia nazi en relació el poble jueu va seguir una política que va contemplar tres fases ben diferenciades: l'expulsió en un primer moment; més tard a partir de 1939 una política de concentració en guetos, que va comptar amb la col·laboració tàcita dels dirigents jueus en la destrucció del seu propi poble i, finalment, la Solució Final⁷.

Quan l'impacte de la lectura del *Diari* de Petr Ginz era encara ben viu, ens va arribar a les mans el llibre de Jean-François Forges

6. Justament durant la primavera de 2007 s'ha pogut veure a La Pedrera de Barcelona l'exposició *La música i el III Reich. De Bayreuth a Terezin*, promoguda per la Fundació de la Caixa Catalunya, i que anteriorment fou presentada a la Cité de la Musique de París a la tardor de 2002. De la mateixa manera que el nazisme va fer amb l'educació i la cultura, la música va experimentar un procés de germanització que va restar al servei de la propaganda política. No debades, i després de menysprear l'art degenerat (*Entartete Kunst*), el Reich va utilitzar l'arquitectura amb Albert Speer i la música, amb l'exaltació de Beethoven, Wagner i Bruckner, sense oblidar Richard Strauss i Carl Orff, per fonamentar la seva estètica d'ordre, autoritat i jerarquia. Altrament, la música va ser un acompanyant dels deportats que quan sortien i entraven als camps (*Lagers*) escoltaven les marxes d'unes orquestres improvisades que havien d'exaltar els ànims dels empresonats. A banda del paper que va exercir la música en els camps –acompanyava la benvinguda dels deportats, execucions públiques, la vida quotidiana– convé recordar que molts compositors van ser conduïts a la ciutat de Terezin, el camp model que en realitat –com en el cas de Petr Ginz– significava l'avantsala de la mort. A Terezin es van estrenar obres de compositors com ara Hans Krása, Pavel Haas, Gideon Klein o Viktor Ullman que, pocs dies després de la visita de la Creu Roja, van ser deportats a Auschwitz. Recuperar, doncs, el llegat d'aquests músics que van passar per Terezin constitueix a hores d'ara un deute pendent de justícia històrica.

7. A banda de remarcar que Hanna Arendt insisteix en l'escàs ardiment dels dirigents jueus en la sort del seu poble, aquí convé assenyalar que aquestes tres etapes successives d'expulsió, concentració i mort cobreixen els capítols quart, cinquè i sisè del seu famós llibre *Eichmann en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal* [Barcelona: Lumen, 2003 (4^a ed.)].

aparegut en francès l'any 1997 i que confirma una cosa òbvia: el segle XX serà, en la història universal, un segle de trista memòria⁸. Tot i que les desgràcies i horrors han sovintejat des que va esclatar la Primera Guerra Mundial (1914-1918), l'autor es centra en el tema de la *Shoah* que aborda des d'una perspectiva pedagògica. En aquest sentit, vol propiciar una consciència i preparar uns materials per tal que siguin treballats en l'educació secundària francesa. Per tal d'aconseguir els seus objectius, Forges –professor d'un Liceu– recorre a dues instàncies ben conegudes: la pel·lícula *Shoah* de Claude Lanzmann, d'una llargada que supera les nou hores, i l'obra literària de Primo Levi que va viure en carn pròpia l'infern d'Auschwitz⁹.

Un dels objectius de Jean-François Forges és utilitzar l'obra d'art com a mediació per tal d'ensenyar la realitat dels camps d'extermini i així poder mantenir viva la memòria amb la intenció que allò que va succeir en el passat no torni a esdevenir. De fet, només els artistes, els creadors d'històries com Claude Lanzmann i

8. FORGES, Jean-François. *Educar contra Auschwitz. Historia y memoria*. Pròleg de Ferran Gallego. Prefaci de Pierre Vidal-Naquet. Barcelona: Anthropos, 2006.

9. Es tracta del film de Claude Lanzmann *Shoah* que va ser estrenat l'any 1985 en el festival de Cannes amb una duració de nou hores i mitja. Per a molts és la pel·lícula per excel·lència sobre la destrucció sistemàtica del poble jueu, ja que el director francès va treballar en aquest film des de 1974 fins el 1985 i el material reunit és de 350 hores i el període de muntatge es va perllongar durant cinc anys i mig. Tot i que per alguns es tracta d'un documental, per altres constitueix cinema en estat pur, una obra clàssica i per això inclassificable, més encara quan es pensa que els actors són supervivents d'ambdós bàndols –dels perseguits, però també dels botxins– que es representen a si mateixos. A banda d'haver estat mostrada per la segona cadena de TVE els diumenges 21 i 28 de maig de 2006, aquest film es troba en edició DVD (Les Films Aleph), en francès i subtítols en castellà. Claude Lanzmann va participar en el curs “La imatge possible. L'art i la memòria dels camps”, organitzat per la Universitat i la Diputació de Girona el desembre de 2005. Entre nosaltres, Carles Torner ha estat un dels divulgadors d'aquest film tal com es reflecteix en el seu llibre *Shoah: una pedagogia de la memòria* (Barcelona: Proa, 2002).

Primo Levi poden abordar l'extraordinari projecte de recrear el món del *Lager* –el camp de concentració que, en paraules de Levi, “és una gran màquina per convertir-nos en animals”– i, en conseqüència, donar testimoni –no raó– de la *Shoah*. Lanzmann explica que ha fet seva la lliçó que un SS havia donat a Primo Levi a Auschwitz: *Hier ist kein Warum*, aquí no hi ha per què. Ara bé, tot i que no hagi raons, ni justificacions, a través de les imatges i de les paraules s'intenta apel·lar a un món de valors que s'ha fet fonèdis perquè s'ha atemptat, en darrera instància, contra el primer i gran valor: la dignitat humana, una dignitat que va ser arrabassada i anorreada per la més gran barbàrie que ha protagonitzat la humanitat. Efectivament, un dels aspectes més tètrics i perversos dels camps d'extermini del nazisme rau en què allà es va negar la dignitat humana a totes les persones que, per qualsevol motiu per intranscendent que fos, foren condemnades a morir injustificadament. Res salva, doncs, la barbàrie nacional-socialista –i per tant la participació d'altres règims polítics europeus com el francès i l'italià–, encara que la història sembla confirmar a voltes que l'irracionalisme i la violència encara romanen entre nosaltres.

Certament que la força de les imatges reals, obtingudes a partir de les manifestacions dels propis protagonistes, s'imposa per damunt de qualsevol reconstrucció més o menys fidedigna. Les poques imatges que van retenir els crims comesos, gravades per cineastes alemanys, posen de relleu la brutalitat sense parió del nazisme, fins el punt que Goebbels no es va equivocar en prohibir que es mostressin les pel·lícules realitzades en el gueto de Varsòvia. I si diem això dels fotogrames cinematogràfics, quelcom semblant podem comentar de les imatges fotogràfiques que –amb el seu dramatisme– han arribat fins a nosaltres. En aquest sentit, destaquem el rostre de Krystina Trzesniewka, una adolescent que va ser internada el 13 de desembre de 1942 i que va morir el 18 de març de 1943, les fotografies de cara i perfil de la qual són reproduïdes en el llibre. No hi ha dubte que els seus ulls atemorits ens interpel·len d'una manera angoixant i directa: ella encarna la innocència esclafada a Auschwitz, el patiment injustificat i el sofriment gratuït de tantes víctimes anònimes¹⁰.

10. El tema de les imatges de la *Shoah* va ser objecte d'un tractament

Des de la perspectiva de l'acció didàctica destaquen la pel·lícula *Shoah* de Claude Lanzmann i l'obra literària de Primo Levi, presentada a manera de memòria retrobada. A través de la pel·lícula hom s'adona que l'antisemitisme de Hitler segueix una retòrica clàssica fins l'estiu de 1941: designació, marcatge, guetització, expulsions, etc. Una de les virtuts del film de Lanzmann radica en què apropa la realitat del desastre, més enllà de les abstraccions genèriques. La càmera filmica no té sentiments: grava les paraules, els gestos, els petits detalls a través de la mirada humana. Ens trobem davant d'una topografia de l'extermini, d'un treball d'agrimensura de la catàstrofe que mostra fins a quin punt pot actuar el terror quan es canalitza d'una manera maquinal i sense la presència d'una espurna d'humanitat: la ruta d'Auschwitz fou construïda per l'odi, però pavimentada amb la indiferència.

No és aquest el moment de detallar la vida de Primo Levi (1919-1987), autor de la coneguda *Trilogia d'Auschwitz*, fill d'una família jueva assimilada i acomodada de classe mitja que participava, abans de l'esclat de la política antisemita de Mussolini, plenament de la vida econòmica, social i política d'Itàlia¹¹. Amb tot, convé fer algunes precisions sobre la seva trajectòria personal i sobre l'encaix de la comunitat jueva en la història d'Itàlia, un col·lectiu que confiava en els valors del *Risorgimento* que va promoure la unitat italiana l'any 1861 fins al punt que molts d'aquells jueus italians també van confiar en l'ascens del feixisme i van donar suport a Mussolini durant els primers compassos del seu règim. En darrera instància, aquells jueus instal·lats des de feia molts segles a terres italianes no tenien altra consciència que la de pertànyer a Itàlia, i

específic en el debat sobre la representació de l'holocaust que va tenir lloc a l'Ateneu Barcelonès durant els mesos de febrer-abril de 2006. Entre altres activitats es van exposar i debatre quatre fotografies sobre el crematori V d'Auschwitz realitzades pels membres del *Sonderkommando*, a l'agost de 1944. També es va projectar el film de Llorenç Soler, *Francisco Boix, un fotògraf en el inferno* (2002), i es van exposar i debatre els films *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann i *Schindler's List* (1993) de Steven Spielberg.

11. LEVI, P., *Trilogia d'Auschwitz*. Pròleg de Philip Roth. Barcelona: Edicions 62, 2005 [La trilogia està constituïda per les següents obres: *Si això és un home*, *La treva* i *Els enfonsats i els salvats*].

van ser molt reticents a admetre que les disposicions antisemites que es van implantar a Alemanya també els afectarien¹².

Malgrat aquest sentiment de pertinença, la veritat és que les coses es van tòrcer i també a Itàlia es van aplicar les mesures antisemites en un moment en què Mussolini es volia congraciar amb Hitler, per bé que a començament de 1938 molts jueus –més de 10.000, una tercera part dels jueus italians adults– encara eren feixistes convençuts. Emperò, les campanyes de propaganda antisemita van preparar el terreny, i així el juliol de 1938 es va fer públic el manifest d’uns pretesos científics racials que anunciava el descobriment d’una raça italiana. Les disposicions antisemites es van posar en marxa a partir de l’estiu de 1938 d’una manera semblant com s’havia fet abans a l’Alemanya nacionalsocialista. Es prohibia que els jueus poguessin entrar a estudiar a la Universitat, encara que es va permetre que els que es trobessin en el segon any de carrera poguessin concloure els seus estudis. Això és el que va permetre que Primo Levi pogués acabar els seus estudis de Química l’any 1941 amb la qualificació *summa cum laude*, si bé en el seu títol es feia constar de manera expressa que era “membre de la raça jueva”. El 8 de setembre de 1943 el general Badoglio signava l’armistici amb els aliats i Hitler –després d’alliberar Mussolini de la presó on estava confinat– va envair el Nord d’Itàlia, bo i establint una república nazi-feixista amb seu a Salò, a prop del llac Garda. Mentrestant Primo Levi va ingressar a la Resistència i va ser empresonat per una delació a les darreries de

12. Aquí convé destacar la biografia de *Primo Levi*, escrita per Ian THOMSON (Barcelona: Belacqua, 2007), una altra novetat bibliogràfica certament remarcable i que dona peu a analitzar –entre altres aspectes– els seus anys de formació. Val la pena comentar que Primo Levi era un jove de poca corpulència i de salut feble, que es va imposar una pla d’enfortiment físic a través de la pràctica atlètica, el muntanyisme i l’esquí. En el seu cas, la *Bildung* (Formació) assoleix uns trets certament ben significatius en el sentit que combina el cultiu de les ciències (la química en especial), les humanitats (les llengües i el llatí, en particular) i l’educació corporal, en un tot integral. De ben segur, que sense aquesta formació –física, intel·lectual i moral– no hagués pogut superar la dura prova d’Auschwitz, en un context de situació límit en què va d’haver d’abordar tot tipus de calamitats.

1943. Seguidament va ser internat en el camp de Fossoli, a prop de Módena, al Nord d'Itàlia, des d'on va ser deportat el mes de febrer de 1944 a Auschwitz, “un nom sense significat, aleshores i per nosaltres, però havia de correspondre per força a un lloc d'aquesta terra”.

Forges insisteix en el desig que el major nombre possible de persones –i d'alumnes en particular– compreguin l'originalitat i la importància de Primo Levi, la lectura de l'obra del qual esdevé una mena d'imperatiu moral. Levi escriu, amb un llenguatge directe i punyent, escrupolosament la veritat: “De les quaranta-cinc persones del meu vagó, només quatre vam tornar a veure les nostres cases; i va ser de molt el vagó més afortunat”. Gràcies a l'esperit científic el seu llenguatge és simple, nítid i racional per expressar amb paraules precises els més irracionals excessos que pot cometre el gènere humà. Amb tot, Levi –que a Auschwitz va ser marcat amb el número 174.517– no pot anomenar a totes i cadascuna de les víctimes d'aquell naufragi que significa el major crim contra la humanitat que mai s'ha vist i que va suposar la destrucció d'allò humà en l'home. No obstant això, el llibre constitueix per a Primo Levi el mateix que la càmara per Claude Lanzmann: una arma de lluita que atresora grans possibilitats pedagògiques.

A Auschwitz qui fa el que li manen –seguir les ordres, menjar la ració assignada, respectar la disciplina en el treball i en el camp– té la mort assegurada. Aquell que no sap transformar-se en *Organisator*, en *Kombinator*, en *Prominent*, no té possibilitats de reeixir. Els efectes de la degradació són devastadors i irreversibles perquè en el *Lager* –producte d'una concepció del món portada a les últimes conseqüències– es destrueix allò que hauria de ser el primer objectiu pedagògic: confiar en el món. Molts pedagogs –Philippe Meirieu és un d'ells– han dit que el primer acte pedagògic és la mirada que dóna confiança, la mirada que ajuda a créixer. Justament, si Levi va poder salvar la seva vida va ser –a banda del seu enginy i capteniment–¹³ per l'amistat, gràcies a la qual

13. A banda de la seva significació simbòlica, l'experiència límit d'Auschwitz també posseeix un interès des del punt de vista antropològic, en el sentit d'avaluar la resistència humana a la mort. Primo Levi va estimar que un prè que fos empleat en tasques de treballs en el complex

aconsegueix el triomf i la redempció. Es tracta d'Alberto Dalla Volta, un jove que parlava alemany i que esdevindrà el seu millor amic. “Era el meu inseparable: nosaltres érem *els dos italians*, i molts dels companys estrangers confonien els nostres noms”. Però desgraciadament Alberto va desaparèixer com milers d'internats més en la marxa d'evacuació del camp el gener de 1945, mentre que Levi –reclòs malalt a la infermeria– va poder sobreviure. Altrament, a la infermeria del *Lager* de Buna-Monowitz –que formava part del complex d'Auschwitz– s'havien quedat vuit-cents interns, per bé que prop de cinc-cents van morir de les seves malalties, de fred i de fam abans que arribessin els russos, i uns altres dos-cents, malgrat les ajudes, en els dies immediatament posteriors.

En qualsevol cas, Primo Levi fa amb la seva trilogia literària una denúncia sense precedents en la història de la literatura universal, una obra que avui és reconeguda també pel seu valor testimonial i literari. Així ens diu que els personatges de les seves pàgines no són homes perquè la seva humanitat està enterrada. De fet, aquesta manca d'humanitat afecta tothom: els SS malvats i estúpids, els *Kapos*, els polítics, els criminals, fins a arribar als *Häftlinge*, els interns en els camps, indiferenciats i esclaus. Levi representa la lluita contra la desraó. Sucumbir és el més senzill, el més intel·ligent és intentar dosificar les forces en un món com el del *Lager* en què pensar és inútil¹⁴. Tot i això, Levi –que no s'ha enfonsat a

d'Auschwitz podia durar, a costa de les seves reserves naturals, de dos a tres mesos. Sobre l'organització higienicosanitària del camp de concentració per a jueus de Monowitz (Auschwitz-Alta Silèsia), es pot veure l'informe elaborat per Primo Levi i Leonardo Debenedetti. Ambdós van formar part del grup d'homes seleccionats per treballar, no per anar a la cambra de gas (del seu grup 96 homes i 29 dones van ser tatuades, mentre que les 56 persones restants, directament assassinades) [LEVI, P. i DEBENEDETTI, L., *Informe sobre Auschwitz*. Estudi crític de Philippe Mesnard. Traducció de Francesc Miravittles. Castelló de la Plana: Ellago, 2005].

14. En relació als *Lager*, Primo Levi escriu a *La treva*: “Especialment en els darrers anys de guerra, els *Lager* constituïen un sistema vast, complex i profundament compenetrat amb la vida quotidiana del país; s'ha parlat amb raó d'*univers concentrationnaire*, però no era un univers tancat. Societats industrials grans i petites, propietats agrícoles, fàbriques d'armament, treien profit de la mà d'obra gairebé gratuïta que els camps

Auschwitz, sinó que ha tingut la sort de restar entre el petit nombre de salvats— mor, molt probablement d'un suïcidi en caure de l'escala de casa seva, el dissabte 11 d'abril de 1987. A manera d'afegitó, es pot anotar que *La Stampa* de Milà, en l'edició del 14 d'abril d'aquell any, deia que Primo Levi havia mort a Auschwitz quaranta anys després¹⁵.

Certament cal una proposta pedagògica que recuperi la memòria com a símbol de resistència, per tal de lluitar contra l'odi i la barbàrie. D'aquí que calgui educar contra Auschwitz i perquè això sigui factible res millor que incloure l'estudi de la *Shoah* en els programes escolars dels països europeus. Fem-hi, emperò, una observació: atès que la majoria de testimonis de la *Shoah* són masculins sembla oportú recomanar la incorporació d'aquells textos femenins que constitueixen una excepció, una situació que no ens ha de fer oblidar que les dones van patir més que els homes el seu pas pels camps. Vivien en condicions força pitjors i oferien una menor resistència física davant les feines més feixugues i humiliants que les que s'imposaven als homes¹⁶.

proporcionaven" (p. 358). Certament que a Auschwitz van convergir els interessos militars i de la indústria, fins al punt que Auschwitz III era propietat del colós de la indústria química alemany I. G. Farben que tenia 334 factories a l'Europa ocupada. Entre les firmes d'I. G. Farben que operaven a Auschwitz III es trobaven la BASF, Siemens, Bayer, AGFA, Hoechst, AEG i Pelikan, que subministrava la tinta pels tatuatges dels presoners.

15. Sobre aquesta qüestió, es pot veure: GAMBETTA, D., "Los últimos momentos de Primo Levi", *Revista de Occidente*, núm. 277, juny 2004, p. 5-26 [Aquest autor considera que la mort de Levi no fou un suïcidi, sinó un accident derivat probablement de la medicació antidepressiva que prenia].

16. Per tant, la proposta de lectures que fa Forges es podria ampliar amb narracions de dones que també van viure l'experiència dramàtica de l'holocaust. A banda del conegut diari d'Anna Frank, destaquem *El fum de Birkenau*, de la italiana Liliana Millu (1914-2005), publicada l'any 1947 i que podem llegir en català (Barcelona: Quaderns Crema, 2005). Igualment es podria utilitzar el text de Mercè Núñez Targa (1911-1986), supervivent del camp d'extermini de Ravensbrück, a uns vuitanta quilòmetres al nord de Berlín, que va deixar el seu apassionant testimoni

Si Auschwitz ha estat una realitat irrefutable, això vol dir que si va succeir una vegada pot tornar a produir-se. L'amença és ben present, com recordava François Rastier en el moment de recollir el premi de la Fundació Auschwitz el 7 de desembre de 2005 en l'ajuntament de Brussel·les. Per tant, el deure de la memòria és també un deure pedagògic. Així, doncs, la nostra obligació com a educadors és lluitar contra aquesta possibilitat perquè Auschwitz –constituït per un conjunt de camps establerts en terra polonesa– representa el rostre més fosc de l'home, d'un home que va perdre la seva dignitat humana en aquell univers de violència i sense raó que no s'ha de tornar a repetir mai més: educar contra Auschwitz constitueix, doncs, una exigència ineludible per combatre el crim i la barbàrie i, per fer-ho, comptem amb les armes de la memòria.

a *El carretó dels gossos. Una catalana a Ravensbrück* (Barcelona: Edicions 62, 2005), amb què es pot saber quin va ser el grau de sadisme del terror nazi. Aquest llibre és un homenatge a les dones que van patir aquesta brutal repressió. Unes per ser jueves i unes altres pel seu compromís polític a favor de la llibertat, grup en què s'inclou l'autora.

COMUNICACIÓ

Albert Llorca i Arimany (Societat Catalana de Filosofia): *La fragilitat de la memòria i el dol en pro de la “humanitat”.*

En la present comunicació, hom pretén detectar els senyals dins de la memòria que reflecteixin les *potències i febleses de la condició humana*.

L'estudi filosòfic sobre la memòria constitueix en el pensar de Paul Ricoeur una exigència i un deute amb la seva reflexió hermenèutica: la nostra feina aquí rau, dins d'aquest marc conceptual, en *repensar l'encaix de l'antropologia empírico-hermenèutica –condició en falta de l'home– amb una figura de l'obrar humà tradicionalment desatesa en l'activitat filosòfica com ho ha estat el perdó*, en el context fenomenològic que el fa possible: *la memòria que recorda i oblida*.

L'hermenèutica a Paul Ricoeur expressa la comprensió ontològica de la condició finita de l'home, essent aquest aspirant a la plenitud de l'Ésser al qual pertany¹, i pel qual es desembulla com a “saber escoltar” les capacitats i límits constituents de la seva *construcció identitària*². Per tant, el “jo vull” no és conseqüència del “jo penso”; sinó que implica reconèixer *espais buits* en el si de l'home, que expressen la seva *ambigüïtat i fragilitat*³.

En aquest marc hermenèutic, la textura ontològica de l'home es dibuixa sota tres passos que assenyalen succintament:

- 1r pas: el jo humà –que és una paradoxa de *voluntat* (decisió, acció i consentiment) i *involuntarietat* (corporalitat)–

1. Ricoeur, P. *Phénoménologie et Herméneutique. (Du Text à l'action*. Paris: Seuil, 1986. p. 55-58).

2. Una filosofia reflexiva no és, dirà Ricoeur, una filosofia de la consciència immediata de si, perquè la “reflexió és la reapropiació del nostre esforç per existir” (*Le Conflict des Interpretations*. p. 311-312). Per això, el que pertoca fer és “recuperar”, portar a nosaltres, “saber escoltar” el batec de l'explanació del nostre ésser (Llorca, A. *De l'Eidètica pràctica a l'hermenèutica en el pensament de Paul Ricoeur*. Tesi Doctoral. Universidad de Barcelona. 1996. p. 12).

3. Idem. p. 28.

es configura metafòricament com a “narrativitat” o desplegament del sentit identitari a través de la diversitat experienciada en el temps. És la identitat narrativa de la persona o “recuperació de si”⁴.

- 2n pas: Ipsèïtat o procés antropològic-hermenèutic de desenvolupament humà com a promesa i compromís de identitat malgrat els canvis experimentats.
- 3r pas: Alteritat o obertura, des de la ipseïtat, envers l’altri –“alter” i “inter” subjecte– en pro de l’articulació teleològica humanitzadora individualment i col·lectiva⁵.

Aquestes tres passes, doncs, són tres cares de la reflexió hermenèutica pràctica de l’home sobre si. I quin paper hi juga aquí la memòria?

Per Ricoeur, *la memòria i l’oblit constitueixen nivells intermedis* entre el temps i la narració⁶. Per tant, ambdós són presents en la reflexió hermenèutica, en participar en la “refiguració” o construcció d’un discurs, pel qual reestructurem l’experiència humana del jo idèntic en termes de “reconquesta del que és real”⁷ o *si mateix*.

Les breus observacions anteriors permeten posar en relleu que:

- En aquest terreny de *l’hermenèutica de si* –com a culminació de l’*Ontologia de la comprensió* de l’home– cal no perdre de vista *l’horitzó de la humanitat* que presideix la diversitat humana o pluralitat, tant individualment com col·lectiva-cultural⁸.

4. RICOEUR, P. *La Critique et la Conviction*. Paris, 1996. Paris. p. 128-133.

5. LLORCA, A. *Consideracions al voltant de l’obra recent de Paul Ricoeur*. Comprendre, 2000/2. URL.

6. RICOEUR, P. *La Memoria, la Historia y el Olvido*. 2003. Madrid. p. 13-15.[MHO]

7. RICOEUR, P. *La Critique et la Conviction*. Op. cit. p. 133.

8. En el seu article “*Cultures del dol a la traducció*”, Ricoeur afirmarà que “La traducció és el projecte de una humanitat –unitat sobre la base de trobar equivalències sense identitat, o semblances– sense trencar la pluralitat inicial. (*Entretiens du XXI siècle*. Comunicació

- Tal com li succeeix a la tasca de traducció –mediadora entre la pluralitat de les cultures i la unitat de la humanitat– en no poder ser perfecta⁹, la memòria en la seva tasca de selecció-interpretació del record, també va acompanyada de dol, perquè ni tot ho reflectim tal com succeï, ni tampoc ho podem memoritzar tot.

En l'activitat mnèsica, ja sigui en la “menmé” –record passiu–, o en la “anamnesi” –record buscat–, la fidelitat al passat mai no és completa, de manera que la rememoració pateix “pèrdues”, com a experiència de *límits i d'humilitat*: límits pels riscos “abusius” als quals s'exposa la memòria, i humilitat humanitzadora pel reconeixement que la *nostra memòria*, tant individual com col·lectiva, *està imbricada amb altres narracions i tradicions culturals* que no coneixem¹⁰.

La memòria –i l'oblit, com l'ombra que l'acompanya¹¹– és la “finestra” per on hom reflecteix *la condició humana feble però oberta a l'aprofundiment de si*, i en aquest sentit Paul Ricoeur li atribueix dues característiques:

- En clau descriptiva fenomenològica és una “síntesi” entre el temps i el relat.
- En el pla antropològic-hermenèutic, té un paper en la constitució –refiguració– del sentit de la vida. Ambdues

presentada a la UNESCO, l'abril del 2004, i publicada, en resum, a “Le Monde” el mateix mes i any. p. 1).

9. Com. Cit. p.4. Però donat el fet que no hi ha traducció perfecta, li és inherent el dol, per la “pèrdua de la totalitat” del que es vol traduir. A una cultura humanitzadora aplegadora entre els éssers humans jo l'he anomenada “*conatus cultural*” (veure el nostre estudi *El mal i la debilitat de la cultura*. Inclòs a *El mal*. AA.VV. La Busca, 2003. Barcelona).

10. Assenyala Ricoeur que el dol per la “pèrdua” en la rememoració de la nostra tradició ens “humanitza”: deixar-nos explicar per la cultura d'altres és superar l'absolutisme de la nostra tradició (*Cultures: del dol a la traducció*. Com. Cit. p. 4).

11. Ambdós tenen una *relació paradoxal*: la memòria és condició necessària per a l'oblit, i aquest és la manifestació de les febleses –i abusos– de la primera (RICOEUR. p. 555).

característiques poden rebre el “*desgavell*” de l’oblit: llavors, la memòria te “pèrdues abusives”, posades en relleu en les deformacions i manipulacions dels relats històrics, apareixent allò que Paul Ricoeur en diu “una forma ladina de olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos”¹². El tarannà deshumanitzador que produeix l’oblit pertorba frontalment la “cohesió de la vida” que hauria de teixir la memòria, amb la conseqüent *devaluació ètica de la vida*, exemples de la qual cosa ens ofereix tal irrupció de l’oblit, com ara eludir un compromís adquirit, evadir tota responsabilitat dels mals fets i sobre els quals no se’n vol saber res, evitar tota informació del passat...¹³. A parer de Ricoeur, aquestes pràctiques foren presents a Europa Occidental en la dècada dels anys trenta del segle XX, amb resultats bàrbars¹⁴.

Els riscos de la memòria no són, doncs, pocs. La seva fidelitat al passat ofereix *entrebancs i abusos* que amenacen la seva *intenció veritativa*, i que posen en evidència la *vulnerabilitat fonamental* que roman en el seu si¹⁵. D’entre els riscos als quals és vulnerable la memòria, n’escollim dos: *la memòria manipulada i la memòria passional*.

La primera mostra una notable complexitat –és una manifestació patològico-memorística del mal que l’home pot patir per la seva condició làbil–, en la mesura que la fragilitat humana es presenta com la conseqüència del *no creixement de la identitat personal* (o replegament de la identitat “ipse” a la identitat “idem”), com la *concreció de la por a l’altre* (suposadament amenaçant de la identitat del jo), i com la

12. MHO, p. 552.

13. MHO, p. 582. És així, que aquestes formes de negligència humana que l’oblit posa en relleu comporten un nivell d’*irresponsabilitat ètica* que és procliu a l’omissió de l’acció, a la imprudència i a la imprevisió (idem). Aquestes formes d’oblit, doncs, ens col·loquen davant del *problema de la falta i del mal en l’home*.

14. MHO, p.58.

15. MHO, p. 81.

debilitat violentadora que la ideologia exerceix sobre la memòria. En efecte, en tots aquests casos de memòria manipulada¹⁶, la *identitat personal* de l'ésser humà resta dominada per les febleses de la por a si mateix i a l'altre, i per l'opacitat de la ideologia que exerceix “coacció silenciosa” sobre la cultura i la persona¹⁷. I en la mesura que a tota comunitat humana –cultural, històrica– hom troba marques de violència, situacions irreconciliables, prejudicis irreparables¹⁸, la *reflexió de la memòria de si* ha de permetre reconèixer el tarannà manipulatiu ideològic que la domina i l'acceptació del dol –vivència dels errors deshumanitzadors– com a experiència quasi-terapèutica de les incoherències patides i practicades per la memòria.

Hom pot afirmar, per acabar aquest punt, que en tant que, com afirma Ricoeur, la memòria va sempre acompanyada de dol¹⁹ –ja que tota rememoració comporta “pèrdues” en l'enfocament adequat de la nostra vida–, la *distorsió ideològica de la memòria* influeix sobre la pluralitat de vides que bateguen dins d'una comunitat cultural; la qual cosa ens situa en el lliscós terreny de la *memòria col·lectiva, de la memòria històrica... i de les relacions intersubjectives que s'hi mouen*.

Pel que fa al segon risc assenyalat, la *memòria passional*²⁰, no tan llunyana de l'anterior, ens endinsa en el pla d'una memòria obsessionada pel “deure de justícia”, que hauria d'articular la

16. MHO, p. 97-117.

17. Sobre la ideologia, els treballs de Ricoeur són nombrosos: asenyalem com a mostra: *Ideologia y Utopía, Du text a l'action* i el seu extraordinari article *Science et idéologie*. Al voltant d'aquesta temàtica, varem dedicar, fa uns anys, un treball titulat *Interdependència entre ideologia i utopia* (Inclòs a *La Utopia*. AA.VV. Barcelona: La Busca, s.l. 1999).

18. RICOEUR, P. *Cultures, del dol a la traducció*. p.5.

19. Idem. p. 4.

20. Paul Ricoeur parla de “memòria obligada”, en la que hom “obliga a recordar, tot vulnerant la tasca pròpia de la història, reduint aquesta a aquella (MHO, p.119); la qual cosa és perillosa, des del punt de vista pràctic: el “deure” de la memòria comporta, llavors, una “perelaboració” o rememoració tendenciosa i abusiva dels fets històrics.

fidelitat a la veritat del passat amb l'esforç de recuperació d'aquest passat, incloent-hi totes les repercussions implicades sobre la valoració dels avantpassats –especialment les “víctimes” de violència²¹–, sobre els “altres” contemporanis i sobre nosaltres mateixos. És obvi que hi ha aquí riscos de distanciament de la veritat històrica i de l'autèntica justícia; perquè el fanatisme pot obturar l'horitzó comú o *humanitat compartible* –que apropa homes i cultures, en lloc de distanciar-los- accentuant la patologia de l'oblit i la conseqüent deshumanització.

21. MHO, p. 121.

COMUNICACIÓ

Manuel Satué i Sillué (Societat Catalana de Filosofia): *La memòria duració conscient en Bergson*

Potser l'ànima, no sigui res més que memòria
Sant Agustí

Aquests darrers mesos he llegit diversos llibres de memòries. Vaig començar pels d'en Saramago, Günter Grass, Fabià Estapé, i el darrer, les memòries del comte Tolstoi. Sóc conscient que allò que s'hi explica, no és necessàriament el que els ha succeït al llarg de les seves vides, evidentment, és un gènere literari, però en el fons hi trobem el desplegament dels principals esdeveniments recordats. G. Grass, com indica el nom "Pelando la cebolla" imagina diverses capes on els records quedarien com estratificats segons el temps.

Bergson, el filòsof francès en les seves obres, principalment en: "Essais sur les données immédiates de la conscience" i en "Matière et mémoire" ens explica com entèn la memòria. Al principi de l'obra esmentada manifesta: "Aquest llibre afirma la realitat de l'esperit, la realitat de la matèria, i tracta de determinar la relació entre ambdós amb un exemple precís, el de la memòria"¹. El mestre utilitza com a mètode filosòfic la intuïció, és a dir el introduir-se dins (*intus*) de l'objecte a estudiar per a comprendre'l cabalment.

És per ell l'únic mètode que pot captar la vida, que s'esmuny per la duració, sense necessitats d'estatificar objecte com farà la ciència generalment.

Quan fem la immersió en nosaltres mateixos, descobrim que la característica essencial del nostre psiquisme és la duració. Els actes de la nostra consciència es desenvolupen en una successió, són variables i heterogenis, ens captem nosaltres mateixos com una duració que dura. En aprofundir en la "duré", característica de la nostra consciència segons el pensador, ens

1. H. BERGSON, *Obras escogidas*, Madrid 1963 p. 225.

adonem que és aliena al temps, almenys al temps amb que treballa la ciència.

El científic espacialitza el temps per a millor captar-lo, però, en fer-ho, el desnaturalitza. Així el moviment es desenvolupa en diferents posicions espacialitzades. En les cèlebres apories de Zenó, Aquil·les ocupa uns llocs i la tortuga uns altres. En elles es dona una successió però el moviment, la duració en si, no és captada, només ho és el seu rastre espacial, per dir-ho d'alguna manera. És per això que les apories de Zenó no tenen una solució adequada, si només ens fixem en el mètode emprat per la ciència.

La duració de la consciència és una successió en la qual tots els moments queden englobats els uns en els altres. En el present s'hi conserva el passat i tendeix al futur. El mestre, amant de les metàfores, ho compara amb una bola de neu que va augmentant el seu volum en rodar muntanya avall.

La duració, entesa així, conserva tota la vida conscient i en certa manera ho diu del tot en relació al temps, almenys l'emprat per la ciència.

La memòria és la manifestació de la duració com l'entén Bergson.

“La memòria, pràcticament inseparable de la percepció, intercala el passat en el present, contrau també en una intuïció única moments múltiples de la duració, que així, per la seva doble operació, és causa que percebem la matèria en nosaltres mateixos quan en dret la percebem en ell.”

Bergson també distingeix entre el jo superficial i el jo profund, espècie d'inconscient. Segurament havia llegit Freud i el cita en alguna de les seves obres. És en ell on observem la duració que dura, i on tota la vida conscient queda englobada com les campanades del rellotge o en una melodia, on totes les notes s'ajunten de manera indiferenciada per resoldre's en una simfonia. Aquí ja no trobem estats heterogenis, ni variables, ni tan sols quantificables car, com distingir un dolor o una alegria més intensa que una altra?

2. Bergson o.c. p. 290.

En l'obra esmentada "Matière et memoire" en distingeix dos tipus de memòria: la memòria hàbit i la memòria record, divisible la darrera en reconeixement i record. La primera serveix per estudiar, per aprendre de memòria. En ella la repetició dels actes crea l'hàbit per obrar d'una manera determinada. Per tant correspondrà a l'àmbit de l'aprenentatge.

A través de la repetició assolim la facilitat per operar d'una manera determinada, com per exemple escriure a l'ordinador o conduir un cotxe.

Com més vegades exercim allò après, resulta més planera la feina i l'atenció, que al principi ha de ser màxima, pot anar disminuint. Així, una vegada engegada, l'acció es pot desenvolupar sense prestar l'atenció necessària en els inicis. L'aprenentatge pot ser considerat com una espècie de reducció del treball psíquic conscient, un estalvi d'energia psíquica que la ment pot invertir en altres accions.

El filòsof tracta d'apressar la memòria record. El cervell és, sense cap dubte, l'òrgan de la vida de l'esperit, però no la determina. El fet que un vestit estigui penjat en un penjador no explica res respecte d'aquest. És a dir, el cervell serà l'òrgan d'una pantomima en el sentit que la relació entre memòria i matèria serà només merament extrínseca. Per això va criticar la teoria de les localitzacions cerebrals, molt en boga en el seu temps per influència de Broca.

De la memòria record esmenta dues modalitats: el record espontani i el reconeixement. El primer és aquell que sorgeix en absència de l'objecte, el segon és el que s'aplica a quelcom ja percebut. És en el segon on, en certa manera, s'assoliria el pensament de Plató: conèixer, en el fons no seria res més que reconèixer.

El primer sorgeix en absència de l'objecte, cosa que no succeeix en el segon. És per això que diem que és merament espontani. Àdhuc de vegades pot aparèixer en sofrir un xoc, la persona en rebre una forta impressió (p.e. el que està apunt d'ofegar-se o al condemnat a mort) recorda tota la seqüència de la seva vida. El fet demostra que la duració de la ment l'enriqueix amb tot el viscut. En aquest sentit Bergson parla de la duració que dura. Hi ha dues maneres de rebre imatges del món circum-

dant per part de la nostra consciència: per la percepció sensible formem la imatge d'un objecte present als nostres sentits, per la memòria formem la mateixa imatge sense la presència real. El nostre coneixement no és merament especulatiu sinó que diu relació amb l'acció. Cadascuna de les imatges insinua una resposta en el nostre psiquisme i en el seu òrgan que és el cervell. Per tant segons Bergson, el que roman en nosaltres és aquest moviment a través del qual reconeixem l'objecte com ja percebut anteriorment o bé és la causa d'algun fenomen o afecció interna el desencadenant d'un record espontani.

Bergson veu en la memòria la incidència de l'esperit en la matèria, de la que creu ser independent. Ataca la teoria del paral·lelisme psicofísic, i la dels epifenòmens per explicar la memòria. El cervell naturalment que intervé però, com s'ha apuntat, és l'òrgan d'una pantomima.

Bergson raona totes les seves afirmacions però cal tenir en compte que ell ja abans de parlar-ne té un "parti pris" l'existència de l'esperit separat de la matèria. Esperit que no serà res més que l'evolució creadora, aquella ona vital que es desplegarà a través de tota la creació de l'humil ameba a "l'home sapiens" on sembla haver culminat.

Direm, per acabar, que el mestre francès està en la línia dels grans pensadors francesos que des de Descartes han il·luminat el camp de la filosofia i a més fou un escriptor brillant guardonat amb el Premi Nobel l'any 1927.

COMUNICACIÓ

Xavier Garcia-Duran Bayona (Societat Catalana de Filosofia): *Memòria i identitat. Reflexions a propòsit d'un fragment de l'Odissea*

Jo sóc el que he viscut –el meu passat–; jo sóc el que de mi recordo o el que de mi es recorda. Ambdues afirmacions reuneixen tres elements imbricats, engatjats: el jo, la memòria i la identitat. Cada un d'ells es pot explicar a partir de qualsevol dels altres. La identitat, emperò, ja fou objecte d'exposició i debat –de col·loqui– en els *X Col·loquis de Vic*. La del jo és inefable, ens persegueix de forma necessària en la direcció que vulguem fugir, com el futur d'Èdip. En definitiva, aquesta és la incògnita fonamental. Queda la de la memòria, de la qual enguany s'escau parlar. El que intentarem explicar amb aquesta comunicació és que totes tres entitats estan interpenetrades, són inseparables. I això ho farem a partir de l'anàlisi d'un text esplèndid, *l'Odissea* d'Homer¹, en especial l'episodi final, “La venjança d'Ulisses” (cants XIII a XXIV). A partir d'aquí, reformularem les qüestions originals, a propòsit del jo, des d'un text de Pascal (*Pensées*, nº 323 de l'edició de Brunschvicg).

El text homèric recull des del moment que Ulisses arriba a Ítaca, fins al moment que, consumada la venjança contra els pretendents i amb la intercessió d'Atenea (que és la dea protagonista del relat) Ulisses retroba la pau. Aquest text, que ocupa gairebé la meitat de *L'Odissea*, permet observar un joc de mentides i enganys tramats i urdits per Ulisses i Atenea. En el nucli d'aquest joc hi ha el reconeixement d'Ulisses, el joc de la seva identitat: no ha de ser reconegut fins que el moment sigui oportú.

1. Usem la traducció poètica de Carles Riba (Barcelona: Alpha, 1953), d'un extraordinari nivell poètic, però sense la numeració dels versos, que facilitaria considerablement les cites. Per això, citarem a partir del número de pàgina.

Desembarcat, mentre dorm, pels feacis a la costa itaquea, quan Ulisses es desperta no reconeix el territori, puix la dea l'ha disfressat amb una espessa boira, i ella s'amaga sota la forma d'un pastoret que es presenta a Ulisses. Aquest el vol enganyar, i la dea, ara des d'una forma de dona, amb què es dona a conèixer, l'hi retreu. El joc de la transformació i el reconeixement serà constant al llarg de tot el text. Tots dos, l'heroi i la dea, decideixen i preparen la venjança contra els pretendents, i Atenea transforma l'aspecte d'Ulisses per tal que no se'l reconegui, i l'heroi, transformat en captaire, es dirigeix a la clasta del porquerol Eumeos:

Tal havent, doncs, parlat, va tocar-lo amb la vara Atenea.
Li assecà la frescor de la carn sobre els membres flexibles
i ragué del seu cap els rossos cabells, va cobrir-li
tots els membres del cos amb la pell d'un home decrepit
i li menjà de ronya els dos ulls abans tan esplèndids:
li tirà a les espatlles el mal cassigall d'una túnica
esparracada, engrudosa, ennegrida de males fumeres,
i per damunt li posà la gran pell d'una ràpida cerva,
sense pèl; i va dar-li bastó i un sarró miserable,
ple de forats, que tenia per bandolera una corda.

(244-245)

Els gossos que guarden la clasta se li tiren al damunt ja que el veuen com un intrús i, tot i que el porquerol no el reconeix, l'acull amb el sagrat deure de l'hospitalitat. Allà li confessa la seva fidelitat al rei desaparegut i la indignació per la conducta dels pretendents. Entretant, arriba Telèmac. Davant del fill, Ulisses, que tampoc no és reconegut, no pot reprimir una llàgrima. I aleshores, de nou, la intervenció d'Atenea el farà recognoscible als ulls del fill:

Tal havent dit, va tocar-lo amb la vara d'or Atenea.
Féu de primer que es tornés ben rentat el mantell i la túnica
sobre el seu pit i engrandí el seu cos i la seva joventça.
Se li embruní de nou la pell, li tibaren les galtes
i al voltant del mentó la barba tornà a blavejar-li.

(287)

Pare i fill, amb l'ajut d'Eumeos, planegen la venjança i es dirigeixen a la casa d'Ulisses, de nou amb la forma deteriorada de captaire. En arribar, es produeix un fet sorprenent: un gos vell, moribund, anomenat Argos, que havia estat d'Ulisses, reconeix al seu antic amo, a diferència dels gossos d'Eumeos. L'escena és xocant, ja que el gos té un coneixement que cap humà no té, puix que depassa la forma que se li apareix i es queda amb la realitat, que no se li apareix. El gos no veu un captaire, *entén* Ulisses.

Arribats al casal, Ulisses és acollit pels pretendents com a indigent a la requesta de Telèmac i Penèlope, que a tots els passavolants pregunta per Ulisses. Quan ella l'interroga, explica que ha conegut al Laertiada, i que està prompte al retorn. Sense donar massa crèdit a les notícies plenes d'esperança, Penèlope dóna l'ordre que el mendicant sigui banyat i perfumat. Ulisses rebutja l'acció d'una jove, i demana que li ho faci una vella. I aquí ve el moment culminant. L'hoste s'ha anat dibuixant com a doble d'Ulisses. Li diu Euriclea, la vella dida d'Ulisses que l'ha de rentar:

...molts són els forasters provats pel destí que ens arriben;
mai, però, no he vist ningú tan semblant a un altre,
com pel tirat i la veu i els peus tu em recordes a Ulisses.

(341)

I a Ulisses, “li vingué, de sobte el recel que la vella, en tocar-lo,/ veies la cicatriu, i pogués descobrir-se la cosa” (341). Perquè la transformació, la deformació que Atenea ha obrat amb Ulisses no afecta la cicatriu “que un senglar, amb la seva dent blanca /una vegada va fer-li, corrent el Parnàs amb Autòlic” (341)². I, per tant, malgrat que l'aspecte sigui un altre, la cicatriu és d'Ulisses. Millor: és Ulisses. En efecte, la vella Euriclea descobreix la cicatriu, com Ulisses recelà, i identifica Ulisses: el reconeix. Homer descriu aquest reconeixement remuntant-se, en la memòria d'Euriclea, al moment en què Autòlic, avi matern

2. També apareix, amb la mateixa relació de determinants, a 343 i 368.

d'Ulisses, posa aquest nom a l'heroi. La cicatriu condueix al nom, a l'origen. A continuació, descriu la història de la cicatriu. I, finalment:

Doncs, la vella, en palpar-lo amb les mans de pla, que el rentava,
la cicatriu conegué, i el peu amollà, que va caure
i pegà en el gibrell, i va fe' un estrèpit el bronze
i es tombà de costat, i l'aigua va anar-se'n per terra.
I ella tingué alegria i dolor; i els ulls se li ompliren
de llàgrimes, i la veu, d'un broll tan clar, va estroncar-se-li.
Fins que, posant la mà en el mentó d'Ulisses, va dir-li:
— Oh! Ulisses ets tu! Fill meu, i jo no t'havia
conegut! Fins que l'he palpat tot ell, el meu amo!

(344)

A partir d'aquest moment, Ulisses, “la nafra, mirà que els parracs la hi tapessin” (345).

En la cicatriu, Ulisses i la seva negació, el seu doble —que és ell mateix, autoanomenat Etó, germà d'Idomeneu — salta del pla de la realitat al pla del record: qui no hauria de tenir la cicatriu la té. Però la cicatriu és propietat definitiva de qui la té. Per tant, qui té la cicatriu és qui l'ha de tenir: Etó és Ulisses perquè té la cicatriu. La vella dida recorda, i en aquest record hi ha el reconeixement. Ulisses no és qui es presenta, sinó qui, contra tot poder sobrenatural (que tampoc no enganyà al vell Argos), no pot deixar de ser qui porta la cicatriu “que un senglar, amb la seva dent blanca /una vegada va fer-li, corrent el Parnàs amb Autòlic”. La identitat d'Ulisses és objecte de la memòria de l'altre, i es revela en la cicatriu. Aquesta significa la connexió entre el present i el passat, entre la presència i l'absència, entre el pla de la realitat i el pla de l'evocació. En aquest sentit, com la magdalena de Proust, la cicatriu obre la porta del temps perdut.

La descoberta de la cicatriu posa a Ulisses davant la memòria de la dida. La seva identitat està en el record de l'altre (el mateix camí misteriós que travessà el ca Argos). La identitat és la memòria, allò que es recorda. I en la cicatriu, memòria i identitat convergeixen. Aquesta experiència es rebla amb el reco-

neixement final que fa Penèlope. Acabat el malson, de forma sagnant, dels pretendents, Ulisses se li dóna a conèixer. Però ella encara no pot acceptar *il ritorno d'Ulisse in patria*, en l'expressió de Monteverdi. I posa a prova la seva identitat de nou fent recurs a la memòria: a un record compartit entre marit i muller, en referència al seu tàlem, al seu llit únic, construït pel mateix Ulisses sobre un tronc d'olivera, al voltant del qual bastí l'habitació matrimonial (398). El record de la característica definitòria del llit és la identitat d'Ulisses. La seva muller ja no en pot dubtar més. Pel record Ulisses es fa present, rescatat de la mort i de l'oblit. El record, doncs, té la mateixa funció que la cicatriu: identificar a qui recorda.

Com s'articula aquesta experiència amb la que planteja Pascal en el *pensament* citat al principi? Cal, potser, exposar-lo:

323. Qu'est-ce que le *moi*?

Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants, si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir? Non; car il ne pense pas à moi en particulier; mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il? Non: car la petite vérole, qui tuera la beauté sans tuer la personne, fera qu'il ne l'aimera plus.

Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on *moi*? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où est donc ce *moi*, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme? et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables? car aimerait-on la substance de l'âme d'une personne abstraitement, et quelques qualités y fussent? Cela ne se peut, et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités.

Qu'on ne se moque donc plus de ceux qui se font honorer pour des charges et des offices, car on n'aime personne que pour des qualités empruntées.

A Pascal el jo se li esmuny darrera les qualitats que el manifesten. El jo té qualitats, però no és cap d'elles. La forma

de ser del jo, doncs, no està ni en la dimensió purament temporal –l'ànima– ni en la dimensió espacial-extensa –el cos. El jo està amagat, disfressat en una realitat que no és copsada pels ulls (el vell Argos reconeix el seu vell amo enllà de l'aparença), sinó per la memòria (les mans d'Euriclea). I la cicatriu és on es troben la dimensió temporal (remet al passat, és absent) amb la dimensió espacial (es pot veure i tocar, és present). És on es pot parlar d'identitat.

El que també cal tenir present, i tota la nostra reflexió ens hi porta, és que cal l'altre per a activar el procés que va de la cicatriu –el record– a la identitat. I això em posa en mans de l'altre. I a l'altre en les meves mans (Ulisses agafa la dida pel coll i la fa callar, recordant-li com el va alletar). En el text de Pascal, igualment, la identitat es xifra en l'alteritat (en el fet d'estimar i ser estimat). Identitat i memòria obren, per tant, al problema fascinant de l'alteritat.

El jo, en conclusió, engatjant les tres entitats que plantejàvem al principi, són les cicatrius que el temps deixa en el cos. Allò que he viscut. Allò que de mi recordo o que de mi es recorda.

COMUNICACIÓ

Carles Llinàs Puente (Universitat Ramon Llull, Grup de recerca ‘Filosofia i cultura’): *La forma de la paraula com a memòria*

El pensament de M. M. Bajtín en el seu conjunt ha pogut ser considerat com una crítica del “formalisme” en general i, en particular, del “formalisme rus” en tant que teoria estètico-literària especialment important al seu país i al seu temps. No creiem en absolut haver de modificar aquí aquesta imatge. Simplement, tractarem de pensar-la de la manera més correcta possible a partir d’alguns dels motius d’un dels primers escrits (anys 20) del nostre autor –justament un d’aquells firmats ja per un dels membres del seu cercle: Valentín N. Voloshinov. Pensar l’antiformalisme bajtinià de la manera més correcta possible significa: no (en cap cas) veure’l com un intent de retornar immediatament tota la seva centralitat al moment del “contingut”, en certa mesura abstractament contraposat al de la forma, sinó més aviat com un esforç per tal de percaçar les petjades “materials” ja en el mateix moment de la “forma”. Dit amb uns altres mots: com un esforç per tal de “con-cloure” el formalisme tot radicalitzant-lo (perfent-lo) i descobrint així, en la forma “pura”, en la forma “en si”, la presència inevitable d’allò que ella és i no és alhora. En definitiva: el formalisme *extremat* com a “memòria” d’allò que la forma “conté” enllà de si mateixa alhora en el seu propi “ser-forma” –la memòria *de* la forma o la forma com a memòria. El parentiu d’aquesta *démarche* bajtiniana amb la d’altres pensadors més o menys contemporanis i dedicats a àmbits aparentment molt allunyats dels interessos del rus –pensi’s, per exemple, en la polèmica de Carl Schmitt contra el normativisme de Hans Kelsen– probablement demostra que es tracta d’una cosa que es respirava a l’atmosfera de l’època.

* * *

Parlem aquí a partir d'alguns passatges de l'assaig *La paraula en la vida i la paraula en la poesia. Vers una poètica sociològica*, de l'any 1926 (en el volum M. M. BAJTÍN, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 106-137). No podem aturar-nos en els problemes plantejats al voltant de l'autoria de l'escrit ni en aquells que tenen a veure amb l'ús en ell –per primera vegada dins del Cercle Bajtín– d'una “gramàtica” teòrica marxista. Tampoc no podem referir-nos explícitament a les connexions existents entre aquest treball de Bajtín-Voloshinov i d'altres textos firmats pel mateix Bajtín (*El problema de la poètica de Dostoievski*, etc.) o bé per altres dels membres del seu grup (Medvedev: *El mètode formal en els estudis literaris*; Voloshinov: *El marxisme i la filosofia del llenguatge*; etc.). Haurem de conformar-nos, doncs, amb una mena de catàleg no exhaustiu –al nivell d'allò explícit– de motius externament desarticulats confiant en què internament tots ells apuntin a algun lloc unitari.

L'article que ara ens ocupa comença d'una manera aparentment molt clara i dins del marc del sociologisme marxista més ortodox: hi ha una tendència general dins dels estudis literaris a connectar el mètode sociològic únicament amb les qüestions històriques i amb els aspectes de contingut de l'obra estudiada, com si sols en ells es fessin presents els elements ideològics fonamentals. Els aspectes de la forma i dels materials (“físics”) de l'obra queden, per contra, completament fora de l'òptica sociològica, com si la “poètica teòrica” restés sempre absolutament abandonada a les estructures i mètodes (“formals”) immanents a la pròpia obra artística. Això suposa mantenir un “extrinsecisme” entre forma i ideologia socialment “determinada” que només pot tenir conseqüències teòriques nefastes: escindir els diversos moments de l'obra fent d'ella un pur i simple “fetitx”, intel·ligible sols en les seves parts –o, el que és el mateix, un fetitx la unitat del qual resulta merament mecànica i en el qual cada part reclama incondicionalment la seva autonomia (com a tema d'estudi) i, finalment, el rang d'únic Tot veritable. Així, i per un costat, el “subjecte” (“creador” o “contemplador”) queda irremissiblement entregat a les vàcues

i infinites curiositats del psicologisme, mentre que, per la seva banda, l'obra (l'"objecte") s'ha d'escindir a) en un "contingut" abstractament abandonat al tractament sociològic de les ideologies històriques econòmicament determinades, i b) en una forma a-social en la qual l'obra con-centrarà sobre si mateixa de manera igualment abstracta tota la seva essència artística sense necessitar –per a la seva intel·lecció– de cap altre mode d'accés que els "mètodes" auto-centrats en aqueixa forma –cosa que, al seu torn, té la conseqüència ulterior que la pròpia paraula o enunciació (*slovo*) esdevingui un fenomen unilateralment "lingüístic" (en el sentit de la moderna ciència de Saussure) no analitzable des de cap altre punt de vista.

En tots dos casos es reproduïx el mateix doble error: l'estructura d'una part separada del Tot vol fer-se passar per l'estructura del Tot, i això a costa d'una auto-constitució immanent del Tot que n'elimina tota exterioritat o asimetria.

El propòsit fonamental de l'article sobre el qual i des del qual estem parlant consisteix, precisament, a tractar d'aprehendre un d'aquests moments que apareixen aïllats ("auto-centrats") en la teoria habitual –la *forma* de la paraula-enunciació poètica– per tal de captar en ell les ressonàncies de l'únic Tot veritable, la presència del Tot en la seva integritat, que els prejudicis "formalistes" (com els de totes les modalitats del "teoreticisme" modern) perden de manera inevitable. Val a dir: del que es tracta és de fer valer l'"ex-centricitat" d'una part (la forma) que, posant de manifest com el seu centre es troba fora d'ella mateixa, testimonia alhora l'hetero-centrisme del Tot i l'autèntica-concreta manera en què les parts "s'alienen", "s'alter-en", s'interpenetren i basteixen així, al voltant d'un centre "extra-posat" ("exo-tòpic"), una Totalitat irreductible a la seva mera juxtaposició additiva.

El procediment "de prova" que Bajtín-Voloshinov fa servir no és altre que traslladar l'enunciació artística fora de l'art al discurs quotidià de la vida, car no és sinó en la vida que la paraula afonsa les seves arrels i "toca" els fonaments-potencialitats d'una possible forma artística "posterior" –no és sinó en l'ús quotidià del mot que es donen les condicions de possibilitat del seu ús artístic.

La primera evidència que la paraula en la vida posa davant dels nostres ulls és exactament que mai no es tracta d'una paraula centrada en si mateixa. Tota enunciació de la vida real sorgeix d'una situació o context extraverbal del qual no pot ser separada. La paraula no reflecteix les situacions com un mirall els objectes; la realitat externa no és només la causa externa de l'enunciació, actuant sobre ella com una força mecànica. L'enunciació és un Tot ple de sentit de la composició semàntica del qual en forma part necessària la situació extraverbal, que gairebé sempre roman implícita. Allò que “jo” dic, constantment està “sobreenentent” l'entorn extraverbal social objectiu: l'altre o els altres als qui parlo, allò de què parlo i les circumstàncies (condicions socials, culturals, ideològiques, etc.) en què parlo i en què els altres escolten. Un “jo”, doncs, sols pot realitzar-se en la paraula si es recolza en un “nosaltres”, de manera que, realment, l'enunciació constitueix una mena d'entimema socialment objectiu irreductible a la mera conjunció de signes i sons que la lingüística moderna considera el seu tema d'estudi.

L'enunciació sempre descansa en un fragment de l'existència ideològica col·lectiva real i n'expressa un resum valoratiu. Al seu torn, una valoració saludable roman sempre en la vida i organitza a partir d'ella la *forma* mateixa de l'enunciat, de la qual l'*entonació*, per exemple, n'és un dels elements sempre rellevants. Vet ací on ens ha dut (i d'on ja no ens mourem) l'anàlisi de Bajtín-Voloshinov: la pròpia *forma* d'un enunciat, i fins i tot un dels elements d'aquesta forma –l'*entonació*–, correctament repensats, resulten ells mateixos l'entimema d'un context real, socialment objectiu (d'un *contingut*), sense els sobreentesos del qual l'enunciat esdevindria incomprendible.

La força amb què l'autor de l'article pren entre les seves mans aquest motiu aparentment tan anecdòtic de l'*entonació* és sorprenent i immensament clarificadora. Aturem-nos en ell. Considerem l'exemple concret d'enunciació que Bajtín-Voloshinov ens proposa: dues persones es troben en una habitació (a Rússia) al començament de la primavera i, mirant per la finestra, veuen que està nevant; una d'elles diu “reno!”. La forma de l'enunciat, de la qual n'és essencial l'*entonació*, ho *conté tot* en el seu mateix *ser-forma*: “som ja a la primavera i,

*renoi, encara neva com si el maleït hivern no volgués acabar de passar...". Fins i tot si existís un context verbal immediat – que no és el cas en l'exemple que acabem de posar–, l'entonació ens portaria més enllà dels seus límits, val a dir, més enllà dels límits de la *forma lingüística*. Encara succeeix més clarament quan aquest context verbal immediat no es dona. L'entonació sempre es troba en la frontera entre allò verbal i allò extraverbal (allò dit i allò no dit) i, a través d'ella, la paraula es relaciona immediatament amb la vida. L'entonació (la forma en general) és social per excel·lència: el discurs vivent dels homes broda figures entonacionals sobre el supòsit sobreentès de la comunitat de les valoracions generals –*no és normal ni, sobretot, desitjat, que al començament de la primavera encara nevi com si l'hivern no volgués acabar de passar...* Fixem-nos, fins i tot, que aquesta orientació social de l'entonació – que seria vàlida, sens dubte, per a tots els altres aspectes formals d'una enunciació verbal– posseeix una doble dimensió: per un costat, s'adreça a l'interlocutor directe de l'enunciació (l'altre que es troba a la mateixa habitació...), el sobreentén, el suposa, el *recorda* i, amb ell, tota la seva capacitat comprensora i la de tots els parlants d'aquesta llengua que podrien trobar-se en el seu lloc; i, per un altre costat, el moviment de l'entonació obre la situació deixant espai a un tercer participant que no és altre que el mateix objecte de l'enunciació. Bajtín ho formula amb uns altres termes encara més contundents: l'entonació no és social únicament perquè ateny l'interlocutor i desvetlla (*rememora*) en ell, a través d'ell, tots aquells sobreentesos que la major part dels parlants haurien copsat de trobar-se en el seu lloc, sinó que, a més a més, l'entonació també és "social" perquè transcorre en la vida real com si enllà dels objectes i de les coses s'adrecés als participants i motors vius de la vida (a la neu i a l'hivern dels quals parla) *tot personificant-los*. En el discurs quotidià, en efecte, l'entonació té una capacitat metafòrica (emparentada amb la dels gestos) generalment més gran que la de les pròpies paraules: en ella, diu el nostre autor, sembla sobreviure l'antiga ànima mitopoiètica.*

En la *forma*, doncs, i paradigmàticament en un dels seus elements –*l'entonació*–, i encara més en la mítica tendència a la

personificació d'aquesta, comprovem per acabar i de manera ben concreta la tesi de la qual hem partit: la forma no existeix merament "en si", sinó més enllà (*fora*) de si mateixa. L'enunciació, ja en la seva forma –i ja en la seva forma entonacional–, re-viu ex-cèntricament la vida, la re-interioritza (*erinnern*) en el propi cor i re-corda la pròpia interioritat exterioritzant-la parcialment com a paraula-entimema de tot el que parla des de l'exterior: reviu-reinterioritza-recorda la comunitat dels parlants (no puc parlar a un altre sense haver estat jo mateix prèviament parlat per molts altres i sense que molts altres hagin parlat abans que nosaltres i puguin fer-ho després de nosaltres) i es converteix en l'escenari d'una mena d'"esdeveniment ontològic" en el qual la participació intrahumana no es tanca sobre si mateixa, sinó que s'obre històricament i concretament a la de totes les coses i objectes en el seu ser.

COMUNICACIÓ

Bernat Torres Morales (Universitat de Barcelona. Grup de recerca Hermenèutica i Platonisme): *Memòria i transcendència en l'obra d'Eric Voegelin*

En un dels articles més tardans d'Eric Voeglein, titulat "Remembrance of Things Past" podem llegir: «Em vaig enfrontar a la qüestió de perquè em sentia atret per "horitzons amples" i rebutjava, si és que no em produïen nàusees, les restriccions deformadores [...] les raons havien de cercar-se, no en una teoria de la consciència, sinó concretament en la constitució de la consciència que respon i verifica. I aquesta consciència concreta era la meua. Sembla que un filòsof ha de fer una exploració anamnètica de la seva pròpia consciència per tal de descobrir la seva constitució a través de la seva mateixa experiència de la realitat, si és que vol ser conscient d'allò que fa»¹. Es pot afirmar que el resultat d'aquests exercicis són la publicació d'*Anamnesis*, un recull d'articles redactats entre 1943 i 1977, els quals constitueixen la base de la teoria del coneixement de Voegelin. Una de les sorpreses a l'hora de treballar el pensament d'aquest filòsof i un dels resultats d'aquesta recerca és la peculiar descripció de la noció d'experiència; ens referim a la seva vinculació amb la transcendència. En una carta al seu amic Alfred Schütz podem llegir: «l'essència del filosofar es troba, segons el meu punt de vista, en la interpretació (*Auslegung*) de les experiències transcendents»². La memòria té en Voegelin un sentit primàriament platònic, és a dir, de record. Concretament la memòria és la forma de coneixement que consisteix en fer present a la consciència allò que abans era implícitament present però que restava en l'inconscient. El record que constitueix

1. E. VOEGELIN. *Anamnesis*. Columbia i London: University of Missouri Press. 1990. p. 12-13.

2. G. WAGNER I G. WEISS. *Alfred Schütz und Eric Voegelin, "Eine Freundschaft, die ein Leben ausgehalten hat"*. *Briefwechsel 1938-1959*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz. 2004. p. 456.

l'essència de l'home en el món és el record de la seva presència "tàcita" en relació a allò que li és superior i que alhora el mou a actuar i a pensar. En aquest sentit, el record és necessari perquè som éssers finits, això és, perquè el nostre lloc en el tot no és quelcom que ens vingui donat de manera immediata. Però en la nostra finitud s'oculta una força, una força que en el pensament de Voegelin ens mou de forma quasi inconscient, és la força de la transcendència, respecte la qual ens trobem en una inevitable tensió. Aquesta força, la seva corresponent tensió i la seva relació amb l'home es pot resseguir, segons el pensador alemany, a partir d'analitzar el resultat de les experiències transcendents, això és, a través d'analitzar i interpretar els símbols. L'home té la necessitat d'expressar les seves experiències a través de símbols com els del cosmos, l'ànima, la raó, la divinitat, el déu, els déus, la ciència natural o la raça. Alhora aquests símbols són la manera que té l'home d'orientar-se en el món ja sigui en la seva actitud natural o en la recerca de noves formes d'orientació, és a dir, en la seva actitud filosòfica. El filòsof voegelinianà, per tant, té la necessitat de pensar les experiències humanes com a experiències transcendents. El sentit que dona Voegelin a aquesta necessitat humana de generar símbols és, en darrera instància, un resultat de la necessitat humana de generar ordre; i aquest ordre cal entendre'l, primerament, en el sentit clàssic, això és, el de generar el cosmos necessari per evitar el caos com a tendència natural. Tanmateix, la comprensió d'aquesta necessitat humana no es fa intel·ligible si no entenem el seu sentit des d'una "religiositat" no tant clàssica, almenys no tant clàssica en el sentit que Voegelin interpreta allò clàssic, això és, si no entenem que aquesta necessitat prové i persegueix d'alguna manera la transcendència entesa com a arrel de l'existència. L'expressió més gràfica d'aquesta visió la trobem en el contingut i el títol de l'obra magna del pensador alemany, *Order and History*. Aquesta obra repassa la història dels símbols de la transcendència en el sentit indicat des de les seves primeres expressions en les religions cosmològiques de Babilònia i Egipte, en les experiències revelatòries del poble d'Israel, passant després pels pensadors grecs, el descobriment de l'ànima per part de

Plató, Aristòtil, el Déu únic del Cristianisme i fins arribar a la modernitat. L'home modern, ens diu Voegelin, es troba en la immensa dificultat i en l'immens perill d'haver de pensar l'ordre, d'haver d'ordenar el seu món, havent perdut la capacitat d'entendre el veritable sentit de la transcendència, és a dir, havent perdut la capacitat de recordar la seva situació respecte el tot. L'home modern viu alhora en la perillosa situació de poder creure que és possible la realització del cel a la terra. L'experiència del segle XX representa per Voegelin una mostra clara dels perills de l'oblit de la veritable situació de l'home respecte la transcendència. La pretensió del pensador alemany és, doncs, la d'oferir les eines necessàries per pensar i interpretar les diverses formes d'ordre i el seu sentit en relació a la transcendència. Possiblement l'originalitat d'aquest pensament provingui de vincular aquesta recerca amb la teoria política, amb la possibilitat de millorar la comprensió i la forma humana d'estar en el món així com amb la pretensió d'evitar els perills que l'amenacen. Aquesta pretensió troba el seu reflex més clar en la seva obra política per excel·lència, *La nova ciència de la política*. Allà podem llegir: «La polis és l'home escrit en grans caràcters (*República* 368c-d). Podria dir-se que aquesta fórmula és el credo de la nova època, [...] el nucli dinàmic de la nova teoria»³. Voegelin veu en la relació platònica entre l'ànima, la ciutat i el cosmos, l'inici d'una forma de pensar la vida política que apareix com a necessària per interpretar també els fenòmens moderns. A continuació en parlem.

Voegelin escriu en el seu *Anamnesis*: «l'oblit i el coneixement són modes de la consciència, el primer dels quals pot ser posat de relleu a través del record. Recordar és l'activitat de la consciència a través de la qual allò que ha estat oblidat, (i.e., el coneixement latent en la consciència) emergeix de l'inconscient vers la presència en la consciència. A les *Enneades* (IV 3 30), Plotí descriu aquesta activitat com a transició d'allò no-articulat a allò articulat que es percep a ell mateix. El coneixement no-

3. E. VOEGELIN. *New Science of Politics*. Chicago. University of Chicago Press. 1952 [trad. cast. *La nueva ciencia de la política*. Buenos Aires: Katz, 2006. p. 79].

articulat (*noema*) esdevé coneixement conscient per un acte d'atenció perceptiva (*antilepsis*); i aquest coneixement antilèptic queda fixat altre cop pel llenguatge (*logos*). Per tant, recordar és el procés a través del qual el coneixement no-articulat (*ameres*) s'eleva al reialme del llenguatge pictòric (*Bildlichkeit*) (*to phantastikon*), de manera que a través de l'expressió en el sentit de prendre una forma externa (*eis to exo*), esdevé una presència articulada lingüísticament en la consciència»⁴. Com hem dit, el sentit que dóna Voegelin a la memòria és primerament platònic. Tanmateix, la idea que apareix per exemple en el *Menó* segons la qual el coneixement és sempre record esdevé en la interpretació voegeliniana el reconeixement que l'aclariment de les experiències consisteix en dur a la consciència allò que abans era implícitament present però que restava en l'inconscient⁵. Les diverses formulacions voegelinianes ens remeten a la pregunta de què és allò que es caracteritza com a noema, és a dir, allò no articulat que es fa present amb el record i l'expressió lingüística, allò que es fa emergir de l'inconscient al conscient. La resposta és que allò no-articulat no pertany a l'àmbit fenomènic, sinó que forma part i és alhora el que possibilita la consciència; l'home és capaç d'orientar-se i ordenar el seu món quan recorda la seva situació intermitja (*metaxy*) entre el tot i el no-res, entre l'home i la transcendència, o en el llenguatge platònic de Voegelin, entre els presoners i la llum de l'exterior de la caverna. El record d'aquesta estructura s'anomena simplement consciència quan fa referència al pol humà de la tensió (recordo el que he fet i vist al llarg de la meua vida e relació a un tot) i revelació quan fa referència al pol transcendent de la tensió (recordo el meu lloc en el tot i gràcies a això em puc orientar en la vida). Segons Voegelin la situació de l'home és la de l'entremig, l'entremig entre allò que som i la divinitat. La tensió entre l'home i la transcendència és, per tant, allò que

4. E. VOEGELIN. *Anamnesis. On the Theory of History and Politics*. Collected Works of Eric Voegelin. vol. 6. Columbia i London: University of Missouri Press. 2002. Introducció. p. 38-39.

5. E. WEBB. *Eric Voegelin: Philosopher of History*. Washington: University of Washington Press. 1981. p. 277.

recordem en l'exercici del coneixement, i alhora allò que ens permet orientar i evitar els perills de l'oblit en la vida política.

Voegelin afirma que el primer en expressar clarament aquest tret essencial de la naturalesa humana i d'allò polític fou Plató. Plató, evidentment ajudat per la tradició que el precedeix, descobreix l'ànima (*psyche*) com a sensor de la transcendència, descobreix la raó (*nous*) com a força orientadora en relació a un tot que resta més enllà (*epekeina*). El filòsof atenès hauria estat, en definitiva, el primer en aclarir la situació de l'home en l'entremig (*metaxy*) i el primer en provar de fer d'aquest descobriment una nova forma d'orientació política. Per oferir una mica de llum sobre aquesta qüestió ens volem fixar finalment en la lectura voegeliniana del diàleg platònic. Un dels elements que ja de bon principi atreuen a Voegelin envers el pensament platònic és el seu ús de l'element mític per tal d'aclarir qüestions filosòfiques i polítiques. El mite en general i el mite platònic en concret és per Voegelin el lloc privilegiat de la recerca filosòfica, és a dir, el lloc on es manifesta més clarament aquesta forma de coneixement que consisteix en el pas del record inconscient al conscient. Aquesta lectura del mite platònic, la qual dirigeix una determinada lectura del tot del diàleg, cal vincular-la, per tant, amb la recerca voegeliniana de símbols que permetin pensar la situació de l'home en els diferents moments històrics a partir de determinar, de la manera més exacte possible, la seva relació amb la transcendència, és a dir, la seva manera d'interpretar la seva situació respecte el tot on aquesta es pot fer visible. Interpretar, fer filosofia, és, com hem dit, reconstruir i interpretar, però també i sempre recordar allò que és sempre present en l'inconscient. Però què vol dir això? La resposta a aquesta pregunta passa per acceptar que el geni voegelinianà és capaç d'accedir a l'inconscient platònic a partir dels símbols que aquest ens ha deixat en els seus diàlegs. Possiblement el principal punt d'inflexió de la lectura voegeliniana de Plató es troba en la seva interpretació del *Timeu*, a través del qual Voegelin afirma haver vist una evolució de la capacitat, diguem-ho així, recordatòria platònica. «Particularment crec que he trobat una solució al problema de l'Atlàntida com a símbol de l'inconscient [...] el principi de la nova interpretació és la idea

que la teoria cíclica dels grecs correspon funcionalment a les nostres escatologies occidentals»⁶. En la introducció del seu *Anamnesis* podem llegir: «en el *Timeu-Crities*, finalment, el record fa emergir de l'inconscient al conscient el coneixement comprensiu de l'existència humana i política en relació a l'ordre de la història i del cosmos. El record esdevé així una filosofia de la consciència en la mesura que mostra la tensió entre el conscient i l'inconscient, entre allò latent i allò present, entre coneixement i oblit, entre ordre i desordre en l'àmbit de l'existència personal, social i històrica. El record esdevé al mateix temps una filosofia dels símbols en tant que aquestes tensions troben la seva expressió lingüística»⁷.

Allò que fa el diàleg platònic segons el pensador alemany és procurar restaurar l'ordre en la vida política a partir de d'endegar una recerca en el record de la pròpia ànima i la seva connexió amb el tot. Així Plató es convertiria amb el *Timeu* en «el poeta de la idea», deixant així a Sòcrates en un segon pla per donar el protagonisme al poble d'Atenes sota les figures de Crities (representant de l'aristocràcia i del record del herois de Marató) i Timeu (representant del pitagorisme del qual Plató extreu la seva idea del cosmos com a mesura i ordenació), els quals són capaços de fer un exercici anamnèstic fins a accedir a l'origen mitològic d'Atenes (cal recordar aquí l'exercici anamnèstic que caracteritza la vida filosòfica). Segons Voegelin, Plató està en aquest diàleg accedint a l'inconscient col·lectiu i la seva intenció és la de substituir l'antic mite, caigut en descrèdit a causa del pas del temps i del desordre polític, per un de nou que permeti retrobar les arrels de l'ordre en l'interior de les ànimes dels ciutadans i de la ciutat. El filòsof atenès, en adonar-se del poder del nou mite extret dels seus descobriments respecte l'ànima, es veuria capaç de renovar la situació de crisi espiritual que es viu en l'interior de la caverna, és a dir, l'amor a la *polis* acabaria fent pensable una renovació espiritual a gran escala. L'objectiu de Plató és en aquest sentit el de fer una crida heroi-

6. *ibid.*, p. 49. carta d'Eric Voegelin a W. Y. Elliot del 29 de gener de 1947.

7. E. VOEGELIN. *Anamnesis*. op. cit. 2002. p. 39.

ca al poble d'Atenes a partir d'accedir al seu inconscient col·lectiu (aquest element és també el fil conductor de la interpretació voegeliniana de la *República*). Acabem dient que a parer de pensador alemany aquesta crida heroica fracassa, no per manca de sentit del projecte ni de l'esforç recordatori, sinó per manca resposta ciutadana. Aquesta manca de resposta hauria conduït Plató a la necessitat de formular la seva proposta política no només mítica i persuasiva, sinó també autoritàriament. Això seria el que el pensador atenès hauria fet al final de la seva vida amb la redacció de les *Lleis*, les quals representarien l'intent platònic d'instituir allò que només l'església hauria assolit gràcies a l'experiència i el record de la veritable revelació⁸, això és, la constitució d'una comunitat espiritual que servés l'ordre humà i social mitjançant el seu lligam amb la transcendència.

8. L'aclariment voegelinia d'aquesta posició la trobem en la seva anàlisi del pas de la *República* a les *Lleis* en l'obra de Plató, el qual és comparat amb el pas dins la història cristiana entre el sermó de la muntanya i la constitució de l'Església (Cf. E. VOEGELIN, *Order and History. Plato and Aristotle*. The Collected Works of Eric Voegelin. vol 3. Columbia and London: University of Missouri Press. 2000. p. 43-269).



Dr. J. Monserrat, Dr. J. M. Solé i Dr. J. Sales.

SEGON ÀMBIT
MEMÒRIA, CIÈNCIES I ART



Pompeu Casanovas.

MEMÒRIA ESCRITA I IMATGE GRÀFICA

Presentació d'*Infortuni i Bondat*, documental sobre MIQUEL CARRERAS

DR. POMPEU CASANOVAS
(Institut de Dret i Tecnologia UAB)

*Crida sovint infortunis l'extrema bellesa i bondat i és que,
fi el gust dels déus, no s'aconcenta
amb víctimes de qualsevol mena.*

Miquel CARRERAS, *Conceptes i dites de Martí Rialp*,
“Fortuna i destí”, 1938

1. Introducció

1.1. És per a mi un plaer tornar als Col·loquis de Vic, i més per a presentar el nostre treball documental sobre Miquel Carreras. Aquest documental ha estat realitzat en el marc de l'Exposició que l'Ajuntament de Sabadell, la Fundació Caixa de Sabadell i la Fundació Bosch i Cardellach han organitzat sobre aquest pensador (del 4 de setembre al 4 de novembre del 2007)¹. He de dir també que durant tres anys, fins al 2009, són previstos una sèrie d'actes, cursos i publicacions que contribueixen a un millor

1. Àngels CASANOVAS I ROMEU, *Miquel Carreras: 1905-1938. Esforç i reflexió. Memòria d'una ciutat*. Catàleg. Ajuntament de Sabadell, Fundació Bosch i Cardellach, Obra Social Caixa Sabadell, 2007.

coneixement de la seva vida i obra. L'any 2008 tindrà lloc un curs monogràfic de lliure elecció, que culminarà amb una jornada científica sobre la filosofia catalana de l'època de la Dictadura de Primo de Rivera i la segona República, organitzada per la Societat Catalana de Filosofia a l'IEC.

1.2. En la meua contribució als Col.loquis d'enguany, em centraré en el documental *Infortuni i bondat* i, seguidament, la seva realitzadora, l'Emma Teodoro, presentarà la tècnica que ha seguit en el muntatge. Jo intentaré explicar una mica el que hi ha al dessota.

2. La tècnica audiovisual

2.1. La producció d'un documental requereix un treball en equip. Nosaltres, IDTGRES, ja tenim una certa experiència en això, perquè ja fa algun temps que produïm documentals de disseminació per a la docència i la ciutadania². L'ús de l'audiovisual no ens és desconegut tampoc en recerca, perquè l'etnografia institucional requereix d'aquest tipus d'eina (e.g. enregistrament i anàlisi de protocols als tribunals de justícia). Tanmateix, aquest cop, era la primera vegada que ens enfrontàvem a explicar amb imatges l'obra d'un pensador, un filòsof, un home de lletres. I això ha constituït un repte semblant al que es va enfrontar la meua germana, Àngels Casanovas, en muntar l'exposició. ¿Com mostrar, *fer veure*, un pensador o un filòsof?

2. Vegeu P. CASANOVAS, "Imágenes de la justicia: experiencias en la diseminación de resultados en derecho y ciencias sociales", a R.M. ÁVILA RUIZ, R. LÓPEZ ATXURRA, E. FERNÁNDEZ DE LARREA (eds.), *Las competencias profesionales para la enseñanza-aprendizaje de las Ciencias Sociales ante el reto europeo y la globalización*, Asociación Universitaria de profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales, Bilbao, 2007, p. 277-293. Hem penjat també alguns materials a la part corresponent a "video" del nostre Web, <http://idt.uab.cat>.

La veritat és que “imaginar” un escriptor té característiques diferents a no pas “llegir-lo”, i és més difícil també, perquè la modèstia silenciosa de l’escriptura permet al creador d’embolcallar-s’hi i com protegir-s’hi. No cal saber quin aspecte té algú per llegir la seva obra. Però una imatge de documental és, en aquest sentit, temible. La seva determinació no permet l’amagatall, i la figura humana i el seu entorn es desenvelen, es mostren, no necessàriament com realment són, sinó com la seqüència de sons i imatges suggereix. El joc del muntatge sempre és manipulador, fictici. Però, tot i ser sempre ficció, hi ha mentides que menteixen i hi ha mentides que diuen la veritat.

2.2. Des del punt de vista narratiu, aquest és el problema. Portar a imatge l’obra d’algú presenta la dificultat de trobar la història. ¿Què és el que es vol explicar? I, una vegada aclarit aquest punt, ¿com mantenir la tensió narrativa per tal que l’espectador no se’n vagi d’aquesta història?

Un espectador no és un lector. El lector decideix quan obre i tanca el llibre, quan continua i quan ja en té prou, a quin ritme llegeix, si només passa els ulls o s’hi entreté una estona més. El lector és, doncs, més proactiu i té menys oportunitats per avorrir-se. I si tanmateix ho fa, pot reaccionar de maneres més diverses (anant directament al final, per exemple). Té més oportunitats de controlar el procés. L’espectador, en canvi, ha d’absorbir més quantitat d’informació en relació al temps de recepció, però controla molt menys el procés. L’espectador és portat per la cinta mecànica del film.

El temps i ritme de lectura és diferent per a cada lector. Però és idèntic per a la visió de l’espectador: 24 imatges per segon. En conseqüència, la seva reacció és

menys matisada. Continua fins al final o s'aixeca de la cadira, segons el grau d'interès que hagi pogut suscitar-li el vídeo, documental o pel·lícula. El que el manté assegut és la *tensió narrativa* que li produeix la història. Això és el que necessàriament busca el documental: plantejar, alimentar, mantenir, aquesta tensió.

2.3 ¿Quina és la història que hi ha al darrera d'aquest documental sobre Miquel Carreras, doncs? ¿Dir on va nèixer, en quina família, en quin entorn? ¿I on va estudiar, què va aprendre, què va escriure i ensenyar? ¿On i com va morir, finalment?

Si diguéssim que sí a tot això no mentiríem. Efectivament aquests són els elements que marquen les regles de l'art: plantejament, nucli i desenllaç vital –les passes d'un recorregut biogràfic. Però dient això no hauríem fet sinó explicitar els elements que s'integren en un documental d'aquestes característiques. No hauríem plantejat el problema –el nucli argumental que marca la tensió narrativa de què he parlat fa un moment– la progressió del qual mai no és merament lineal.

3. La memòria personal

3.1. A mi em sembla que les històries d'aquesta mena –històries filmiques, expressables en imatges– són com experiments de pensament, o experiments cognitius [*Gedankenexperiment*, en deien els fenomenòlegs]. Curiosament, no son *creades* per algú, sinó que tenen una presència que es descobreix en contacte amb la memòria d'aquest algú. No tenen doncs autor, sinó que són elles, les històries, les que troben el seu autor, aquell que és capaç de recrear un seguit d'escenaris on l'espectador s'hi pot reconèixer, emocionar o reaccionar d'alguna manera a la seqüència d'imatges i de so.

Sé que entro en aquest moment en la foscor de la rebotiga, o en l'escalfor de l'olla on bullen les imatges, les idees i les sensacions. Se'm fa difícil parlar d'això, però és un procés que no té res de misteriós. És només un procés personal, individual, però que es compon de fragments col·lectius. La figura composta pel caleidoscopi és distinta, i tanmateix els vidres resulten similars, si no idèntics, d'una a una altra lent.

3.2. Miquel Carreras morí jove, als trenta-tres anys, assassinat al front del Segre a principis d'agost del 1938, i sembla que per ordre dels seus propis comandaments. No ho sabem del cert encara. Fou un historiador, l'arxiver de la seva ciutat, també un pedagog, un filòsof, un humanista, escriptor i filòleg.

Traslladar la seva vida i obra a documental implica una tria dels elements de base: fer una tria de les imatges d'arxiu que se'n conserven, dels actes on va participar, de les institucions que el van acollir o on va estudiar i treballar durant la dictadura de Primo de Rivera i el temps de la República.

Però un cop amb els materials a la mà—els seus llibres, fotografies, objectes personals i cintes d'època fornides pels museus, i en aquest cas reunides de forma ben encomiable i professional per l'Àngels— què es fa amb tot això?

3.3. Aquí és on retrobem els fragments, els colors de la pròpia memòria personal de qui fa i del qui veu el documental. El pont entre una i altra riba—el documentalista i l'espectador— és aquest element misteriós i fugisser que és la història, la narració, el relat.

El relat no és un discurs simple. Ben al contrari, és un nucli complex i abstracte, format de molts elements conceptuals i visuals que la memòria de l'autor del documental i l'espectador comparteixen, molts cops sense sa-

ber-ho o ser-ne conscients. Aquestes conceptes i imatges o, millor, els seus fragments, són transversals, viatgen de generació en generació, i el seu poder evocador és molt gran. Acompleixen una funció temporal prolèptica (d'anticipació) tant com analèptica (de retrocció).

Per a mi, i em sembla que també per a la meua germana, Carreras sintetitza l'expressió que tant ens intrigava a casa, quan érem petits, i la sentíem dir a les nostres ties, “el temps d'*abans de la guerra*”. Sempre ens havia intrigat aquest temps desconegut, perquè als anys seixanta ningú no en parlava: ¿què passava a Sabadell, la nostra ciutat, *abans de la guerra*?

3.4. Conservàvem a casa molts objectes i llibres d'aquella època. Per a un nen, eren particularment atractius els llibres de J.M. Folch i Torres, alguns escrits en una gramàtica prefabriana (*Vich* per Vic e.g), i on els protagonistes solien ser de casa bona i es deien invariablement Lluís. Però cal no oblidar que, als anys seixanta, en no existir el català a l'escola, ni a la vida pública, ni als diaris, aquests llibres del Patufet, conjuntament amb el Cavall Fort, feien la funció de llibres de text: hi varem aprendre a llegir i escriure. I també a mirar, perquè les il·lustracions de dibuixants com Junceda, Cornet o Llaverias entraven pels ulls per la seva qualitat gràfica. Els títols eren notables: *Les aventures d'en Massagran*, *Bolavà detectiu*, *Les memorables aventures d'en Roc Gentil*, *El retorn accidentat d'en Pere Violet* o *El gegant dels aires*.

Posaré com a exemple un dels elements d'aquest caleidoscopi íntim. Hi ha una imatge impactant en aquest darrer llibre: es tracta de la transformació de l'esquelet d'un dinosaure volador, una mena de pterodàctil, en avió³.

3. J.M. FOLCH I TORRES, *El gegant dels aires*. Barcelona: Biblioteca Patufet, 1911, 2 vols.

Aquesta imatge aerodinàmica és per a mi un fragment viu de memòria, particularment la forma de les ales, semblants a la dels dissenys d'ales d'ocell de Leonardo (Fig. I). Pels il·lustradors i dibuixants dels anys deu i primers vint, les ales dels avions no eren rígides, i no formaven encara un angle agut.

Molt després, he anat retrobant trossos de la mateixa imatge, anteriors i posteriors a la de Llaverias (que és del 1911). La història simbolista del guant, del pintor i gravador Max Klinger, conté un gravat amb un pterodàctil semblant (Fig. II), i –després d'haver descrit i analitzat l'extraordinària obra gràfica de Klinger⁴– vaig adonar-me que algú se m'havia anticipat: Salvador Dalí havia notat ja la similitud entre Llaverias i Klinger, i havia quedat fascinat per les mateixes imatges⁵.

4. Vaig ocupar-me de Klinger en un dels meus primers articles, “Un centaure sobre el cel romàntic. Filosofia i imatge gràfica en Max Klinger”, *L'Avenç*, n. 110, desembre 1987, p. 44-51. Klinger va materialitzar la seva sèrie gràfica més famosa, coneguda com la “Paràfrasi sobre la troballa d'un guant” o “Un guant” [*Ein Handschuh*], el 1881, però ja havia exposat uns dibuixos quasi idèntics molt abans, al 1878 a Berlin. Vegeu J.Kirk T. Varnedoe, Elizabeth Streicher, *Graphic Works of Max Klinger*, New York: Dover Publ. Inc., 1977, p.79.

5. Segons explica ell mateix a *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet* (1932-35), el conte de Folch i Torres li fou llegit per la seva mare durant una convalescència. La imatge de la carcassa de l'animal, amb les ballestes nues que els herois del conte converteixen en carlinga, ajuntant-li el motor i l'hèlix d'un avió per volar i escapar-se, va quedar gravat en la seva memòria infantil. La memòria imaginada de l'escriptura romanica inevitablement lligada i determinada per les imatges gràfiques que Llaverias havia dibuixat per il·lustrar el conte, i que foren reproduïdes en les múltiples reedicions que va tenir l'obra (e.g. 1911, 1922, 1942).

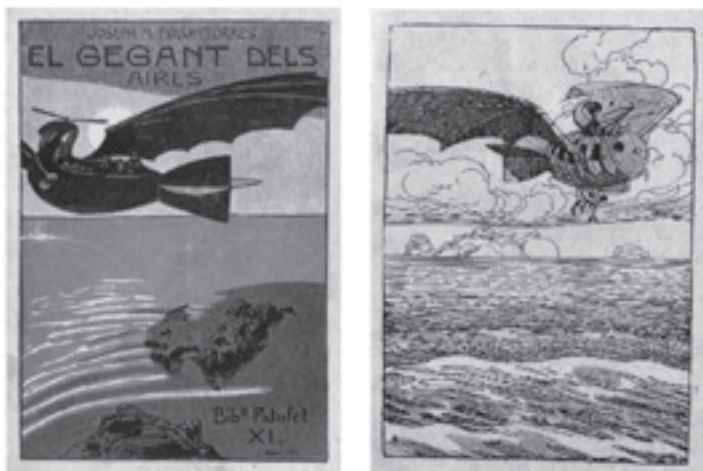


Fig. I. Portada i il·lustració de Llaverias pel Gegant dels aires, 1911.



*Fig. II. Max Klinger, gravat de la sèrie "Un guant" [Ein Handschuh],
Leipzig, 1881.*

4. La memòria col·lectiva

4.1. A casa també hi havia sobre el piano una granada de mà, sense espoleta ni càrrega, és clar. La gent conservava bales o fragments de metralla de la guerra civil. Els objectes eren allà, muts, no se'n parlava: la gent senzillament els tenia. Però aquesta incongruència —la granada damunt del piano— feia que la guerra fos silenciosament present en la nostra vida quotidiana.

Què és i de què es compon la memòria col·lectiva es fa també difícil de definir. Els científics cognitius parlen de memòria “socialment distribuïda” i, per tant, de memòria “desigualment distribuïda”. No tothom sap, ha vist o evoca les mateixes coses, depenent del gènere, l'edat, la professió i el grup social al qual pertany. I, tanmateix, les memòries individuals tenen un horitzó comú o un cúmul de coneixements compartits que constitueixen la forma com *poden* imaginar-se les coses⁶.

Hi ha límits propis de la ment humana o de la racionalitat referent a la capacitat imagística o diagramàtica. Husserl [i Descartes abans que ell] solia posar aquest exemple per veure'n els límits: “Imaginem-nos un poliedre de tres cares, el veieu? Bé, és una piràmide. Afegim-hi ara una cara, resulta un cub... *Però intentem imaginar-nos ara un paral·lelepípede de mil cares*”⁷.

6. Sobre el coneixement social i la memòria socialment distribuïda tenim ja un gran gruix d'investigació, vegeu el recull d'articles de recerca de Carlos LOZARES (ed.), *Interacción, redes sociales y ciencias cognitivas*, Granada: Ed. Comares, 2007.

7. L'exemple del poliedre de les mil cares, el *miliedre*, es troba a la Investigació lògica II, 2^a (1901) de Husserl. El lector s'adonarà aquí que n'he variat una mica el sentit. Em fixo en els límits de la imaginació, i no tant en la capacitat o *intuïció essencial* que permet la representació abstracta i intel·lecció del concepte geomètric. Descartes posava l'exemple del quiliògon (polígon de mil cares) a la sisena meditació

A aquests límits formals, cal afegir-hi els límits de contingut, que són invariablement històrics.

4.2. Tornem a plantejar ara la manera com els membres d'una societat humana conjuguen els records i les imatges, i els atorguen significació. Vista a distància, aquesta dinàmica no se situa en una única dimensió espacial i temporal. És una mica més complex que això, perquè l'exercici de retrodicció i d'anticipació forma part de la manera humana de relacionar i construir contextos comunicatius o ambients ecològics.

Des del punt de vista discursiu, la pragmàtica contemporània coneix bé el reflex d'aquest mecanisme cognitiu en el llenguatge: naveguem normalment per la referència lingüística mitjançant l'*anáfora* i la *catàfora*. Són mecanismes que ens permeten situar correctament a cada moment els objectes semàntics referits en el discurs, saltant pel damunt de l'expressió gramatical i fent la funció de brúixola referencial discursiva del seu continu anar endavant i endarrere.

La versió retòrica d'aquest mecanisme és coneguda d'antic, i no s'aplica només al llenguatge parlat o escrit, sinó a tota la psicologia de la memòria i de la comunicació referida al temps i als escenaris temporals. Retrobem, doncs, aquí els moviments *analèptics* i *prolèptics* que configuren el rerefons de l'imaginari col·lectiu. Consisteixen en imaginar com ha estat el passat i com serà el futur, i plasmar-ho en un present que, de forma

metafísica per a distinguir la imaginació de la intel·lecció: “Si vull pensar un quiliògon, entenc que és una figura de mil cares tan fàcilment com entenc que un triangle és una figura que consta de tres cares; però no puc imaginar les mil cares del quiliògon com ho faig amb les tres del triangle, ni, per a dir-ho d'aquesta manera, contemplar-los com a presents amb els ulls del meu esperit [de la meua ment P.C.]”. R. DESCARTES, A.T., IX, p. 57.

sempre diversa, ha estat futur i serà també passat. La descripció i reproducció d'aquesta operació requereix molta atenció, perquè la *projecció* interior del present és enganyosa i ha de ser necessàriament objecte de crítica *externa* si hom no vol perdre l'imaginari o horitzó col·lectiu d'una època.

Reprenem l'exemple anterior del desig de volar i la representació històrica de les màquines voladores. Klinger, Llaverias i Dalí són dibuixants de generacions diferents. Comparteixen la fascinació pel vol, i absorbeixen en diferent grau el simbolisme naturalista, el vitalisme i l'evolucionisme del tombant del segle. Però la manera de volar mentalment, de poder *imaginar-se* el vol i les màquines voladores queda com si diguéssim "fixada" per la forma com poden *representar* els seus elements. Així, les ales dels avions són, doncs, per a ells, encara, com les membranes dels rats penats.

L'aviació es desenvolupa, de fet, entre 1900 i 1910, i les ales dels primers avions s'inflaven en efecte per la resistència del vent produint una particular visió òptica, perquè es tractava en realitat de planejadors que no van aguantar el pes del motor (Fig. III). Eren les ales d'aquests planejadors, semblants a les dels ocells, i no les dels avions, les que van romandre amb més persistència en l'imaginari col·lectiu fins que no es van generalitzar les imatges dels avions. El primer vol amb motor és del 1904, i la primera fotografia (del vol dels germans Wright) data del 1905.

Hi ha un dibuixant amic i company de Llaverias, Joan Junceda, que pot ajudar-nos a captar la persistència de la imatge de les ales. Junceda té un dibuix en tres vinyetes que ens fa entendre com era la imaginació del passat i del futur a la Barcelona dels anys vint, i com és de difícil per a nosaltres d'encertar en la visió retro-prospectiva de l'època. No sé encara on va ser publicat (possiblement

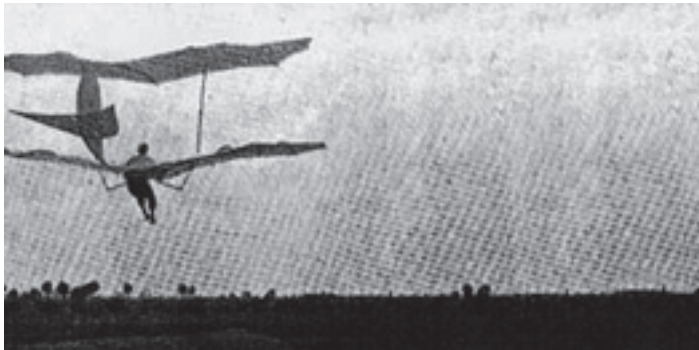


Fig. III. 1899. Proves del planejador dels germans Wright.

l'any 1925 al *Cu-Cut* o al *Patufet*). El dibuix porta per títol “Progrés indefinit”. A la primera vinyeta, situada a 1895, un auto suscita l’admiració dels qui van normalment a peu o a cavall. A la segona, situada al 1925 [segurament el punt de present d’on Junceda parteix], ja resulta estranya la presència d’un cavall. La tercera vinyeta ens fa somriure: l’any 1975, tothom aniria en màquines voladores i la gent s’estranyaria d’algú que caminés (Fig. IV).

El que vull fer notar aquí és la dificultat d’imaginar escenaris allunyats del propi: l’escena del dibuix del 1975, a ulls de qui realment ha viscut l’època, s’assembla indefectiblement al 1925 més que no pas al seu futur. Però, vist des del futur, és el *clima* interior del que podia pensar, sentir i representar Junceda el que se’ns fa difícil de reproduir. Per això en fer un documental històric sobre Carreras, l’horitzó que cal buscar i és molt fàcil de perdre és el del món interior de les seves il·lusions i esperances, l’imaginari des del qual generava els seus llibres històrics i els seus assaigs de filosofia.

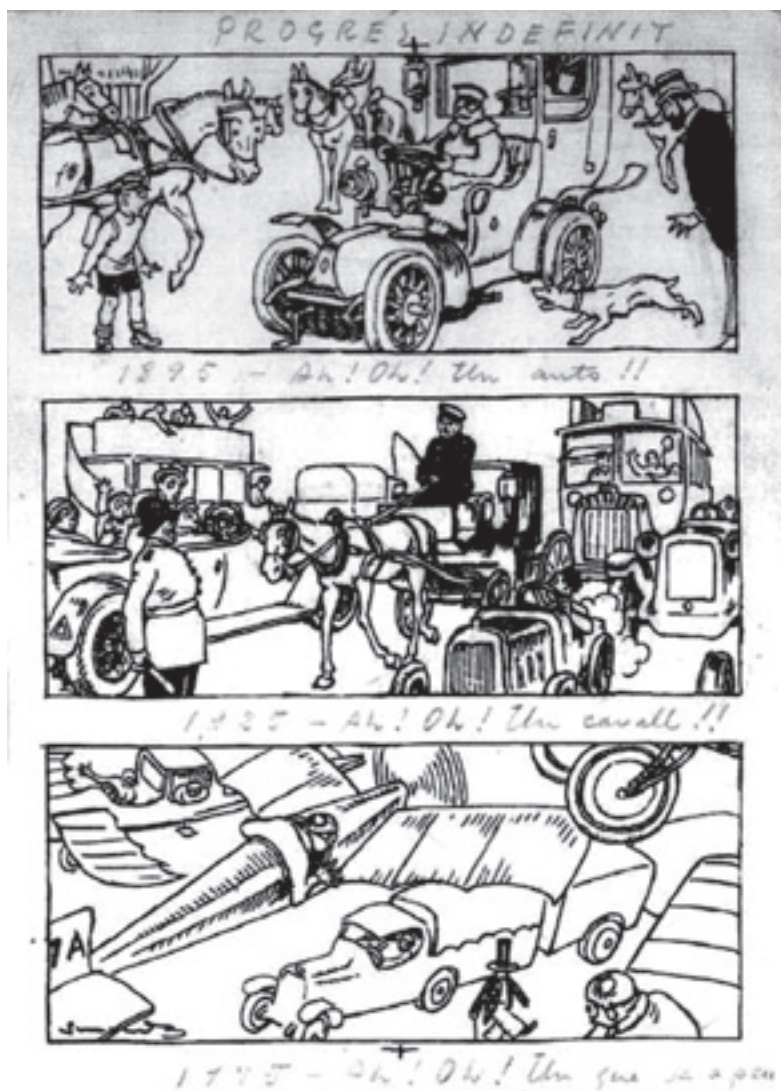


Fig. IV. Joan Junceda. "Progrés indefinit", Barcelona, 1925.

5. La reflexió històrica sobre la pròpia memòria

5.1. L'objectiu d'explicar en imatges qui era i què va viure Miquel Carreras requereix un treball previ de documentació, selecció, crítica i reflexió. En definitiva, aquest és el treball de l'historiador, el qual, ja posat, descobreix que necessita netejar i tornar a enfocar contínuament la seva pròpia lent si no vol contaminar d'anacronismes el seu treball. En el fons, la labor de neteja es realitza sobre la seva mateixa consciència. D'això depèn la sensació d'autenticitat que poden transmetre les imatges a l'espectador, perquè la consciència funciona també molts cops com un estrany atractor respecte al seu contingut.

Hi ha el perill que les imatges recurrents, les obsessions i les intuïcions estiguin més relacionades amb l'humus vital del documentalista que amb el seu objecte d'estudi. No es tracta, doncs, només d'interpretar: cal polir l'ull que hi ha darrere de la lent. “La veritat és més estranya que la ficció” –adverteix Paul Auster. Cal resituar constantment la subjectivitat –“la natura profundament estranya de l'experiència humana”– també en la contingència i en la impredictibilitat, i no solament en explicacions o posicions teòriques tranquil·litzadores⁸.

Aprendre a mirar, i més encara, aprendre a *veure*, requereix un exercici de control sobre la proximitat i distància on situem el nostre objectiu, perquè representa el descobriment d'una realitat que no té per què resultar-nos familiar. Si hom no ho fa així, corre el risc de projectar la seva pròpia personalitat, i les seves pròpies representacions i imatges, sobre els altres. Resulta molt més interessant, en canvi, fer la descoberta real de l'altre i, per tant, deixar que l'altre ens parli i, si tenim sort, ens trobi.

8. Paul AUSTER, *The Red Notebook*, Faber & Faber, 1995, p. 117.

5.2. Sobre aquest punt voldria deturar-me un moment, perquè és el lloc on s'han aturat també alguns grans historiadors en reflexionar sobre la gènesi de la seva obra. Pierre Vilar (1906-2003), per exemple, que era només un any més jove que Carreras, va arribar a Barcelona el 1927, on s'establí a la Residència d'Estudiants de Catalunya que dirigia Miquel Ferrà⁹. Va tenir ocasió de descobrir l'efervescència de la ciutat industrial i del seu entorn rural de la mà d'un guia excepcional, geògraf com ell mateix, que li establí un pla de visites obligades a les quals l'acompanyava sovint. Es tractava del sabadellenc Pau Vila, el qual li proporcionà un lloc de professor a l'Escola Normal de la Generalitat. Allí hi conegué un altre dels amics de la seva primera colla, el llatínia Joan Petit i Montserrat (1904-1964), també de la colla de Marçal Pascuchí i del seu íntim amic, Miquel Carreras.

El que m'interessa d'aquest primer encontre de Vilar amb els catalans, no és la xarxa de relacions intel·lectuals que va establir, sinó com literalment va *obrir els ulls* a la realitat catalana. Si alguna cosa unia la generació de *normaliens* de la Rue d'Ulm a la qual ell pertanyia, era justament l'anti-nacionalisme i la desconfiança envers qualsevol *amour sacré de la patrie*. El pes dels morts de la Primera Guerra Mundial i la salvatgina de Verdun eren massa recents: Jules Romains i Reiner Maria Rilke encapçalaren aquesta reacció¹⁰. Com a resultat, el jove Vilar era molt més sensible a les diferències de classe i a *cette grande leueur de l'Est* (la revolució del 1917, en

9. Sobre el que segueix, vegeu Pierre VILAR *Pensar històricamente. Reflexiones y recuerdos*. Barcelona: Ed. Crítica, 1997, p. 96 i ss. Cal notar el bon treball d'edició de Rosa Congost.

10. En particular Romains exercí una gran influència. Escriví una sèrie de vint-i-tres novel·les amb un mateix títol, *Les hommes de bonne volonté*, per comprendre el conflicte i reaccionar contra la massacre del 1914-1918.

expressió de Romains) que no pas a la construcció de les realitats diferencials (la cultura i la nació). Aquesta perspectiva, que contrastava amb la dels seus amics catalans que no havien vist de prop cap guerra, és la que va haver de separar analíticament Vilar en distingir els elements econòmics i socials dels pròpiament polítics.

5.3. Però l'analítica, la reflexió, les visions teòriques han de quedar al darrere del que mostra la imatge. Fan una labor de guia, de mestratge, de neteja, però no poden ser confoses amb l'*empatia* que l'espectador pot sentir davant les imatges mateixes. Tornem a l'exemple de Llaverias. De fet, Dalí es va retrotraure als records de la seva infantesa degut a l'impacte que li produí la visió de l'*Angelus* de Millet (Fig. V).

Millet pintà el quadre al 1859. Coneixia bé el camp perquè ell era de família pagesa. Massa bé. Dalí escriví en francès la seva reflexió entre 1933 i 1935. No fou publicat fins el 1963 en francès, i, ampliat, en castellà el 1978, degut a les converses que el pintor va mantenir amb Òscar Tusquets. L'*Angelus* el va obsedir tota la vida. Contra tota aparença, malgrat la religiositat de l'escena, ell hi veia el vol de la mort i del sexe. Pintà diversos quadres sobre aquest tema.

Dalí tenia raó. Quan es va passar el quadre per un tractament radiològic hom va poder veure el que hi havia sota els peus dels camperols. Era un petit taüt. El recolliment de l'escena es deu en realitat a la pregària d'uns pagesos pobres pel seu nadó mort, enterrat al camp. Segons un amic de l'època, Millet va canviar el nen per un cabàs de patates perquè es va convèncer que la societat parisenca mai no podria entendre ni acceptar una realitat tan crua. El que no va poder esborrar és la tensió del quadre ni la inquietud que transmet. No cal l'admirable geni de Dalí per quedar pres per la immensa força del quadre. Potser sí que cal per sentir-hi el batec d'ales de la mort.



Fig. V. Jean-François Millet. L'Angélus, 1859.

6. Miquel Carreras: infortuni i bondat

6.1. Bé. Tornem ara al documental. L'Àngels Casanovas i l'Emma Teodoro han treballat conjuntament per oferir una estructura creïble. A partir d'una massa ingent de material, han confeccionat un primer guió seguint a grans trets els blocs de l'exposició. Però cal afegir de seguida que el documental no té guió-escaleta i que les imatges d'arxiu s'han muntat sobre el fil del discurs, de la *paraula*, que de seguida ha reclamat els seus drets i ha adoptat funcions de protagonista.

El que cal fer arribar a l'espectador és la *veu* de Miquel Carreras. Per algú desaparegut als trenta-tres anys, la seva veu com a historiador, pensador i filòsof, el seu llegat intel·lectual, és sens dubte el més important. I la temptació consisteix aquí a explicar una història o a convertir Miquel Carreras en història.

Hem entès que no es tractava d'això: *Carreras té una veu pròpia*, que és el que hem volgut deixar que

l'espectador escolti. El que calia era mostrar-lo *viu*, en diàleg amb els investigadors contemporanis, perquè la seva mort, com en el quadre de Millet, ja planaria amb prou força sobre l'erm de la postguerra.

6.2. El resultat és una polifonia de dos narradors i cinc especialistes: (i) sobre els textos de Carreras, una altra veu *en off* situa l'autor en el seu context i duu l'argument dels diversos escenaris de la seva vida, entre la Dictadura i la primera República; (ii) d'altra banda, cada investigador aporta informació sobre un aspecte de la seva trajectòria situant-lo espacialment i temporal (l'entorn cultural de Sabadell, la Universitat de Barcelona, l'arxiu, la producció dels textos històrics sobre la ciutat i la comarca, la Guerra Civil).

Sabadell, la ciutat industrial, és sempre present, però hem de trobar una manera d'expressar que la funció i el mèrit d'un intel·lectual com Carreras és justament *transcendir* el lloc on treballava i des del qual pensava.

Capítol 1: Miquel Carreras 1905-938
Capítol 2: Formació
Capítol 3: Arxiu Històric de Sabadell
Capítol 4: Història de Sabadell
Capítol 5: Filosofia
Capítol 6: Mort

Taula 1. Blocs del documental

6.3. La imatge inicial i final que suggereixen les dues autores em sembla magnífica: un avió s'enlaira sobre la ciutat en el curt d'entrada al documental, i torna a aterrar al final. L'ús d'aquesta seqüència és particularment encertada perquè l'aeroport de Sabadell es va inaugurar el 1934 i va jugar un paper important durant la guerra. És també una metàfora del viatge interior, de la distància, del vol de l'abstracció del propi Carreras.

Convé no oblidar que nosaltres partim del coneixement del seu final, i la pretensió és que l'espectador el faci una mica seu. A poc a poc, la tragèdia col·lectiva de la guerra s'obre pas i s'abat sobre el protagonista. És una història que no té un final feliç, i que resulta molt incòmode, a més, perquè la mort de Carreras no es produeix en combat, sinó que és un dels milers d'assassinats enigmàtics que es donen en el propi bàndol dels republicans. ¿Qui i per què va ordenar la seva mort ?

Encara no ho sabem. Però la situació ens retrotrau a les lluites polítiques entre anarquistes i comunistes, al paper del Servei d'Informació Militar (SIM) a Catalunya, i a la presència de comissaris polítics a l'interior mateix de les companyies que lluitaven al front. Aquest pol havia d'atorgar intensitat al documental, de manera que l'espectador sentís la impossible posició de Carreras: per ell, com per als milers de catalans presos entre dos focs en l'ascens dels totalitarismes, no hi havia sortida. L'esperava un destí anunciat.

6.4. I, sí, d'una manera obscura, els presagis van acompanyar Carreras durant tota la seva vida. El període d'entreguerres fou un temps de crisi també per al pensament i la filosofia. Ell fou l'únic dels intel·lectuals del grup de Sabadell que anà al front per defensar la República. "Amb cruel complaença, la Fortuna ens corona sovint tan rodó com els arbres", escrivia ombrívolament

a *Conceptes i dites de Martí Rialp* (1938). El paper de víctima té un deix de pèrdua, de desvalor, que és el que hem volgut evitar.

Carreras era catòlic, republicà, catalanista, i amb amics en tots els partits fidels a la República. En els conflictes, però, és especialment fràgil la posició de qui es nega a prendre partit i manté una posició moral. La independència de criteri pot equivaler a una condemna. I en això radica també la seva valentia i la seva bondat.

6.5. Anem ara als recursos emprats. Per a un documentalista, el recurs d'utilitzar imatges d'arxiu no directament relacionades amb el guió per subratllar la tragèdia és una temptació constant. La guerra és particularment fàcil d'il·lustrar. Però l'objectiu buscat era justament el contrari: la sobrietat i l'ajustament a les imatges conservades.

Aquest fet ha multiplicat la dificultat del muntatge, perquè l'Emma Teodoro ha hagut d'usar molts cops sèries d'imatges fixes, la qual cosa complica la recepció del documental.

Un altre recurs és el so. I també aquí l'aposta ha estat per la sobrietat: hem utilitzat la música dels notables quartets d'un altre sabadellenc, Agustí Borgunyó, el qual emigrà a Nova York de molt jove, al 1915, però havia continuat en contacte amb el grup d'artistes i d'intel·lectuals de la seva ciutat natal. Trobem partitures seves, e.g. en els dos *Almanacs de les Arts*, publicats el 1924 i el 1925 per l'impressor Joan Sallent, que pretenien mostrar el bo i millor de la cultura de la ciutat industrial.

7. Reflexions finals

No voldria acabar sense fer una reflexió sobre la possibilitat de fer documentals d'aquesta mena sobre pensadors i filòsofs.

Per a molts espectadors, independentment de si els ha agradat més o menys, el documental sobre Carreras ha representat el descobriment d'una realitat intel·lectual desconeguda. Excepte per a una minoria selecta –com succeeix amb l'obra de Pierre Vilar o Joan Coromines- la majoria d'autors i treballs de la Dictadura i la República han estat sepultats per les desferres de la guerra i, sobre tot, per la llarguíssima postguerra que la va succeir.

Això ho hem dit molts cops, i no és qüestió de repetir-ho aquí, perquè justament els membres de la Societat Catalana de Filosofia són els qui més s'estan preocupant per aquesta labor de reconstrucció històrica. Personalment, jo he après de l'experiència. I la idea potser seria doncs donar-li continuïtat.

Un documental, un film, no és un assaig o un llibre. Es pensa d'una altra manera. Breu: comunicar en un llenguatge audiovisual que és autònom respecte als mecanismes de l'escriptura és una altra manera de filosofar.

El documental històric se'ns presenta així no com una mera tècnica audiovisual, sinó com alguna cosa més. Consisteix per a nosaltres en un conjunt privilegiat d'eines de treball per fer història intel·lectual, reconstruir-la i comunicar-la. Amb la condició, és clar, que hom compagini la solitària labor d'arxiu i d'escriptura amb el treball en equip.

Fer filosofia en imatges d'aquesta manera és aleshores un repte que caldria que ens prenguéssim seriosament.

Fitxa Tècnica de
Miquel Carreras, Infortuni i Bondat
(GRES-IDT, 2007)

Emma Teodoro

Format: DVD

Gènere: Documental

Durada: 37'50"

Any de producció: 2007

Col·laboració: Ajuntament de Sabadell, Fundació Bosch i Cardellach,
Obra Social Caixa Sabadell.

Direcció i guió: Àngels Casanovas

Producció: Pompeu Casanovas

Muntatge i realització: Emma Teodoro

Càmera: Robert Roig

Postproducció Àudio/Vídeo: David Galán, Joan Tassa, Xavier
Vázquez

Veus en Off: Enric Lòpez/Òscar Masllobet

Banda Sonora:

Agustí Borgunyó (1894-1967)

Quartet de Corda n. 1

Ed. La mà de Guido

Toldrà / Massià/Manén

Enregistraments Històrics al violí (1927-1954)

Eduard Toldrà (1895-1962)

Beethoven: Benedictus (de la Missa Solemnis)

Ed. La mà de Guido

Textos de Miquel Carreras:

“Per la història espiritual del Vallès. Vida íntima de Sabadell”, *Comarca del Vallès*, Casa del Vallès, 1930.

Carta a Bartomeu Soler, 3 de novembre de 1925, inèdita.

Carta a Marçal Pascuchi, 27 d'agost de 1928. *Escrits de Miquel Carreras Costajussà*.

VII. Epistolari (V) Quaderns d'Arxiu de la Fundació Bosch i Cardellach, Sabadell, 1973.

Línies d'Història Ciutadana, Biblioteca Sabadellenca, Impremta de Joan Sallent, Sabadell, 1930.

“Instrucció d'excursionistes”, s/d, inèdit.

Conceptes i dites de Martí Rialp, Impremta de Joan Sallent, Sabadell, 1938.

Carta als seus pares des del front: Tèrmens, 10 de juny de 1938, inèdita.

Carta als seus pares des del front: Tèrmens, 15 de juliol de 1938, inèdita.

Carta als seus pares des del front: Tèrmens, 29 de juliol del 1938, inèdita.

Investigadors:

Pompeu Casanovas i Romeu, Departament de Ciència Política i Dret Públic UAB.

Esteve Deu i Baigual, Departament d'Economia i de Història Econòmica. UAB.

Josep Lluís Martín i Berbois, Historiador. UAB.

Joaquim Sala-Sanahuja, Departament de Traducció i d'Interpretació. UAB.

Jordi Torruella, Arxiu Històric de Sabadell.

Fotografies:

Arxiu Fotogràfic de la Unió Excursionista de Sabadell (AFUES).

Arxiu General i Històric de la Universitat de Barcelona (AHGUB).

Arxiu Històric Caixa de Sabadell (AHCS).

Arxiu Històric de Sabadell (AHS).

Francesc Casañas

Anna Izard

Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) Fons Brangulí.

Fotògrafs Fons Francesc Macià

Fons Lluís Companys

Fons Gabriel Casas i Galobardes J.M. Sagarra

Arxiu Provincial de les Escoles Pies (APEP).

Arxiu Tobilla. Terrassa (AT).

Ateneu Barcelona. Arxiu Històric (AB).
Biblioteca Caixa Sabadell (BCS).
Fundació Bosch i Cardellach (FBC).
Institut Cartogràfic de Catalunya (ICC).
Àngels Casanovas
Albert Rifà
Jordi Rovira i Port
Berta Tiana

Fragments de Pel·lícules cedides per l'Arxiu Històric de Sabadell:

Aplec de la Salut. Festa Major, 1934

Joan Valls Durban

Com els ocells. Fotògraf: Joan Ribalta amb la col·laboració de Jaume Picanyol

Semi-colònies. 1934. Direcció: Josep Torrella; Càmera: Ramon Masoliver

Noticiari Amateur, novembre 1933-1934

Vida Aprofitada. Homenatge a Josep Gorina. 1923

Diada del Llibre. Abril 1934. Guió: Josep Torrella. Càmera: Emili Puig.
Secció de Cinema del Centre Excursionista del Vallès.

HISTÒRIA I MEMÒRIA

DR. JOSEP M. SOLÉ SABATÉ
(Universitat Autònoma de Barcelona)

El concepte de Memòria Històrica és indiscutible que ha agafat un sentit per si mateix. És usat a tort i a dret, sembla que tothom sàpiguí el que vol dir, això és, no oblit del passat, no amagar res de l'ocorregut ahir. I en certa forma és així. L'oblit que, encara que això pugui semblar paradoxal, forma part de la memòria humana, ara però ja no és acceptat quan es refereix a elements col·lectius del passat.

En resum, és l'èxit massiu arreu del món d'un concepte recent, de pocs anys de vida, i pel que sembla d'ara en endavant inevitable per part dels historiadors per explicar el fets del passat i interpretar-los. Té un punt de moda, fet també indiscutible, i hom coneix que les modes passen, però pel camí deixen uns actius que, a mi em sembla, cal aprofitar.

A l'Estat espanyol el tema ha vingut en tractar el tema de la Transició de la Dictadura a la Democràcia a la segona meitat de la dècada del 70 del segle XX. Uns han dit que era un pacte de silenci sobre el passat immediat a l'època dels fets, altres han afirmat que era l'oblit de la memòria, i els de més enllà, més contundents, ho han denunciat com l'assassinat de la memòria. Un interessat silenci per esborrar tota mena de llum dels anys 30 ençà.

La raó al meu entendre està en afirmar que per debilitat mútua de franquistes i anti-franquistes, hom va acceptar

que aleshores era millor oblidar-se del passat. Operació que possibilitava obviar actituds, comportaments i responsabilitats d'uns i altres.

Responsabilitats a partir de quan i de qui? I és precisament en aquest punt on crec que hi ha el veritable nus per desfer i per poder avançar vers el coneixement del passat.

Demandar o exigir responsabilitats individuals en el nostre cas històric avui en dia no té cap sentit. Tots els veritables responsables dels fets succeïts fa més o menys 70 anys ja no hi són i si per raons de longevitat en alguns casos són vius, en molts pocs tenen un paper actiu en responsabilitats polítiques. Fins i tot, és una opinió personal que esmento per compromís propi intel·lectual, crec més profund, crític, valent, honest i catàrtic exigir responsabilitats ideològiques i morals als idearis o les ideologies que feren possible tal conculcació de drets de gentes i manca absoluta de respecte als més elementals drets humans i a la vida de les persones.

Sobre aquest primer punt de les responsabilitats sí, però, vull esmentar el grau de valentia i coratge vers el passat que han tingut les societats de Guatemala, amb 36 anys; de guerra civil, o l'Argentina, Xile o Sud-Àfrica per curar les ferides del passat. Encarant responsabilitats individuals, o fent recerca dels culpables per esborrar de la consciència col·lectiva l'ombra de l'oblit còmplice, o acceptant de forma pública i voluntària la participació en els fets que van destruir milers de vides o conculcar-ne els seus drets més elementals.

És veritat, i mira que ha costat acceptar-ho a certs sectors intel·lectuals i autoanomenats cultes del pensament espanyol, i algun de català, el que el poble normal i corrent sabia per haver-ho viscut, sectors lligats a plantejaments anti-franquistes que no volien veure i mirar el que hom reconeixia, que a Espanya hi havia hagut una guerra civil,

oberta i manifesta. Un país dividit entre dos opcions on en cada una hi va haver masses de població, encara que la raó històrica, legítima i legal fos al costat de la República i els rebels que acabarien triomfant per la victòria militar sorgissin d'un cop d'Estat, també militar, fracassat.

Responsabilitats de tothom ja que a partir del 18 de juliol de 1936 hi va haver qui va ser perseguit o mort, perjudicat, violentat, robat o castigat, en raó de la seva forma de ser o pensar. De dretes i esquerres, religions o laic, creient, ateu o agnòstic, treballador o empresari, pagès, jornaler o professional, home o dona, ric o pobre. Un dels esculls greus a superar, era, i és, acceptar, que la legitimitat republicana en molts casos fou superada per l'acció revolucionària de sectors amplis de la societat i que en el bàndol rebel la conculcació dels drets més elementals era consubstancial amb la revolta militar i la seva voluntat de consolidació com a Règim polític.

El cas de la Justícia espanyola és paradigmàtica del doble raser que usa per jutjar el passat. Ho fa aplicant la legislació estatal vigent i la internacional més oberta, laxa i poc concreta en denunciar els règims genocides o els delictes de persecució i criminalitat política. El cas més evident és el del jutge Garzón, qui es va presentar com una mena d'heroi romàntic de la condemna del dictadors de l'immediat ahir, cas de la detenció i reclamació a la justícia internacional del dictador xilè Augusto Pinochet o bé de presumptes assassins argentins contra persones determinades i concretes. Ara bé, ni se li va ocórrer que al mateix edifici en què ell actua i treballa, la dita Audiència Nacional, –d'origen gens democràtic i difícil d'entendre en l'actual composició d'Espanya com Estat–, tenia més que motius per exigir una revisió del passat davant crims de tota mena comesos a Espanya durant el Règim franquista.

La memòria històrica s'enriqueix amb un ventall calidoscòpic d'aportacions individuals, totes juntes són una eina excel·lent que ajuda l'historiador i la societat per saber més del passat. De forma individual és més lleugera, imprecisa i susceptible de ser poc útil i veraç, com mostres recents de falsedats notòries han demostrat. Sí que tenen un gran efecte, no permeten la banalització del mal.

La memòria històrica mereix més planes de discussió, més espais de controvèrsia, més reflexió. Fins ara ha aconseguit exigir i demanar el restabliment de la memòria total, no acceptar la idea de desgreuge parcial. Fa poc Agustí Colomines i Joan Villarroya escribien que allò que dona sentit als lligams comunitaris no són les estructures, sinó la necessitat d'un imaginari col·lectiu que es percep d'una manera o d'una altra segons la cronologia, la posició que cada grup ocupa i el llegat que cada conjuntura reclama. La memòria és plural. Aquesta innegable pluralitat, que només es pot negar des del sectarisme dogmàtic i excloent, significa que hi haurà pluralitat de vivències. No ens ha d'estranyar doncs el gran pes que la memòria històrica ha adquirit en aquests darrers anys.

Cal tenir, seguir, fer, una "Política de la Memòria", però res de fer un "Institut de la memòria", un nucli dur de pensament que analitzi els fets del passat amb els paràmetres polítics de l'avui. Això no seria fer història, sinó endegar de nou un procés que, ara a l'inrevés, en no haver-hi pluralitat de memòries faria com el franquisme, una història oficial. Una visió esbiaixada del passat de forma unidireccional.

Els fets en història són uns, la interpretació és lliure i múltiple. I no solament això: pretendre, com fa el revisionisme històric espanyol o des de sectors de pensament falsament dit plural i pluripartidista, donar una sola visió de la memòria, és totalitarisme.

COMUNICACIÓ

Miguel Candel Sanmartín (Universitat de Barcelona): *Memòria i cabòria*

En la psicologia empírica de finals del XIX i començaments del XX, amb les primeres embranzides del que després s'anomenaria “fiscalisme” (o millor, “físicisme”), semblava que la memòria, peça fonamental dins de l'esquema triàdic de les “facultats de l'ànima” segons la concepció tradicional nascuda en Aristòtil i consolidada en Aureli Agustí, podria ser investigada amb els mètodes propis de la ciència natural. La idea de partida, afavorida per una interminable literatura que ha vist la memòria com una espècie de “pissarra” on queden gravats les impressions i els pensaments passats, era que calia trobar el “lloc” on les experiències passades queden “guardades”. Al *Teetet* de Plató trobem ja una metàfora d'aquest estil, concretament la d'una llata encerada on les experiències queden escrites o dibuixades i poden tornar-se a “llegir” o “contemplar” (191C-E); l'oblit, doncs, s'explicaria pel fet que aquelles marques, passat un cert temps, s'esborren.

Amb el desenvolupament de la neurologia a partir de les descobertes seminals de Ramón y Cajal, semblava clar que aquesta “pissarra” havia de trobar-se al cervell i, per extensió, a l'anomenat sistema nerviós central. Freud mateix va explorar aquesta hipòtesi en les seves investigacions sobre l'inconscient, tot suposant que aquest no és més que un “registre” d'experiències passades, sempre present encara que no el “mirem”.

Però aquesta visió –diríem– “popular” de la memòria com a dipòsit o registre de marques de fets viscuts té un gravíssim inconvenient, al qual fa ja referència Agustí al llibre X de les *Confessions* (i en part també a l'XI, on exposa les seves famoses reflexions sobre el temps). En efecte –hi hauria lloc a preguntar-se–, com és que podem, des d'un present on *som, reviure* un fet que ja *no és*, sense que això tingui cap d'aquestes dues greus conseqüències: a) arrencar-nos de l'experiència del present per reintegrar-nos al passat tal com era, o b) fer-nos

confondre el passat amb un element tan present com qualsevol altre dels que formen la nostra experiència actual? Qualsevol d'aquestes dues situacions faria impossible el record tal com el vivim, és a dir, com una recuperació del passat en tant que passat, és a dir, sense sortir del present.

La peculiaritat específica de la memòria és justament que en ella es donen dues situacions aparentment incompatibles: tornada al passat i permanència en el present. La metàfora de l'arxiu o registre, doncs, falseja la seva natura, perquè consultar un document arxivat no implica per si mateix la recuperació d'experiències passades. En efecte, per a qui no hagi llegit anteriorment el document arxivat, el fet de treure'l de l'arxiu i mirar-lo no provocarà cap mena de "tornada al passat". El record no és simplement treure un element d'un registre: cal que aquell que el tregui sigui exactament el mateix que el va guardar, requisit que no és en absolut necessari per al bon funcionament d'un arxiu. No podem, per tant, reduir el funcionament de la memòria a una operació d'arxivística.

La psicologia moderna, del braç de la neurociència, ha donat lloc inicialment a teories que es limitaven, com ja hem dit, a transposar la imatge del registre, la llata encerada o el dipòsit a determinades zones del cervell. Però dotant aquest senzill model d'una complexitat tal que acabaria trencant el model de partida.

D'entrada, l'anomenada teoria de la "traça" (cf., p. e., B. R. Gornicki a un article al *British Journal of Psychology* de 1953 o J. Brown a un article al *Quarterly Journal of Experimental Psychology* de 1958) entén la relació entre experiència passada i record, no com una repetició o reedició de la primera mitjançant el segon, sinó com la formació d'un tercer element (anomenat justament "traça", *trace* en anglès) que fa de nexa entre un esdeveniment passat, i per tant inexistent avui, i un esdeveniment actual i existent, el record.

D'entrada tenim aquí l'admissió d'una discontinuïtat no només temporal, sinó ontològica, entre l'experiència original i la seva reedició en la memòria: el record no implica retorn, sinó avenç, formació d'una experiència nova per bé que connectada causalment, a través d'aquest *tertium quid* que és la traça, amb el primitiu fet rememorat.

I quina és la natura d'aquesta traça? Els autors que la proposen com explicació es guarden, generalment, d'identificar-la amb cap entitat material determinada (neurons o grups de neurones, per exemple). Es limiten a dir, com ressenya Norman Malcolm, que «les traces de memòria no són entitats, estats ni processos que els cirurgians neuronals hagin descobert en el curs de llurs recerques sobre el cervell, tal com els dentistes descobreixen càries. La traça de memòria és allò que podríem anomenar “un constructe teòric”. És quelcom l'existència del qual inferim a partir de la presència de coses que inqüestionablement existeixen, com ara habilitats apreses, hàbits, reconeixements i remembrances» (*Memory and Mind*, 1977, p. 171).

Veiem, doncs, com la noció de “registre” ha experimentat una transformació notable: no només no podem dir que recordar sigui tornar a mirar un “paper” que anteriorment vàrem escriure (en tot cas, el “paper” que mirem quan recordem seria un altre diferent del que vàrem escriure en tenir l'experiència passada); sinó que, en realitat, no hi ha cap “paper” que es pugui identificar i assenyalar com identifiquem i assenyalem els components del suport físic dels nostres actes psíquics (neurons o grups de neurones).

Els neurocientífics van pensar durant un temps que la “seu” de la memòria era la part del cervell coneguda com hipocampus, degut al fet que les lesions en aquesta zona anaven acompanyades de diferents formes i graus d'amnèsia. Però fa ja deu anys va quedar establert que el còrtex prefrontal era tan o més necessari per als processos de rememoració (cf. M. D. Rugg, comentant els treballs de Brewer, Wagner i altres al nº 281, 21-08-98, de *Science*). És a dir, que hi ha com a mínim dues parts ben diferenciades de la massa encefàlica que han de contribuir i coordinar-se, de manera encara molt poc coneguda, per tal de produir aquest fenomen paradoxal que és el recordar.

Sense saber encara on ens portarà la recerca empírica en aquest territori de la vida psíquica, ja podem treure d'aquí una conseqüència teòrica important: recordar no és treure els records d'un calaix on es conserven més o menys intactes les experiències pretèrites, sinó reconstruir-les a cada cop. El misteri, doncs, continua i es fa més pregon. Sobretot si tenim en compte

una de les dades empíriques que acabem d'esmentar, és a dir, que recordar és una operació tan creativa com construir conceptes abstractes, donat que la mateixa part del cervell implicat en aquesta darrera (el còrtex prefrontal) està implicat també en la primera. D'aquí el títol que he donat a aquesta comunicació: la memòria no és un procés automàtic; no hi ha memòria sense reflexió i, en alguna mesura, creació. (Això explica un fenomen tan conegut com la necessitat d'emprar recursos mnemotècnics per assegurar-nos la rememoració d'imatges mentals que no tenen una connexió immediata amb una impressió sensorial comuna i recurrent: noms propis de persones, per exemple, que són signes totalment convencionals i no espontàniament associats amb altres experiències.)

Tot això no és més que reconèixer i confirmar un fet que la psicologia experimental té comprovat des de fa decennis: tota memòria és associativa. El que suggereix el conjunt de troballes recents de la neurociència és, a més, que no es tracta d'associacions elementals o atòmiques independents del context en què es produeix el record. En realitat podem dir, amb el ja citat Norman Malcolm, que no hi ha, en els processos de rememoració, en què un determinat estímul desferma una resposta en forma de record, cap correlació biunívoca entre estímuls i records (un mateix estímul pot generar, segons les circumstàncies, diferents records, i un mateix record pot ser generat, segons les circumstàncies, per diferents estímuls). Això és el que en últim terme invalida també la teoria de les "traces": tot record és una resposta elaborada i variable, no a un estímul aïllat, sinó a una *situació sencera*.

Per acabar, un corol·lari: des de Locke ha estat moneda corrent dir que la consciència d'identitat personal que tenim els éssers humans sans és producte de la continuïtat entre les nostres experiències garantida per la memòria. Avui dia caldria dir el contrari: la memòria no pot ser causa, sinó efecte, d'aquest altre misteri: el de la identitat a través d'un seguit de situacions i experiències que, com les ones del mar i les flames del foc, no són mai idèntiques.

Segueix, doncs, i seguirà (per a consol de psicòlegs i filòsofs amenaçats d'atur) la cabòria sobre la memòria.



Dr. Miquel Candel.

COMUNICACIÓ

Carmen Merchán Cantos (Societat Catalana de Filosofia): *Record i oblit: les dues cares de la memòria*

Vull centrar aquesta comunicació en el comentari d'una frase que em sembla molt reveladora en relació al tema que ens ocupa.

Es tracta d'una frase de l'historiador i assagista escocès Thomas Carlyle (1795-1881) que diu així: “Un savi recordar i un savi oblidar: En això consisteix tot.”

M'agrada aquesta frase. Crec que estableix els límits justos d'un exercici de la memòria savi, saludable. Però anem a pams. “Un savi recordar” seria un exercici de la memòria selectiu, que ha pogut desfer-se dels aspectes superflus i neutralitzar els aspectes perniciosos d'allò viscut. L'extrem oposat d'aquesta actitud selectiva i neutralitzadora de la capacitat de recordar la trobem en un conte de Borges titulat *Funes el memorioso*. Què li passa a aquest peculiar personatge del conte? Que no pot controlar el que va recordant, els seus records són irrellevants, cada cop més prolixos, el van aclaparant i acaben matant-lo: Funes mor d'una congestió pulmonar. Moral possible: El pes de la pròpia memòria pot esdevenir letal.

Passem ara a comentar la frase que segueix: “un savi oblidar”. També aquí hi ha una selecció, una tria conscient, deliberada, d'allò que no convé recordar. La particularitat d'aquesta afirmació crec que rau en el fet que la memòria va de la mà de la voluntat. Pensem en la famosa frase amb la qual s'inicia el Quixot: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme.” Curiós joc d'idees, car el narrador ens recorda un lloc que paradoxalment no vol recordar. Situació semblant a quan diem: “No vull ni recordar...” No volem recordar el que de fet estem d'alguna manera recordant...

Però hi ha una altra dimensió de l'oblit que sembla convenient no oblidar: la del perdó. Si no fóssim capaços d'oblidar les ofenses, no hi hauria ni perdó ni reconciliació possibles ni amb els altres ni amb nosaltres mateixos. Aquí l'oblit esdevindria com el bàlsam de les relacions humanes. Frases que expressarien aquesta dimensió benefactora de l'oblit serien les dites: “agua pasada no mueve molino” o “pelillos a la mar”.

Si bé és obvi que en el límit, la incapacitat de recordar res seria una mena d'Alzheimer, aquest terrible càncer de la memòria, per així dir-ho, que, en destruir la nostra memòria, destrueix també la nostra identitat.

Entre aquests dos límits savis i saludables del record i l'oblit podria circular la sava de la memòria, filtrada, seleccionada, neutralitzada. De fet records i oblits no semblen ser sinó les dues cares d'una mateixa moneda, la memòria. La vida humana està teixida, per així dir-ho, amb els dos fils, un de visible i l'altre d'invisible. És més: el record també conté oblit (no recordem el tot dels nostres records) i al seu torn, l'oblit també conté records (sabem que hem oblidat alguna cosa).

També podríem parlar de la memòria fent servir algunes metàfores: les trampes de la memòria, els clarsobscurs de la memòria o de la memòria com a formatge de gruyère. Aquestes imatges posen de manifest que la memòria no és només record (com potser tendim a pensar) sinó també oblit.

Avancem ja cap el final de la frase que estem interpretant. El nostre pensador conclou: "En això consisteix tot". Crec que aquesta conclusió fa referència a un desig: el de què siguem capaços de limitar-nos a allò que ha de ser memorable, a allò que, segons diu l'expressió coneguda, "és digne de ser recordat". Recordar el que és digne de ser recordat i oblidar el que és preferible oblidar, ens fa dignes, savis i saludables.

És sabut que una de les disciplines que ha fet del record i l'oblit la seva eina de treball fonamental és la tècnica psicoanalítica. Però s'ha de recordar "tot"? És clar que no, de la mateixa manera que no tots els *lapsus* són interpretables. Jo diria que justament el que aquesta tècnica busca és que s'integrin en la consciència els possibles esdeveniments dolorosos, traumàtics i així alleugerir el pes del passat. Precisament es tracta de recordar per poder oblidar i entendre per què oblidem certes coses que potser ens convindria recordar. Es tractaria, en definitiva, d'un treball d'excavació anímica per poder fer un saludable ús de la memòria.

És per aquestes consideracions que he parlat del record i l'oblit com les dues cares de la memòria. Mà a mà record i oblit són els batecs, la sistole i la diàstole, de la nostra veritat.

COMUNICACIÓ

Eulàlia Collelldemont Pujadas (Universitat de Vic): *La dispersió de la memòria pedagògica*

Com a producte i forma de producció social, la història de l'educació s'ha escrit més en clau d'escenografia que no de narració. Els imaginaris a l'entorn d'una aula, d'una mestra, d'una petita escola, d'un pati, d'uns passadissos formen part del nostre saber sobre les escoles del passat. Contràriament però, la pedagogia s'ha explicat a través de discursos que mostraven voluntats, propostes i, en alguns moments, reflexions sobre la realitat. Això és, a través de narracions idènticals. Aquesta divergència ha comportat dos modes diferents de comprendre i escriure la història de la pedagogia. Un primer, traçat des dels rastres que han deixat les pràctiques educatives i, un segon, que s'apuntala en les interpretacions dels textos d'autors i autores. En introduir el concepte de memòria pedagògica la disparitat entre ambdues formes de concebre la història s'ha fet més palesa i, fins i tot, s'ha perfilat com un clar obstacle per a poder assentar una memòria pedagògica compartida. Però, com congeniar una pedagogia que s'ha elaborat des de les idees del que podria o hauria de ser l'educació amb una pedagogia que reculli allò que fou –o, més concretament, d'allò que es recorda que va ser– o, també, d'allò que és?

Probablement, una de les primeres accions que cal reprendre és la corresponent a revaloritzar els elements que han format part de les pràctiques educatives, bé fossin aquests objectes, paraules, imatges, o representacions d'accions. Tant és així perquè, només patrimonialitzant el deixant de les pràctiques educatives és possible interpretar la realitat educativa a partir de les seves evidències. Només així és factible pensar una pedagogia a través de l'acció educativa esdevinguda. Altrament, el coneixement d'allò que fou es perd en l'anècdota o el record buit d'algú que ja ningú s'escolta. En certa manera, és com si tot acceptant que els fets ocorregueren se'n nega la seva condició de fenomen inscrit en una continuïtat pedagògica.

En aquest sentit, una de les institucions de memòria pedagògica que es perfila com a necessària per resoldre l'esmentada dicotomia són els centre de gestió del patrimoni educatiu. Això és, els museus pedagògics que tenen com a objecte l'educació i que, al mateix temps, la interpreten pedagògicament.

Els objectes de la memòria pedagògica: d'elements del record a béns patrimonials

Sense negar la diferent pluralitat de concepcions que han configurat l'essència i presència dels museus de temàtica educativa, el cert és que aquests s'han constituït com uns dels centres de gestió del patrimoni educatiu més emblemàtics. En aquest sentit, cal fer referència al fet que, si bé en el seu origen els museus pedagògics s'havien creat a fi de potenciar una millora de l'educació en un territori –fons nacional, regional o local– la seva activitat de difusió i promoció de l'educació es va anar transformant en el transcurs del segle XX en una activitat d'emmagatzematge i preservació de béns significats des de l'educació¹. De tal manera que els museus pedagògics varen esdevenir magatzems més o menys ordenats, més o menys racionals. Aquells antics objectes, que havien format part d'uns centres educatius ja desapareguts, constituïrien ben promptament els fons de dits museus.

Sota l'objectiu de preservar uns imaginaris concrets, les escenografies escolars organitzades segons els records que hom tenia varen ocupar els espais centrals dels museus. El cos de les exposicions permanents era ocupat per aules recreades. Es presentaven, en conseqüència, unes situacions educatives

1. Significatiu és aquí que l'inici dels museus pedagògics s'ubiqui en el marc de les “exposicions educatives” –concretament les dutes a terme a Anglaterra– per esdevenir promptament a ser centres de difusió de les innovacions educatives –com exemplifica el cas del South Kensington Museum. Per contra, ja a mitjans del segle XX la major part dels museus pedagògics que encara persistien canviaren el nom pel de Museu d'història de l'educació.

que més enllà de respondre a un coneixement d'allò que havia succeït o a una reconstrucció més o menys objectiva del que havia estat, es caracteritzaven per la voluntat de donar testimoni de dit record. En certa manera, els objectes de l'educació eren considerats com una finestra al passat. No tenia valor en si, era part del record. El valor de l'objecte era, per tant, el de provocar, el d'evocar².

A partir de la influència de la museologia etnològica però, a partir de la dècada dels anys 70 –que casualment, o potser no tant causalment, també és el moment que els sistemes educatius i les pràctiques que ens ells es donen experimenten grans canvis– els objectes col·leccionats varen començar a ser considerats com a béns de valor. Com a identificadors d'unes maneres de fer i de pensar d'una altra època, l'objecte va passar a ser considerat com un bé patrimonial. Aspecte que es reforçà al considerar les col·leccions sota la perspectiva de ser mostra d'una identitat pedagògica i política³.

Entre la desaparició i la disgregació del patrimoni educatiu

Certament, hom es pot preguntar si els objectes que havien arribat al museu –i en el nostre entorn encara arriben– per diferents motius donacions, clausures d'escoles, recopilacions amb o sense sentit, mostres de catàlegs, etc. són representatius de la pedagogia que s'havia dut a terme en altres moments. De fet, saber fins a quin punt la inclusió d'un objecte, d'una imatge, d'un escrit o d'un edifici és pertinent en la creació de col·leccions d'un museu pedagògic és probablement una de les incerteses sempre presents en aquesta àrea. La pregunta sobre

2. No és estrany, en conseqüència, que a voltes els objectes eren substituïts per representacions visuals.

3. També és significatiu que, justament, en aquest moment molts dels museus d'història de l'educació varen afegir el terme “nacional” en el seu nom. Paral·lelament, ja a finals de segle, davant la creació de noves realitats polítiques van emergir nous museus pedagògics nacionals que recuperen una història estroncada per les circumstàncies del segle XX.

què configura el patrimoni educatiu no està resolta. Així, la delimitació de quins béns són susceptibles de ser musealitzats és motiu de polèmica entre els responsables dels museus pedagògics. Més encara, es pot constatar que no hi ha un acord ni en la tipologia –és una representació virtual un bé patrimonial o només es poden considerar els béns objectuals o les representacions físiques dels mateixos?– ni en les característiques dels béns musealitzables –és un llibre de text de 1908 més susceptible de ser patrimonialitzat que un llibre de text del 1999? És preferible fer una exposició amb pupitres de fusta que no de fòrmica?. Sense la voluntat d'entrar a concretar exactament els béns a valoritzar –acció que ha de respondre cada projecte museològic en particular– la necessitat de conèixer els criteris a partir dels quals es construeix el patrimoni educatiu es perfila com un dels reptes de l'àrea.

Tanmateix, i de manera paral·lela a la necessitat de saber quins són els objectes patrimonials susceptibles de ser patrimonialitzats es pot constatar també la destrucció dels objectes que conformen el deixant de la història de les pràctiques educatives. Sotmeses a constants canvis, a noves necessitats, nous reptes als quals enfrontar-se, els centres educatius disposen de poc espai per preservar els materials del record i, si es vol, de la seva història. Sense un sentit ni una orientació que acompanyi l'acció de recuperar el patrimoni educatiu, aquest es disgrega. Ubicat en col·leccions particulars, freqüentment anecdòtiques, no hi ha possibilitat de reconstruir la memòria pedagògica a partir dels béns patrimonials. La disgregació dels béns patrimonials que com hem comentat endemés són diversos i plurals, doncs, actua com a element de dissuasió. Una memòria de l'educació dispersa no té possibilitat de configurar-se com a memòria pedagògica. En tot cas, pot ser fragment d'una obra que a tall de cita s'usa per provocar, demostrar i orientar la mirada. En si i per si, però, no permet ni el coneixement ni el reconeixement d'una altra època.

Memòria o intencionalitat pedagògica. Possibles escenografies de la pedagogia

Tot i les complicacions anomenades, poder reconstruir la memòria pedagògica a partir dels fragments que hom disposa és, però, la constant dels projectes d'aquelles persones vinculades als museus pedagògics. Saber que les col·leccions poden ser peces d'una seqüència, que són importants i necessàries per a la definició de la mateixa seqüència, és certament una de les raons que impulsa la creació de museus de temàtica educativa vinculada a la investigació universitària. Malgrat aquesta intencionalitat, és palès que sense la col·laboració dels membres i entitats que formen part de la comunitat educativa el projecte ha de restar en projecte. Sense el coneixement del deixant que tenen i posseeixen els centres educatius no és possible inventariar, arreglar, organitzar un saber pedagògic fonamentat en les pràctiques educatives. Les possibles escenografies de la pedagogia traçades des de la memòria, doncs, més enllà de respondre a intencionalitats pedagògiques requereixen un conjunt de memòries de l'acció educativa que, justament, són escrites des dels centres educatius implicats.

COMUNICACIÓ

Maria Teresa Godayol Puig (Col·legi Sant Miquel dels Sants): *La memòria com a font de coneixement. Una experiència pedagògica*¹

La present comunicació tracta sobre l'experiència educativa que, a partir de la memòria oral i escrita, vàrem dur a terme les professores del Departament de Ciències Socials del col·legi Sant Miquel dels Sants de Vic amb alumnes de secundària i batxillerat durant el curs 2004-2005. Fou una experiència que, iniciada ara fa tres anys, s'ha acabat convertint en una pràctica pedagògica habitual al nostre centre.

El professorat del Departament ja feia temps que ens plantejàvem la necessitat d'aplicar nous mètodes de treball a l'aula per apropar la història als estudiants i defugir unes hores dels llibres de text, que si bé són rics en fonts, sovint esdevenen rutinaris per l'ús reiterat que se'n fa.

Vàrem considerar que volíem treballar amb la memòria oral i amb fonts properes als mateixos alumnes, com les documentals o materials; fonts que possiblement les famílies dels nostres alumnes guardaven a casa i constitueixen un patrimoni familiar que els mateixos nois i noies desconeixien. Una vegada ja establerta la metodologia, ens calia trobar la temàtica a través de la qual intentaríem reconstruir el passat, i vàrem decidir que volíem estudiar les escoles de primeres lletres. Després de fixar el tema, calia concretar l'aspecte temporal. La majoria de testimonis de què podíem disposar havien anat a escola a l'època franquista i conservaven documentació i fonts materials de la mateixa etapa, en conseqüència el projecte pedagògic giraria entorn de l'escola d'aquella època.

L'escola ens va semblar un tema molt suggerent i alhora molt adient perquè a través d'ella sortiren molts i diversos

1. Aquest projecte ha estat guardonat amb el premi Francesc Xavier Gil i Quesada de l'edició de 2006, que atorga l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona.

aspectes d'una època, com ara: les formes de pensament, les relacions humanes o la visió del món.

També ens va semblar un tema encertat perquè els resultats del nostre treball podrien enriquir el poc coneixement que tenim del món escolar de la nostra comarca. Des de la història de l'educació es proposa, des de ja fa uns anys, noves línies d'investigació que treballen aspectes nous com el gènere, l'espai escolar, les matèries curriculars o altres, àmbits tots ells relacionats amb el món escolar des d'un punt de vista més humà i menys institucional. També el nostre projecte coincidia en un moment en què la historiografia en general revaloritzava i revaloritza l'oralitat i la paraula com a font de coneixement.

Vàrem pensar, doncs, que treballant aquest tema amb els nostres alumnes i les seves famílies aportàvem coneixement a la història de l'educació local, i que potser podríem captar amb l'ús de la memòria com a font de coneixement, detalls no visibles quan s'investiga des d'una perspectiva més general.

Després de concretar les línies bàsiques del projecte el vàrem anomenar "Memòria de l'Escola", conscients, però, que el nostre treball no pretenia historiar el passat des d'un punt de vista nostàlgic o purament emocional sinó des del màxim rigor possible. L'execució del projecte tingué lloc, com dèiem, al curs 2004/05 i hi van participar els alumnes de secundària i de batxillerat que sumen aproximadament uns quatre-cents cinquanta estudiants.

Els alumnes de primer de secundària van treballar els jocs i la urbanitat; els de segon, la cultura material; els de tercer, la presència de la religió a l'escola, i els de quart, les matèries curriculars, el patriotisme i el sexisme, mentre que els estudiants de batxillerat van treballar en la realització de la part audiovisual i informàtica

La memòria com a font de coneixement

Per a treballar les fonts orals, cada alumne va realitzar una entrevista a un testimoni de l'època que en la majoria de casos va ser l'avi o l'àvia.

Totes les entrevistes anaven precedides d'una capçalera

igual on constava el nom, lloc i data de naixement, l'escola de primeres lletres, i l'ofici del pare i de la mare de la persona entrevistada. Podíem disposar així d'una sèrie estadística susceptible de ser valorada o estudiada més endavant.

Les entrevistes que realitzava cada estudiant eren gravades i transcrites posteriorment, dues van ser filmades i convertides en reportatge pels estudiants de batxillerat.

El coneixement que ens van aportar els records dels testimonis va ser completat, en part, amb els records materials i documentals que ells mateixos van cedir-nos a través dels seus néts. Per emfasitzar el valor dels objectes varem procurar actuar amb el màxim rigor possible. Així, quan un alumne portava un objecte material o documental, se li assignava un número i es procedia a omplir una fitxa de catalogació, que constava de dues parts: una per al fitxer de l'escola, i l'altra per a l'alumne a mode de rebut. En ambdues parts es procedia a fer una descripció detallada de l'objecte, mides, color, estat de conservació i lloc del dipòsit.

Atès que el coneixement aportat per la memòria oral i material era en alguns casos molt parcial, per tal de complementar la informació, el Departament de Ciències Socials va lliurar als grups de treball un annex amb els documents que, a criteri nostre, mancaven per a obtenir una visió rica i àmplia del tema a treballar. Tota aquesta bateria de fonts va permetre respondre a un qüestionari-guio que rebia cada grup segons el seu àmbit temàtic.

El gran nombre de fonts materials i documentals catalogades ens va permetre organitzar una exposició a mode de petit Museu escolar. L'exposició, adreçada al públic en general, va ubicar-se a la segona planta de l'edifici del Col·legi de Sant Miquel, al llarg d'un ampli passadís. En l'exposició es podia veure i sentir el reportatge documental de vint minuts que els estudiants de batxillerat van realitzar a partir de la memòria oral².

2. L'exposició es va inaugurar el dia 2 d'abril de 2005 i va romandre oberta fins el dia 9 d'abril amb una molt bona assistència de públic i acollida per part de la premsa local i comarcal. El dia 27 d'abril de 2005 el canal comarcal 9TV va emetre un reportatge de divuit minuts

També es podia observar la reproducció d'una aula de dimensions reals dels anys quaranta, on no faltava el pupitre, els plomins, el crucifix, la bandera i altres elements propis de la cultura material de l'escola.

Així doncs, l'exposició representava la culminació del projecte, i s'hi podia observar, pensar i repensar l'escola dels nostres avis i de les nostres àvies, i, des del punt de vista metodològic, s'hi podien reconèixer les fonts orals, materials i documentals emprades per arribar a adquirir el coneixement de l'etapa històrica plantejada.

Valoració del projecte

Què ha significat pels alumnes?

- Han pres consciència que la història és una disciplina en moviment i que cada persona viu la seva època de manera diferent, sovint en clau de gènere, d'estatus econòmic i de condició social. En certa manera, implícitament, aquesta diferència ajuda a fomentar els valors de la tolerància i del respecte.
- Han descobert que l'ofici d'investigar el passat és complex, que a vegades les fonts no ho expliquen tot i que en molts moments es contradiuen.
- Han sabut valorar i respectar la cultura material del passat, sobretot a partir del moment en què varem catalogar els objectes i els varem exposar en sengles vitrines al Museu escolar que fou conseqüència del projecte.
- Han après a emocionar-se, gairebé de forma inconscient, i a ser sensibles escoltant un relat o observant un objecte. Hem format unes generacions que consideren normal obtenir coneixement a partir de la memòria.
- Han percebut que la memòria és selectiva, que té inconvenients com el subjectivisme, els oblitats voluntaris o involuntaris i la manca de perspectiva dels fets descrits,

de durada sobre l'exposició amb la participació dels estudiants i professorat.

però que malgrat tot, és un instrument més de coneixement i, doncs, una font de cultura.

- Han adquirit consciència que a partir del diàleg amb el passat es coneix i s'entén el present, i han estat capaços d'opinar amb criteri i esperit científic.
- Han après a reflexionar entorn de la vida dels seus avis i àvies, i han comprovat que com a persones normals i corrents també tenen història. La conversa ha servit per conèixer la guerra civil, la postguerra i el franquisme.

Així s'ha generat un diàleg intergeneracional i s'ha promogut una actitud de respecte envers persones amb experiències de vida i mentalitats diferents.

Per al professorat del Departament de Ciències Socials el projecte ha permès constatar molt positivament que la metodologia emprada és una bona proposta didàctica per immersir als alumnes en les ciències socials.

Pel que fa a les fonts, som conscients d'haver aconseguit una documentació inèdita i irreplicable, que un investigador aliè possiblement no hauria recopilat mai. Així ho testimonien també altres experiències similars a les nostres.

En general, ens sentim altament satisfets d'haver impulsat una nova modalitat de coneixement històric entre les noves generacions.

La continuació del projecte

Així doncs, tenint en compte que el projecte havia estat tant positiu en tots els aspectes, durant el curs que va seguir el de 2005-06, vàrem desenvolupar la mateixa metodologia amb els alumnes d'educació infantil i primària de la nostra escola. El tema escollit, i contextualitzat a Catalunya, fou: *L'educació en la vida quotidiana, ahir*. La metodologia emprada va ser la mateixa que el primer projecte, és a dir la memòria i la cultura material com a fonts de coneixements.

Mentre els mestres d'infantil i primària de la nostra escola desenvolupaven el projecte amb els més petits, vàrem conside-

rar que podríem treballar més a fons les gairebé quatre-centes entrevistes que guardàvem fruit del treball Memòria de l'Escola.

D'aquí va sorgir la idea d'obrir dins el Departament de Ciències Socials una línia d'investigació d'àmbit local adreçada als alumnes de batxillerat que han de realitzar un treball de recerca interessats en les ciències socials. I aquell mateix any ja vàrem presentar tres treballs relacionats amb l'alfabetització de nens i nenes abans de la guerra civil i amb una construcció escolar de 1935.

El curs passat vàrem presentar un treball que valorava la importància social de les Festes de Sant Tomàs per als i les estudiants de Vic durant els anys seixanta; un altre treball interessant fou la recopilació de textos de la literatura catalana que reflecteixen el món escolar: el vàrem anomenar Memòria de l'Escola en la literatura catalana³.

En aquest, moments treballem per conèixer les escoles a Alpens ara fan cent anys i en la biografia d'un mestre de Vic. Però hem ampliat el nostre camp d'acció i, a més d'oferir treballs d'història de l'educació, usem també la memòria i altres fonts per col·laborar amb la història local. En aquesta línia s'està finalitzant un treball de recerca que, a mode de diccionari, biografia els artistes vigatans contemporanis; un altre sobre les conseqüències socials que va comportar la construcció durant 20 anys del Pantà de Sau; i un tercer que radiografia una vida d'una persona a partir del seu diari sobre la guerra civil.

Per tant, i com deïa al principi d'aquesta comunicació, la memòria com a font de coneixement i com a mètode s'ha convertit en una pràctica habitual al nostre centre. Ara fa tres anys vàrem iniciar-nos en l'ús de la història oral sense pensar que acabaria essent un mètode més d'ensenyar, interdisciplinar i atractiu i que ofereix l'oportunitat d'obrir línies d'investigació molt interessants en la forma i el fons.

3. Els treballs de recerca d'alguns dels alumnes del centre han estat incorporats als treballs històrics que sobre la història del Col·legi Sant Miquel publica la mateixa escola. Un primer volum es va publicar a l'any 2004 i un segon volum a l'any 2005 (VVAA, 2004 i VVAA 2005).

Referències bibliogràfiques

- ESCOLANO BENITO, A. HERNÁNDEZ DÍAZ, JM.; *La memoria y el deseo. Cultura de la escuela y educación deseada*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2002.
- MARQUÈS, S.; “Sobre la reconstrucció de la biografia dels mestres. Les aportacions de la història oral”, *Temps d'Educació*, 28 (2003), p. 95-108.
- MONÉS, J.; *L'escola a Catalunya sota el franquisme*, Barcelona: Edicions 62, 1984.
- VVAA; *Societat i Ensenyament a Vic. El Col·legi de Sant Miquel dels Sants*, I, Publicacions del Col·legi Sant Miquel dels Sants i Editorial Diac, 2004.
- VVAA; *Societat i Ensenyament a Vic. El Col·legi de Sant Miquel dels Sants*, II, Publicacions del Col·legi Sant Miquel dels Sants i Editorial Diac, 2005.

Filmografia

- La Lengua de las Mariposas*. José Luis Cuerda, Espanya, 1999.
- El Florido Pensil*. Juan José Porto Rodríguez, Espanya, 2002.
- La Escuela del ayer*, reportatge elaborat per l'anomenat “Museo del Niño” aAlbacete ubicat al centre públic Benjamín Palencia. A més de museu, és un centre de documentació històrica de l'escola, nascut el 1989.

COMUNICACIÓ

David Ceballos Hornero (Grup IAFI, Universitat de Barcelona):
Reflexions entre temps i memòria

La memòria abasta un procés que suposa el domini de tres habilitats: (i) l'emmagatzematge d'informació, (ii) l'aprenentatge de la repetició, i (iii) la permanència del que ha ocorregut. Aquesta facultat que en el éssers humans esdevé una capacitat de recordar, molt superior a la imitació i a la conservació de propietats de la resta de coses, té una força contrària o que erosiona la qualitat i quantitat d'aquesta facultat en el pas del temps.

Un temps lineal i irreversible acaba amb el que no dura i suposa un oblit del que no ha estat desat. Contra aquesta força que aporta valor a la memòria i a la vegada la destrueix, els humans hem inventat tot un seguir d'estratègies per a enfortir els processos de memòria i, en conseqüència, les seves habilitats d'emmagatzematge, aprenentatge i permanència.

Un breu repàs de la Història de la Humanitat com a summa representant de la memòria humana ens evidencia com les evolució i addició d'estratègies per a millorar la memòria i el record de la història ens dirigeix a un èmfasi en els processos d'aprenentatge on destaquen les noves habilitats per a l'estudi.

La memòria humana s'entrena o s'activa amb la *repetició*, estratègia present en tots els sistemes educatius. Els cicles astronòmics, biològics o la repetició d'observar alguna cosa són els exemples més probables de les primeres estratègies per a activar la memòria humana. Observar i inferir que es repeteix. També amb els primers restos humans es comprova l'existència de marques i *gravats* que comporten una nova estratègia memorística, qual és els inicis de l'escriptura i la pintura. Marques que ajuden a recordar el que es volia senyalar o comptar la repetició percebuda.

L'aparició del llenguatge i la *comunicació* social representa una tercera estratègia per reforçar la memòria mitjançant el seu relat o el seu aprenentatge, a més de per via visual, de l'oral. El perfeccionament dels *relats* i el reconeixement d'autoritats en

el saber del passat complementa l'estratègia oral, però a la mateixa vegada suposa el risc de la impressió en la transmissió del relat i de les aportacions subjectives de l'autoritat.

L'*escriptura* del relat en forma de literatura i cròniques permet una millor conservació o permanència del relat perquè la lectura d'un mateix text impedeix l'alteració de les paraules, tot i que sí de la interpretació. L'*estudi* intenta suplir l'arbitrarietat de la interpretació. La societat reconeix arguments d'autoritats i experts en la matèria, la interpretació dels quals es considera més propera a la veritat que la de la resta. Així, les estratègies d'emmagatzematge (gravats, comunicació o escriptura), a més de reforçar-se amb l'aprenentatge (repetició, estudi), requereixen d'una autoritat que legítimi la veritat del que s'ha emmagatzemat. Idea que es consolida en el sistema educatiu on el professor fa d'autoritat del coneixement a memoritzar i el qual s'aprèn amb la repetició visual i oral de conceptes i exercicis, i de l'estudi a partir de textos i gràfics.

Però en aquest nivell manca la precisió visual i escrita dels coneixements abstractes que permeti una comprensió general per una societat que aprèn. D'aquesta manera la següent estratègia en aparèixer és millorar el *realisme* de la informació emmagatzemada amb una pintura proporcionada i que intenta imitar els trets de la naturalesa o una escriptura que profunditza en la descripció i narració dels fets.

Totes les estratègies vistes per a conservar la memòria, històrica en aquest cas però extrapolable als processos memorístic en general, són passives, excepte l'estudi. Un element que se suma a aquesta evolució és l'*acció* humana i la seva experimentació dirigida per a reproduir i comprovar l'aprenentatge adquirit i intuït amb els processos de memòria.

Les vuit estratègies comentades de memòria consoliden la memòria dins d'un grup humà, però el desenvolupament de la tecnologia i el creixement de la Humanitat alimenten una nova estratègia de *difusió* o intercanvi de la informació en suports d'accés universal, com una base de dades, o d'enviament, com una traducció. Difusió que s'enfronta a la possibilitat de confrontació de versions diferents del mateix esdeveniment històric o del mateix coneixement. Apareix la manipulació

esbiaixada segons el seu origen o l'objectiu d'un grup de poder. Això requereix una desena estratègia memorística, com és la *cerca* i la comparació que també depèn en la seva qualitat de la tecnologia existent.

Una darrera estratègia contra l'oblit que s'observa en l'actualitat on la quantitat d'informació sobrepasa la racionalitat humana i existeix una tendència a especialitzar-se en pocs àmbits de saber és captar l'*interès*, sigui com a sorpresa o novetat, sigui per la utilitat o benefici que tingui, o sigui per la retòrica usada. Interès que activarà i enfortirà l'aprenentatge de la informació o de l'esdeveniment.

Resumint. Una ràpida visió de la Història de la Humanitat i de la formació de la seva permanència permet identificar com a mínim onze estratègies contra l'oblit que suposa el pas del temps:

Ordre	Estratègia	Habilitat memòria	Oblit i problemes
1	Repetició	Aprenentatge (cicles)	Canvis
2	Gravat / visual	Emmagatzematge (observació)	Aprenentatge simbologia
3	Oral	Emmagatzematge (descripció)	Subjectivitat
4	Relat	Permanència (narració)	Imprecisió
5	Espectura	Emmagatzematge i permanència (descripció)	Interpretació, conservació
6	Estudi	Aprenentatge (recopilació)	Ensenyament parcial
7	Realisme / imitació	Emmagatzematge (visual)	Identificació
8	Acció / experimentació	Aprenentatge (dirigit)	Control condicions
9	Difusió	Permanència (coneixement)	Manipulació
10	Cerca / comparació	Aprenentatge (síntesi)	Direcció
11	Interès	Permanència i aprenentatge (útil)	Especialització

COMUNICACIÓ

Joaquim Perramon Ayza (Grup IAFI, Universitat de Barcelona): *Amnèsia financera. L'encís de la brillantina*

La producció de creences

Els, físics, els químics, els biòlegs,... donen per bona una idea quan ningú ha demostrat que sigui falsa. És a dir, més que considerar si la idea és certa el que es fa és considerar la idea com admissible o plausible¹.

En la vida corrent i també en les ciències socials el concepte d'admissibilitat o plausibilitat és insuficient a la pràctica per donar una idea per bona. Si es pogués treballar en un entorn cert, per un principi lògic que s'anomena del terç exclòs, amb la plausibilitat o admissibilitat en tindriem prou, però està clar que això no és així. Una idea o una teoria ha de ser plausible però també creïble, tant com es pugui.

I això de la credibilitat com funciona? En quines coses creiem? I, perquè? La resposta a aquestes preguntes la va il·lustrar fa temps Bertrand Russell².

Per a ell, per a respondre les preguntes formulades solament hem d'analitzar els anuncis publicitaris ja que no hi ha testimoni de creença més penetrant que el pecuniari, perquè quan algú està disposat a sostenir la seva creença gastant diners en conformitat amb ella, la seva creença ha d'estar considerada com autèntica.

Si un anunci, per exemple, aconsegueix que una marca de sabó es vengui més que una altra significa que és més eficaç en produir creença, no que el sabó sigui millor; potser ho sigui, però això ja són altres afers.

L'inventor d'anuncis és una persona que modifica la realitat o la percepció col·lectiva, de manera que no responguin a una

1. Plausible s'entén com admissible. El diccionari de la Real Academia contempla aquesta acepció i el de l'Institut d'Estudis Catalans encara no.

2. Russell, 1944, p. 154 i següents.

lògica causal. Els publicistes son persones amb un poder molt valuós.

I ara les preguntes formulades: per què creiem? Bertrand Russell ens diu³: “ De la tècnica de l’anunci es dedueix que per a la majoria del gènere humà una proposició determinada guanya en acceptació si és repetida de tal manera que es retingui en la memòria. La majoria de les coses que creiem les creiem perquè les hem sentit afirmar, no recordem ni on ni perquè les hem sentit afirmar i així resulta que som incapaços de ser crítics».

L’anunci publicitari a mesura que es perfecciona la tècnica, tendeix a buscar cada cop menys arguments i a fer-se cada cop més sorprenent perquè el publicitari, sempre que s’aconsegueixi una impressió, també aconsegueix el resultat perseguit.

Un altre mèrit científic dels anuncis és que tenen uns efectes, no ja sobre l’individu, sinó sobre la massa de població, segons resulta dels ingressos dels anunciants, de manera que les dades adquirides són dades de psicologia de masses.

Avui els productors de Hollywood continuen sent els grans sacerdots d’una nova religió que marca quines han de ser les creences pel que fa a l’amor, l’honor, la manera de fer diners i la importància dels bons trajos. Ja se sap que hi ha persones que no es deixen influir, però estadísticament no compten.

I com és possible que siguem incapaços de ser crítics tot i sabent que el publicista ens diu el que li dóna més benefici? Doncs el problema està en la incertesa. Quan hi ha coneixement s’actua amb plena eficiència. Si aneu al supermercat veureu que quan hi ha una bona oferta aquell producte es buida ràpidament de l’estanteria. Però amb moltes coses no passa el mateix, normalment no podem conèixer a fons una cosa i anem agafant indicis que ens aproximïn a aquest coneixement.

El problema és que en la vida quotidiana resulta molt habitual la utilització de la mentida i l’engany perquè hi ha qui es beneficia d’això. Imagineu una jutgessa (ara la majoria són dones) que es troba amb dos sospitosos d’un assassinat, el Bacus i el Dracus. La policia té la certesa que un dels dos és l’assassí però no sap quin dels dos. El Bacus acusa en Dracus

3. Ibidem p. 156 i següents

i el Dracus en Bacus. Amb aquesta informació la jutgessa es troba en una situació de confusió que es pot associar a una situació d'incertesa absoluta. Està exactament igual que si no sabés res.

L'assassí esdevé un professional de la mentida perquè la seva supervivència depèn que la jutgessa continuï en l'estat de confusió absoluta.

Aquesta caricatura és realista i aplicable a moltes altres situacions. Richard Nixon no va admetre la seva culpabilitat en el Watergate mai, va dimitir de President dels Estats Units quan no tenia una altra opció. Per a ell, el que va fer era justificable!

Es tracta solament d'exemples, però la qüestió essencial és que això és el pa de cada dia: nedom en la incertesa. I d'altra banda necessitem prendre decisions de manera que el problema de la incertesa absoluta l'hem d'afrontar d'una manera o una altra.

Una forma d'afrontar el problema de la incertesa és seguir el criteri d'algú que ens mereixi confiança per quan considerem que té un millor coneixement que nosaltres sobre la qüestió a decidir. Això és un expert.

Creure en experts és correcte, el problema és qui homologa els experts. Tot i admetent l'autoritat d'un expert, la fama pot superar-lo. Tanmateix, resollem un problema d'incertesa a partir de valorar la imatge i que la imatge és perfectament falsificable.

Josep Pla⁴, bon observador social ja deia que si tenies un amic amb dificultats el que havies de fer era regalar-li un bon trajo perquè això li obriria totes les portes. “La persona que en el nostre país posseeix mitja dotzena de bons vestits i no és un imbècil total i perfecte, menja sempre. Em sents? Menja sempre!”, afirmava⁵.

I com és que la incompetència de persones que solament són imatge, aparador, no es posa de manifest? La pregunta té molts aspectes. Un expert, per competent que sigui, sempre estarà sobrevalorat. L'expert com hem dit no és ja el competent sinó el que a més a més concentra la imatge.

4. Josep Pla, 1971.

5. Ibidem p. 455.

Una altra qüestió que es planteja aquí és que hi ha potents organitzacions mediàtiques dedicades a aquesta tasca de pintar la realitat com els convé.

El seguidisme com estratègia inversora a la Borsa

Just abans del crack borsari de 1929 un ascensorista li deia a Groucho Marx: “Senyor Marx, sap? peixos grossos de veritat. Vestien americanes creuades i duïen clavells a les solapes. Parlaven de la Borsa i cregui’m, tenien aspecte de saber el que deien... i un li va dir a l’altre: posi tot el diner que tingui a United Corporation”⁶.

Aquesta anècdota caricaturitza el comportament de molts inversors (els seguidistes) que actuen confiant en excés en les notícies, i que, en principi, cerquen un coneixement si bé amb una gran diferència amb l’inversor en projectes empresarials sobretot pel que fa al mètode i la professionalitat. L’inversor professional investiga i el seguidista no; encara que rep informació i segueix un estat d’opinió, no la contrasta.

Els processos de ‘contagi’ informatiu en els mercats financers tenen uns aspectes específics. L’inversor seguidista assoleix uns criteris d’inversió basant-se en una informació amb escàs fonament i rigor que li arriba per contagi, és el cas de Groucho Marx abans del crack del 29, fent allò que ha fet algú que considera una autoritat.

El segon aspecte específic dels mercats financers, tal com hem comentat anteriorment, és que no són pocs els interessats en l’escàs coneixement del seguidista. Imaginem (això ha passat) que un banquer diu davant d’un auditori de milers de persones a la Junta General que vol fer un ‘regal’ als accionistes, per la qual cosa ha considerat que el seu banc emetrà accions alliberades.

En principi, si un banc emet accions alliberades, matemàticament el valor de l’acció queda devaluat en la proporció que s’hagi fet l’emissió d’accions. Però això ningú no li ho diu al banquer, i no solament ningú no diu res, sinó que la premsa

6. Groucho Marx, 1959.

dóna la bona notícia del ‘regal’ que acaba de fer el banc als seus accionistes. Com a conseqüència de l’entusiasme que la notícia provoca, la Borsa no devalua el preu de les accions, tal i com seria d’esperar.

Conclusió pel seguidista: quin bon regal! A veure qui li explica que allò no funciona, que es tracta d’una il·lusió que es pot esfumar. El cas és que el predomini d’aquests inversors pot marcar la tendència del mercat, essent la causa de les bombolles financeres.

Recordar què?

Tot i l’exageració de la caricatura de Groucho Marx, la formació de creences és complicada. Pujava tant la Borsa l’any 1929 que Marx li preguntava al seu agent –no a l’ascensorista– quan de temps podia durar allò. Afirmava: “no sé gran cosa de Wall Street, però què és el que fa que aquestes accions continuïn pujant? no hi hauria d’haver una relació entre els guanys d’una companyia, els dividendes i el preu de venda de les seves accions?” Groucho posà el dit a la ferida però rep la següent resposta: “senyor Marx, el que vostè no sap sobre les accions serviria per omplir un llibre”... “hem deixat de ser un mercat nacional, ara som un mercat mundial”...

Groucho té ambició, pensa que pot guanyar diners, vol invertir i és conscient a la vegada de la seva ignorància que substitueix per la confiança en l’expert.

La construcció de creences es fa d’una manera absolutament racional ponderant els indicis a favor i en contra. Per exemple, si confiem en dos experts i un ens diu que una acció pot pujar un 20 % i l’altre ens diu que pot pujar un 10 %, en quedarem amb la idea que allò pot pujar un 15 %. Es tracta d’una extensió del Principi d’Indiferència⁷.

I és racional això? Des d’un punt de vista lògic pot ser que sigui discutible, però des d’un punt de vista de comportament a mi em sembla impecable. Dit d’una altra manera, potser no podem aplicar el Principi d’Indiferència per calcular proba-

7. Joaquim M. Perramon, 2004-2007.

bilitats, però sí que el podem aplicar per a fer afrontar decisions atenent el nostre grau de coneixement

Imaginem un estudiant davant la pregunta del professor, la resposta pot ser blanc o negre i ell no en té ni idea de la resposta correcte, doncs bé el comportament racional es dir qualsevol resposta, blanc o negre, amb un 50% de probabilitat i encertarà un 50% de les vegades!

Així doncs una cosa és el comportament i una altra el coneixement. Tanmateix el coneixement evidentment optimitza el comportament. Groucho que, seguint la brama de l'ascensorista, va comprar les seves accions de la United Corporation per 60 les vengué després del crack borsari per 3,5.

I respecte a la memòria, el cas és que Groucho, que considerant aquells esdeveniments com la 'bogeria del 29' acaba qualificant de 'porqueria' tot allò que escrivien els analistes borsaris i sintetitza aquella situació amb la frase d'un amic seu: "Marx, la broma ha acabat".

I està clar que d'aquella bogeria, digui's també confusió, ignorància o manca de coneixement, no podia sorgir *memòria* pel que fa al funcionament del mercat financer. Si que hi ha memòria dels fets històrics. La resposta a Marx "hem deixat de ser un mercat nacional, ara som un mercat mundial" l'hem sentida per a justificar l'elevat valors dels pisos que va fins el límit de les possibilitats de pagament dels assalariats. El que passa és que amb la història hom se'n recorda de Santa Bàrbara només quan trona.

Un inversor 'racional' pot acabar sent un estúpid per no aprofundir en el coneixement d'allò que és del seu interès. I per què això es produeix reiteradament i no ho recordem fins que venen maldades? Doncs passa que el sistema econòmic i financer conté moltíssima il·lusió. Tinguem en compte que la riquesa es crea i es destrueix. Tot això és el que possibilita que reiteradament apareguin en escena els engalipadors de sempre ben trajats, amb brillantina als cabells o un clavell a la solapa, tant se val.

Si bé el problema no és la il·lusió –el sistema financer ja és virtual– el problema està en la bogeria, com ho qualifica Marx, que és la pèrdua de l'enteniment que pot originar un sistema de formació de creences en un entorn extraordinàriament incert i confús.

Referències bibliogràfiques

- MARX, Groucho (1959) *Groucho y Yo. De cómo fui protagonista de las locuras de 1929*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1987.
- PERRAMON AYZA, Joaquim M. (2004-2007) *Quatre elucubracions i un poema*. Ponències presentades en el seminari IAFI del Dep. de Matemàtica de la Facultat d'Econòmiques de la Universitat de Barcelona.
- PLA, Josep (1971). *Humor Candor. La generositat ben entesa*. Barcelona: Destino. Segona edició, 1985.
- RUSSELL, Bertrand (1949). *La perspectiva científica*. Barcelona: Ariel, 1975.

COMUNICACIÓ

Alfons Garrigós (IES Blancafort, La Garriga): *La cruïlla d'Europa vista des de la memòria*

El tema de la memòria m'ha interessat per diferents raons. Començo dient-les perquè crec que pot servir per abordar el tema. En primer lloc, com a ensenyant. Dono classes en un institut des de fa més de 20 anys. Crec que la darrera reforma ha canviat la feina dels professors de Secundària. Entre altres coses, l'ha simplificada, però en el millor sentit del terme: ens obliga a plantejar-nos quines són les coses essencials. Així apareixen temes elementals però claus, com el sentit del que es fa a l'escola, les Humanitats, la lectura o la memòria.

Després, pertanyo a la generació que encara recitava versos quan a casa venia alguna visita. Vull dir que en la meua infantesa la memòria estava associada a l'art i al saber i tenia cert reconeixement social.

Per últim, m'han interessat les dues grans cultures dels inicis d'Occident: l'Israel bíblic i la Grècia Antiga. Israel té una concepció ben especial de la força, gairebé implícita, de les paraules. I en el seu concepte, si es pot dir així, de promesa es vinculen el record i l'esperança, l'oblit i la mort, d'una manera diferent a com ho apreciem entre els grecs antics.

Vist des d'aquesta perspectiva, i a risc de semblar pretenció, crec que el tema de la memòria pot situar-nos a la cruïlla del nostre temps. Maldem per sortir d'un segle XX que va començar, segons G. Steiner, al 1914 i que encara no podem donar per finalitzat. Per fer-ho, qui sap si ens convé pensar aquests temes, confiant en què en el millor dels casos uns altres aprofitaran alguna cosa del que surti.

El tractament de la memòria pot ser ben divers: informàtic, neurològic, psicològic, moral, epistemològic, ontològic, teològic... El meu enfoc serà generalista. Humanista en un sentit ampli. Faré algunes afirmacions de sentit comú i formularé diverses qüestions, amb l'objectiu d'ajudar al col·loqui. L'inconvenient d'un parlament breu –la brevetat del temps–

pot ser també un avantatge: enunciaré les idees sense justificar-les. Aquestes idees no són meves. Al final de la versió escrita de la meua intervenció hi ha la nòmina d'autors i obres que les han suggerit.

Bàsicament presentaré tres tesis:

Sense llenguatge no hi ha vida humana. El llenguatge, entès com a xarxa de símbols i metàfores, articulats en forma de relats, és impensable sense la memòria.

El món només esdevé habitable per als éssers humans gràcies a un teixit poètic de símbols, que penetra i configura fins i tot les nostres necessitats més elementals. Aquest teixit lingüístic s'articula en forma de relats i perviu gràcies a la memòria. Una memòria, per tant, que ha de ser viva: això és, actualitzada i creadora. Podem discutir la rellevància de la pròtesi. El suport de la memòria no és indiferent. En diré alguna cosa més tard. També és discutible la manera com la memòria està viva. Està clar que parlem d'una memòria col·lectiva, però que pot actualitzar-se bé en cada un dels membres de la col·lectivitat, bé en les minories que, en un sentit ampli, les governen. (Aquesta és una de les tesis que T.S. Eliot discuteix en el seu escrit sobre cultura i la funció social de les minories cultivades¹).

La memòria, com tantes coses, demana una metàfora per ser compresa. La metàfora és important perquè el nom, si no fa la cosa com a mínim ens l'ajuda a veure².

Al llarg de la història, la memòria ha rebut una gran diversitat d'imatges: tauleta de cera, gàbia d'ocells, pàgina, teatre, laberint, teler, fonògraf, ordinador...³ Una de les pitjors ha estat la de magatzem o dipòsit perquè ens priva de captar el dinamisme i la

1. T.S. ELIOT, *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Madrid: Encuentro, 2003.

2. "Una metàfora no és un ornament. És un òrgan de percepció" N. POSTMAN, *Fi de l'educació. Una redefinició del valor de l'escola*, Vic, 2000, p.176

3. vid. Douwe DRAAISMA, *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*, Madrid: Alianza, 1998.

importància de la memòria. Un dels autors que ha discutit recentment la imatge del magatzem ha estat J.A. Marina⁴. La seva teoria posa la memòria a la base del pensament i de l'acció creadores o intel·ligents. Les metàfores que Marina utilitza són la de la memòria tentacular o també com a múscul. En tots dos casos, no es refereix als continguts sinó als procediments que algú ha assimilats i amb els quals és capaç de percebre, sentir, raonar, decidir, actuar... La memòria és una matriu d'habilitats de tots tipus que condicionen la manera com encaixem i actuem en la realitat. Comparada amb una musculatura, la memòria és un conjunt d'esquemes psico-motors; formada amb la repetició. Un esforç que no està renyit necessàriament amb el plaer; els esportistes, els ballarins o els músics saben de què parla Marina⁵.

Escolarment, la recuperació de la memòria obre múltiples perspectives. Per exemple:

– La cultura, en sentit escolar, es basa en l'adquisició d'una sèrie d'habilitats elementals però claus, al llarg de la història d'Occident: parlar bé, llegir, escriure...⁶ (Parlem dels procediments practicats per la tradició humanista i il·lustrada, ja iniciada en la Grècia Clàssica).

– L'hàbit, la repetició, el ritme... no són contraris a la creació, a la crítica o al coneixement sinó la seva base. Cal triar sobre què s'apliquen i la manera com es fa: el *cànon* és fonamental per formar i alimentar la memòria.

– Aquest entrenament no és exclusivament intel·lectual. Té importants aspectes físics, que van des de l'atenció fins a l'acció pública o social.

4. *La memoria creadora* a Ruiz Vargas (comp), *Claves de la memoria*, Madrid: Trotta, 1997, p. 33-55. També: J. A. MARINA, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama, 1993, cap. VII. Des d'un altre enfoc: M. BORGHESI, *El sujeto ausente. Educación y escuela entre el nihilismo y la memoria*, Madrid: Encuentro, 2002. pp 83-96.

5. Molt recomanable la pel·lícula: *Esto es ritmo! (Rhythm is It!)* de Thomas Grube y Enrique Sánchez Lansch (2004).

6. Deia Juan de Mairena: "*Lo importante es hablar bien, con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará de añadidura*" A. MACHADO, *Juan de Mairena... (1936)*, Madrid: Alianza, 1981, p. 66.

La pròtesi de la memòria no és irrellevant. Ni tampoc els continguts. Entre altres raons, perquè tots dos, forma i fons, tenen poder de configurar el subjecte.

Cada artefacte permet fer coses però també ell mateix fa coses amb qui l'utilitza. No som els mateixos abans de tenir cotxe, TV o ordinador que després. No cal entrar en judicis. Simplificant molt, la memòria s'ha sostingut històricament en tres artefactes: el ritme (base de les sagues èpiques, fonamentals en les societats orals⁷), la pàgina escrita, el suport digital⁸. Podem discutir l'efecte que aquestes tecnologies tenen a diferents nivells: des dels hàbits o procediments que estimulen o inhibeixen en els seus usuaris fins al seu poder simbòlic, com a metàfores poderoses, dins l'imaginari col·lectiu.

Però, en darrer lloc, els continguts de la memòria tampoc són indiferents. En aquest sentit, la cultura occidental o europea ha de reformular el seu relat i la seva aposta. ¿Fins a quin punt Europa és la història de l'Humanisme? ¿A què ens referim amb aquest terme? ¿Quina és la seva vigència? ¿Què podem oferir, als nostres fills i al nombre cada cop més gran d'immigrants, a part d'una cultura del benestar i de necessitats creixents?

W. Benjamin deia que, tot i estar tan informats, els homes moderns “som pobres en històries memorables”⁹. La història memorable no és la que posa a prova la nostra capacitat de recitar versos, de narrar contes o bé fets històrics (habilitats que d'altra banda ens convindria practicar a les escoles). Les millors pàgines que he llegit al respecte són de N. Postman, a un llibre editat aquí, a Vic, i que espero que no deixin de reeditar. Per a Postman, “la nostra genialitat [com a espècie] rau en la nostra capacitat de fer que les coses tinguin significació a tra-

7. Vid. els estudis d'E. Havelock al respecte.

8. Vid. Ivan ILLICH, *Mnemosyne: The Mold of Memory* a *In the Mirror of the Past*, Nova York: Marion Boyars, 1992, p. 182-201. Les seves tesis estan més argumentades en altres textos. P.e.: *En el viñedo del texto*, F.C.E., México, 2002; *Mente letrada versus mente informática*, Archipiélago, n° 7, 1991, p. 118-132; *H2O y las aguas del olvido*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 58-66.

vés de la creació de narracions que donen un sentit a les nostres tasques, exalten la nostra història, aclareixen el present i donen una direcció al futur ... Sense una narració, la vida no té cap sentit”¹⁰.

L’Humanisme europeu no pot sostenir-se en una carta de drets (tot i ser tan fonamental com la dels Drets Humans), ni encara menys en un conjunt de lleis o de reglaments. La memòria, en el sentit profund que he intentat exposar, necessita una trama de relats, amb els seus testimonis. Des del *logos*, l’Europa del s. XX troba a faltar el seu *mite*¹¹.

9. W. BENJAMIN, *El narrador, a Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*, Madrid: Taurus, 1998, p. 117.

10. N. POSTMAN, *op.cit.* p. 14 s. Quan vincula identitat, narració i sentit, Postman formula amb claredat anglosaxona tesis exposades, com a mínim, per altres tres autors: Hanna Arendt, Alasdair McIntyre i Paul Ricoeur.

11. Sobre la conjunció de mite i *logos*, *vid.* L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, Barcelona: Herder, 1998, p. 406-502. Sobre la idea d’Europa, és sintètic i suggerent: G. Steiner, *La idea d’Europa*, Barcelona: Arcàdia, 2004.

COMUNICACIÓ

Francesc Calvo Ortega (Universitat de Barcelona): *Treball col·lectiu, sociabilitat i cultura popular: la reconstrucció de la memòria obrera*

A partir d'un essencialisme metodològic, la historiografia contemporània ha abordat els esdeveniments històrics relacionats amb el treball per mitjà d'una certa fenomenologia del moviment obrer, posant en pràctica per damunt de tot un sistema deductiu d'anàlisi enfocat cap a la infraestructura econòmica, i alhora, deixant de banda aproximacions «menys marxistes» com ara la cultura i l'antropologia de les pràctiques laborals en els mecanismes de reproducció social, és a dir, un apropament, «més empíric» i visible, en l'estudi de les relacions, els símbols i les representacions de les classes populars al marge de la gran mitologia que ha envoltat històricament la classe obrera. En aquest sentit, tota una sèrie de rituals, mites i herois ha estat el basament pel qual la pròpia classe ha inventat el somni de la seva pròpia història obviant –des de perspectives, històriques, sociològiques o etnològiques– la mobilitat, la recomposició social, la complexitat del espai, els suports d'identificació, etc.; així mateix, s'ha de tenir en compte la sociologia de les organitzacions i les empreses: les xarxes de sociabilitat més internes dels grups tant a dins com a fora de la fàbrica.

A més d'un desplaçament epistemològic que modificaria l'estatus de les investigacions cal, per altra banda, abordar el testimoni dels actors no tant en el sentit de trobar el fil tensat d'una possible consciència obrera, recoberta d'una gran varietat d'elements imaginaris, en el procés el·laborador que la restitueix històricament, sinó, més aviat, la reapropiació de la seva història –per altra banda, força submissa a les lògiques del paternalisme industrial i negada o mistificada per la cultura d'empresa–: la memòria obrera necessita fer-se entendre i reconstruir-se ella mateixa com a col·lectiu refusant la memòria edificada pels «altres». Es tracta de processos socials –tenint en compte els agents que hi participen, com ara la individualització o la

privatització de l'existència col·lectiva— que afavoreixen una filosofia del món social obrer que va més enllà del encaixament analític de les relacions de classe racionalitzades pel marxisme.

El costum d'estudiar la cultura obrera sovintejant arxius, autobiografies, informadors que han viscut l'època en qüestió, etc., ha aportat una gran dosi de visibilitat del col·lectiu obrer en els espais marcats en general per la dominació social en el territori, tant pel que fa referència a la colònia industrial com a la sindicalització massiva o les comunitats «roges». Estudis que amb el temps s'han tornat epistemològicament confortables i per tant amb una certa habitud a optar per objectes d'anàlisi de gran abast —mines, siderúrgies, tallers navals, ciutats-fàbriques i figures de l'ordre productiu integrades en un univers professional basat en l'assimilació: militant sindical, home de partit, obrer qualificat—, fa necessari, més que no pas un inventari de les formes de sociabilitat obrera en l'àmbit de l'hegemonia social de classe, una anàlisi de les sociabilitats obreres, en els espais d'existència on el col·lectiu ha investit l'empremta del seu estil de vida.

La investigació de la sociabilitat obrera hauria de tenir com a punt de partida la rectificació d'una historiografia durant molt de temps assimilada al concepte de «classe» i de «moviment obrer» i la seva visió reduccionista de l'acció col·lectiva i de la diversitat de les comunitats obreres i el caire sovint minoritari de les organitzacions sindicals i polítiques en l'interior d'aquest context que en el fons —tot i que d'una forma diferenciada— no deixa d'estar polititzada. Un dels aspectes fonamentals de la recerca sobre la sociabilitat més enriquidor per a la «història obrera» fa referència al lloc comú on es desenvolupen les pràctiques sociables i la disponibilitat a l'acció col·lectiva, que no deixa de ser el primer pas cap a la política: el lloc de contacte entre les xarxes de relacions personals en l'àmbit de la vida quotidiana i del treball en l'espai de producció i les activitats elementals del moviment obrer.

La historiografia obrera tradicional, encara present en la comunitat científica i acadèmica, pateix d'una certa dificultat quan tracta d'analitzar aquestes manifestacions micro-socials. Llurs mètodes de recerca privilegien esdeveniments històrics

centrats principalment en organismes amb un nom, un discurs àmpliament difós, un finançament important i uns personatges que representen els col·lectius dins de les organitzacions formals. Aquesta forma d'investigar és clarament insuficient si el que es vol és donar compte de les manifestacions elementals de l'acció col·lectiva que apareixen en un moment donat en els documents però que per diverses causes desapareixen per, després d'un període d'absència, reapareixer modificades i reconeixibles en una altra forma renovada de mobilització social. La interacció entre agrupacions espontànies i estructures d'organització políticament el·laborades és un aspecte principal en la història obrera. Per exemple, l'encreuament entre els llocs de sociabilitat i l'acció col·lectiva que desemboquen, d'una forma o d'una altra, en disputes de caire polític, el trobem, al costat d'episodis excepcionals –com ve a ser una crisi de subsistència–, en els moviments centrats en els barris de les ciutats dels quals, tot i la manca d'estudis pormenoritzats sobre el tema, podem distingir una successió de procediments socialment «consuetudinaris». Es tracta de murmuracions sobre l'encaïment de la vida, concentracions davant de les tendes que venen el pa, reivindicacions per part dels treballadors del port demanant un subsidi, reivindicacions als ajuntaments sobre el racionament i la regulació dels preus, contra els especuladors i tots aquells que acaparen productes de primera necessitat, i un llarg etcètera.

Cal retenir de tot això la idea que aquests tipus d'esdeveniments són una potencial força clara de mobilització però que –per l'idiosincràtic estil de vida i la forma procedir– són independents de la voluntat de les organitzacions polítiques i sindicals i per tant queden la major part de les vegades al marge del reconeixement institucional quasi sempre pel to violent i no dirigit de les seves accions. Un altre exemple, però aquesta vegada en sentit invers. La participació de les dones en les accions és difícil de glossar al detall perquè les fonts escrites concentren llur atenció en els dirigents de les organitzacions establertes en el àmbit del treball. Tanmateix, les accions col·lectives de les dones quasi mai són jutjades de criminals o revolucionàries per part de la policia i aquest és un dels principals motius que fa que no apareguin en els seus informes.

Una perspectiva «binària» de la història obrera reclou en un camp tancat de representacions performades tot el conjunt de la classe treballadora fonamentant el desenvolupament de la seva existència en un «món» apart, enfrontada a l'altra meitat, el patronat i els seus correligionaris, i tenint com a objectiu de base la consecució d'una protecció social de grup, finalitat hegemònica que dona sentit a la lluita de classes dirigida pels partits i els sindicats. Progressivament, doncs, la historiografia ha perfilat una representació simbòlica de la classe obrera reproduïda històricament de forma repetitiva, homogeneïtzada per una trajectòria col·lectiva i determinista en una cultura unificant i específica i que té, com a punt cronològic de partida, els primers anys de la Revolució Industrial.

Una imatge fortament simbòlica és la d'un hipotètic «forti obrer» que, mitjançant un messianisme doctrinal revolucionari, ha imposat a gran part dels historiadors tota una temàtica obrera en termes d'economia política i social que, a l'interior del marc inductiu de llurs investigacions, ha arribat a transformar els col·lectius de treball en col·lectius de lluita, polaritzant una cultura política en base a l'oposició de classes. Les implicacions teòriques d'aquesta transformació en el camp de la història no deixen de tenir unes conseqüències negatives per aquesta disciplina que encara avui perduren. En primer lloc, perquè l'experiència de lluita que es dona a l'interior de la fàbrica ha estat reduïda *de facto* a una pugna «essencialista» –en el sentit que ve donat pel simbolisme de la lluita de classes– entre les estratègies patronals i les estratègies sindicalistes. Aquesta perspectiva circumscriu l'anàlisi històric únicament a una part de tot el complex d'esdeveniments que es donen en conjunt en l'extens camp fenomenològic de l'ordre productiu: la dimensió conflictiva. En segon lloc, pocs consideren l'empresa com un àmbit de pràctiques obreres que porten al canvi social i cultural sinó, més aviat, com un lloc on es donen unes mutacions tecnològiques i de procés de treball. Així, doncs, es tracta d'un fort coneixement dels col·lectius de treball com a moviment obrer, les condicions de treball o llur consciència de classe però, al mateix temps, d'un relatiu desconeixement de la identitat i de la cultura obrera, de les relacions de treball i de sociabilitat, tant a dins com a fora de la fàbrica.

Un dels aspectes que ha contribuït fortament a la personalització de la fàbrica i a la mitificació de l'empresari i del col·lectiu obrer ha estat, sens dubte, el «familiarisme» de classe adoptat en una doble vessant: per un costat, es tracta del nucli simbòlic que, al voltant dels col·lectius de treball, apareix com la «gran família obrera», l'associacionisme del segle XIX i la partença al partit polític del segle XX com a pols d'atracció de la fraternitat de tots els «camarades». Per un altre costat, i en la mateixa època, sobresurt l'atmosfera familiar que impregna la fàbrica i que s'ha conegut com a «paternalisme». Però tal estratègia general, històricament, va més enllà de l'exaltació, en termes morals, dels valors que el col·lectiu obrer ha d'assumir en el treball i en la vida quotidiana. Aquesta part té més a veure amb una posada en pràctica dels prejudicis característics de la burgesia –que veu la cultura de la classe obrera com una cultura de cabaret perillosa e incontrolable– que no pas amb el que realment eren llurs objectius fonamentals: la reproducció de la força de treball per mitjà de l'estructuració familiar dels col·lectius obrers.

D'aquí es pot deduir una «paternofília» centrada en tàctiques d'endogàmia social, i endotècnica, amb la doble finalitat d'assegurar una mà d'obra estable, qualificada i dependent amb combinació amb l'ordre social i productiu. La constitució de veritables «dinasties obreres» facilitaràn al llarg del temps una sociabilitat intensa: al cor d'una concòrdia en les relacions socials dins i fora de la fàbrica emergeixen, amb tota la força de llur poder establert per consens, l'homogàmia corporativa, l'arrelament geogràfic, l'herència professional, les estratègies familiars i matrimonials, la continuïtat del teixit social, el control obrer sobre les filiacions d'aprenentatge, etc. La promoció de l'obrer dins del taller, el treball conjunt de pares i fills en una mateixa unitat productiva, entre d'altres casos, faciliten enormement la reproducció a l'interior dels tallers, i de les oficines, de les relacions d'autoritat de les famílies i llur identificació amb la casa comuna que és la fàbrica –les relacions entre pares i fills adquireixen en la pràctica el mateix sentit que les relacions entre el patró i els obrers. No cal dir que tot i que aquestes estratègies desenvolupades en l'ordre de la producció

forcen el respecte i el compromís del patró, per altra banda, i en el que seria un doble joc, oculten les «realitats de la fàbrica». És, ni més ni menys, el resultat d'un contracte tàcit, entre les dues parts, en el qual cadascú amolla el seu interès: els obrers poden garantir la continuïtat social de llurs llinatges i llurs institucions i el patró, a la vegada, legitima el lliure ús de la força de treball.

Tot això posa sobre la taula la problematització històrica de la realitat i l'autonomia de la cultura i la consciència del món obrer. I l'evidència primera és que la fàbrica socialitza mantenint institucions força tradicionals: el treball, la família, l'escola, la religió, l'hàbitat... és així com el patró controla els temps i els ritmes de la socialització i, al mateix temps, en controla l'estructura deixant poc espai per a les singularitats obreres. Però, aquesta problematització a partir de la qual es mistifica tota una historiografia encarada a explicar els grans moviments obrers –dels que es dedueixen unes lluites que haurien forçat a la burgesia a cedir en benefici dels treballadors–, exclou una expressió veritable de la cultura popular requisada per la hegemonia patronal i per tant marginada de la memòria històrica.

Malgrat l'èxit sistemàtic que ha obtingut dins i fora de la fàbrica tant el paternalisme, com el taylorisme o el management empresarial, imposats en la base cultural dels col·lectius obrers, resta tota una altra cultura i una altra identitat històricament «flotant» que han produït certes experiències entre els nivells estructurals que l'empresa ha dominat, entre l'individual i el col·lectiu, entre l'espontaneïtat i la ideologia, entre l'autonomia i la norma. Potser és el moment d'un veritable treball, en alguns casos ja fa temps en marxa –vegeu l'annex bibliogràfic– de reapropiació de la memòria obrera a partir de perspectives ben diferenciades de les proporcionades pels estudis de les «cultures corporatives» o les «històries empresarials» així com de totes aquelles investigacions centrades en les «majories obreres».

Annex bibliogràfic

- BEAUD, S. i PIALOUX, M. *Retour sur la condition ouvrière*, Paris, Fayard: 1999.
- BROUSSE, V. i GRANDCOING, P., eds, *Un siècle militant. Engagement(s), Résistance(s) et Mémoire(s) au XXe siècle en Limousin*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- CALVO ORTEGA, F. «La organización del trabajo después del fordismo. Estrategias empresariales y procesos de subjetivación» a Fernández Steinko, A. i Lacalle, D., eds., *Sobre Democracia Económica. La democracia en la empresa*, Madrid: FIM/Viejo Topo, 2001.
- COTTEREAU, A. «Problemes de conceptualisation comparative de l'industrialisation» a Magri, S. i Topalov, Ch. (drs.) *Villes ouvriers (1900-1950)*. Paris: L'Harmattan. 1989.
- «Déjà au XIXe, ouvriers et luttes urbaines...» Entrevista con Joëlle Jonathan) a Cherki, E. i Mehl, D. *Contre-pouvoirs dans la ville. Enjeux politiques des luttes urbaines*. Paris: Autrement. 1993.
- DONATI, M. *Coeur d'acier. Souvenirs d'un sidérurgiste de Lorraine*, Paris: Payot. 1994.
- FILLIEULE, O. *Stratégies de la rue. Les manifestations en France*, Paris: Presses de la FNSP, 1997.
- GAUTHIER, X. *Victoire Tinayre 1831-1895, Du socialisme utopique au positivisme prolétaire*, Paris: L'Harmattan, 1997.
- HALL, C. «The Tale of Samuel and Jemima: Gender and Working-Class Culture in Nineteenth-Century England» a Kaye, H. J. i McClelland, eds., *E. P. Thompson. Critical Perspectives*, Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- LEMÉNOREL, A. «Le "Plateau", une sociabilité sous contrôle» a *Etudes Normandes*, 2, 1991.
- LEQUIN, Y. «Mémoire ouvrière, mémoire politique: à propos de quelques enquêtes récentes», *Pouvoirs*, 42, 1987.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, P. *Un verano con mil julios y otras estaciones. Barcelona: de la Reforma Interior a la Revolución de Julio de 1909*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1993.
- MANN, P., *L'action collective. Mobilisation et organisation des minorités actives*, Paris: Armand Colin, 1991.
- PASSERINI, L. *Storia e soggettività: le fonti orali e la memoria*, Florència: La Nuova Italia, 1988.

- PERROT, M. «Les vies ouvrières», a *Les lieux de mémoire*, Nora, P., dir., III. *Les France*, 3. *De l'archive à l'emblème*, Paris: Editions Gallimard, 1992.
- PUDAL B., «Les dirigeants communistes: du «fils du peuple» à «l'instituteurs des masses», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 71-72, 1988.
- RETIERE, J.-N. *Identités ouvrières. Histoire sociale d'un fief ouvrier en Bretagne, 1909-1990*, Paris: L'Harmattan, 1994.
- SIERRA ÁLVAREZ, J. *El obrero soñado: ensayo sobre las disciplinas industriales paternalistas. Asturias 1860-1917*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1994.
- SCHWARTZ, O. «Zones d'instabilité dans la culture ouvrière», *Autrement*, 126, 1992.
- SÖDERSTRÖM, O. «Composer avec l'espace de l'urbanisme patronal: Notes sur la construction des identités dans les cités d'entreprise», *Géographie et Cultures*, 22, 1997.
- VERRET, M. *La culture ouvrière*. Paris: ACL. 1988.
- WEBER, F. «Nouvelles lectures du monde ouvrier: de la classe aux personnes», *Génèses*, 6, 1991.
- ZIMMERMANN, J.-B. «Nomadisme et ancrage territorial. Propositions méthodologiques pour l'analyse des relations firmes-territoires», *Revue d'Économie Régional et Urbaine*, 2, 1998.

COMUNICACIÓ

Xavier Laudo Castillo (Universitat de Girona): *La història i el seu nexa amb el present. Tres accepcions de la “Historia magistra vitae”*

Ens hem reunit aquí per parlar de la memòria però jo voldria també dir alguna cosa sobre la història. S'ha parlat molt de la relació entre memòria i història, i tot sovint s'ha associat la memòria a l'individu mentre es reservava la història a la col·lectivitat. També hi ha hagut qui ha considerat l'una com a producte de l'altra, és el cas de la classificació de les ciències del canceller Bacon que popularitzà D'Alembert en el *Discurs preliminar* de l'*Enciclopèdia*: la Història com a producte de la Memòria¹. Sembla clar, però, que la Història, en tant que ciència o disciplina, no és efecte de la memòria ni té a veure amb ella gaire més que el que hi puguin tenir la Física o les Matemàtiques. Perquè la Història no és un record del passat sinó una interpretació, reconstrucció o report de les fonts, relíquies, testimonis del passat: per tant, producte de l'enteniment i la raó, no pas de la memòria.

No obstant, seria absurd negar una certa vinculació entre elles, començant pel fet que, si l'ésser humà no tingués la facultat de la memòria, tampoc no seria possible la Història. També es manté viva una disputa entre els partidaris de l'una o de l'altra a propòsit del complex debat entorn la “recuperació de la memòria històrica”. D'una banda s'ha argumentat a favor de la Memòria (amb el cognom d'històrica o col·lectiva)² pel

1. Aquesta classificació la completaven la Poesia com a producte de la Imaginació i la Filosofia i les Matemàtiques de la Raó.

2. Aquest tipus de reivindicació de la Memòria remet a un subjecte abstracte que, ja sigui la Humanitat, una societat o altres col·lectius, tindria el deure de recordar el seu passat. Un passat col·lectiu i històric en tant que tindria a veure amb els fets relacionats amb la vida pública (tasca de l'historiador) i no de la vida privada (tasca més aviat, entre d'altres, del psicòleg). Cal dir també que qui encunyà el concepte de “memòria col·lectiva” fou Maurice Halbwachs, vegeu la seva *Mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

seu nexa directe amb allò viscut i recordat, de l'altra s'ha defensat la preeminència de la Història com a garant de la cerca de la veritat a través de la distància.³

Però no és en aquesta polèmica que voldria aprofundir avui. El que voldria és quedar-me amb el que ja hem dit que caracteritza la memòria: el seu vincle indiscutible amb el present. L'acció de recordar és una referència al *passat* que es fa sempre des del *present*. Això és quelcom que, ben pensat, pot semblar prou obvi, d'altra banda. Però on voldria posar èmfasi és en què la Història també té una relació semblant amb el present que tot sovint es passa per alt i que pot resultar de gran interès per altres disciplines i sabers, com en el meu cas ho és en la pedagogia. I aquí és on voldria arribar, tot passant abans pel *topos* ciceronià de la *Historia magistra vitae* i, molt breument, per tres possibles maneres d'entendre'l a partir d'una lectura d'alguns treballs de Reinhart Koselleck.

a) *Accepció clàssica*

La fórmula ciceroniana de la *Historia magistra vitae* ha estat des d'antic considerada com una espècie de magatzem d'experiències alienes de les quals en podem disposar per alliberar-nos d'incórrer en els mateixos errors ja comesos en el passat. És el sentit d'allò tan escaïnàt de “qui no coneix la seva història està condemnat a repetir-la”.

3. Entre els partidaris de la Memòria destaquem Frank ANKERSMIT: *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001, argumentant el perill que la historiografia racionalitzi horrors com els dels camps de concentració i se'n perdi el seu caràcter afectiu i únic. Entre els partidaris de la Història cal comptar Pierre NORA: “Pour une histoire au second degré”, *Le débat*, 122, p. 41-61 i Krzysztof POMIAN: “Sur les rapports de la mémoire et de l'histoire”, *Le débat*, 122, p. 32-40 advertint del caràcter maniqueu, simplificador i distorsiu de la Memòria. Tampoc han faltat les postures conciliadores, i aquí és obligat esmentar Paul RICOEUR, sobre tot el de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000 i “Mémoire: approches historiques, approches philosophiques”, *Le débat*, núm. 122, p. 41-61.

Una de les formes més recurrents en què la màxima de la qual parlem s'ha posat en pràctica per part d'autors il·lustres ha estat usar les històries com a exemples, ja fos per derrocar generalitzacions com per trobar regles generals. És a dir, un funcionament amb el que, com aquell qui diu, es podia deduir qualsevol cosa de la Història. En aquest sentit la Història ens seria útil perquè ens fa saber tot allò que pot ser emprat de nou en una ocasió similar. El paper magistral de la Història era, en paraules de Koselleck, al mateix temps garantia i símptoma per a la continuïtat que fusionava el passat amb el futur.

També, no cal dir-ho, s'hi havien anat posat objeccions com ara que el futur era sempre incert i imprevisible o que, en el cas de ser possible la previsibilitat, aquesta mancava de sentit, car allò que havia de succeir era inevitable. Koselleck cita Frederic el Gran, qui accepta que les escenes de la Història mundial es repeteixen i argumenta que és perquè la gent protagonista de la història (*Geschichte*) no ha fet seves, malgrat conèixer-les, les ensenyances de la Història (*Historie*). I diu: “és una propietat de l'esperit humà el fet que els exemples no millorin ningú. Les bestieses dels pares s'han perdut pels fills, cada generació ha de cometre les seves pròpies”.⁴

El cas és que, per dir-ho d'un cop, amb la Revolució Francesa es pulveritzà l'exemplaritat del passat. Droysen ja no hi creia quan sentenciava que per sobre de les Històries (*Historien*) hi ha la història mateixa (*Geschichte*).⁵ Tampoc Ranke, per cert des d'uns postulats diferents, quan es lamentava que se li hagués atribuït a la Història la tasca d'instruir al món per l'aprofitament dels anys futurs ja que ell com a historiador no pretenia sinó mostrar com havia estat el passat realment.⁶ Una altra cita confirmant aquesta idea d'època, en aquest cas de Mommsen: “la Història ja no és una mestra que proporciona l'habilitat política de receptar, sinó que ella és capaç d'ensenyar només dirigint i animant a la creació autònoma”⁷.

4. Citat a KOSELLECK, R.: *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 48.

5. DROYSEN, J. G. *Històrica*. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 290.

6. Citat a KOSELLECK, R.: *Futuro pasado*. op. cit. p. 57.

7. *Ibid.* p. 66.

Així les coses, semblava que qualsevol exemple del passat, malgrat hagués estat après, arribava sempre massa tard. Quedaria així descartada la vigència d'un primer ús de la *historia magistra vitae*.

b. *Accepció prognòstica*

Una segona possibilitat de la *historia magistra vitae* es podria escatir d'un altre dels postulats de Koselleck⁸, segons el qual en la història sempre esdevé allò contingut en les dades preliminars, mai res de totalment nou, de manera que es viable formular prediccions amb èxit. En aquest sentit apareix una *Històrica* (doctrina de les condicions de possibilitat de les històries) que pot aixoplugar la voluntat d'intervenir en la realitat a partir de l'ús de la Història.

Això hauria de ser possible recolzant-se en les condicions a llarg termini i estructures persistents dins les quals acostuma a presentar-se la novetat i les històries noves que vivim com a úniques. Tal com ha dit algun comentarista “una recuperación de la historia como maestra de vida, no en el sentido clásico de imitación de acontecimientos singulares, sino en el sentido de una ciencia del pronóstico que pueda medir y sopesar los márgenes y las condiciones de posibilidad de acontecimientos. Éste es el marco para comprender la solución propuesta para la situación actual, caracterizada por la saturación de la experiencia de la aceleración: introducir efectos dilatorios que estabilicen las condiciones (políticas, económicas, tecnológicas, etc.) de nuestra acción que harían más previsible el futuro”⁹.

En cas de no fer-se així, la creixent diferenciació entre *experiència* i *expectativa* que caracteritza la Modernitat (que el que vagi a succeir no tingui a veure amb quelcom que es recorda sinó amb quelcom que es projecta), estaria arribant a una saturació que impediria la possibilitat de qualsevol pronòstic

8. KOSELLECK, R.: *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: Pre-Textos, 2003.

9. GARCÍA, D.: “Aceleración, prognosis y secularización”, de Reinhart Koselleck”. *Modernidades*, nº2, diciembre 2005.

futur. I així les coses, es veurien compromeses també les possibilitats de qualsevulla mena de projectes pedagògics de mig o llarg termini que pretenguessin valer-se de la Història com a mestra per a la vida en aquest sentit. Amb tot, aquesta seria una accepció de la *historia magistra vitae* que, independentment de la seva probabilitat d'executar-se, en el camp pedagògic la seva aplicació interessaria sobretot a l'àmbit de la pedagogia política o al de la política educativa. És a dir, la Història com a eina de prognosi quedaria reservada, en pedagogia, a l'ordre dels discursos i al de les decisions, i no tant al de la gestió i la pràctica professional ¹⁰.

c. Accepció possibilista

La tercera possibilitat de la *historia magistra vitae* és la d'emprar el coneixement dels problemes i les solucions del passat per tractar de respondre millor a les dificultats del present. Del que hem vist fins aquí ens podríem quedar amb què la Història no ens servirà per evitar els errors (entenent per error allò que no ha sortit com nosaltres voldríem), però sí ens podria ajudar –en la línia de l'esmentada cita de Mommsen–, a l'hora d'afrontar i plantejar creativament l'abordatge d'un repte que es presenti davant nosaltres ara i aquí.

Sabem que la Història (*Historie*) com la filosofia, són com l'òliba de Minerva, que només aixequen el vol quan cau el Sol. Els fets esdevinguts en el moment present només cobren sentit quan són evocats des del futur, és a dir quan són posats dins una seqüència temporal. Talment com quan el dia 1 d'agost del 1914 la declaració de la Guerra Austro-Hongaresa es va estendre a Rússia *no podia* dir-se que aquell era l'inici de la Primera Guerra Mundial. Per descobrir aquesta mena de significats cal considerar simultàniament el seu passat i el seu futur. Dit en altres paraules, d'Història només se'n pot parlar des del futur. Des del futur del passat en qüestió, des del present en el que ens trobem.

10. Per a una diferenciació entre pedagogia política, política educativa i gestió políticoeducativa vegeu MOREU, A.: "Pedagogia política i Política educativa", *Temps d'Educació*, 2000, nº24.

El passat només adquireix sentit pensant en el present. Tal i com ha dit Collingwood, el passat de la Història sempre viu en el present¹¹. Per tant, donat que tot passat és sempre interpretat des del present, l'aparent salt que podria semblar aquesta tercera possibilitat de la Història com a mestra per a la vida no és tal. Perquè, de fet, preguntar al passat pels problemes del present, és l'única manera possible de preguntar al passat, és a dir, amb preguntes del present.

No podrem aprofundir gaire més en aquesta comunicació però sí voldríem esmentar que, quan Gadamer va rehabilitar els prejudicis com a condicions de la veritat en la Història, va palesar també que qualsevol mirada al passat està sempre condicionada per la nostra situació en el present i per les nostres preocupacions actuals. De manera que, ja es tracti d'un historiador de l'educació o de qualsevol pedagog o mestre estudiant d'història, en tant que conscient i preocupat per un problema concret del present interpretarà la Història amb el concurs de la seva preocupació. I d'aquí a tractar de proposar una solució pedagògica o una intervenció educativa només hi ha un pas. El pas de contextualitzar i concretar el passat interpretat amb la problemàtica actual que és objecte d'atenció.

En el cas d'un historiador de l'educació, si no és un gran coneixedor del camp d'intervenció pel qual es preocupa, òbviament no podrà portar a terme la tasca de concreció i operativització, però sí que la realització d'aquest projecte per part d'una altra persona o d'un equip seria possible, en aquest cas, gràcies a ell. I jugaria un paper important en un hipotètic disseny d'una pràctica educativa, d'una tècnica didàctica concreta o d'un més ambiciós model pedagògic. Sempre tractant de respondre a una pregunta del present que es tracta de resoldre per al futur. Tal com ha dit Koselleck, l'historiador, a diferència del teòleg, el jurista o el filòleg, no depèn directament dels textos, sinó que se serveix d'ells com a testimonis i els transforma en fonts mitjançant preguntes. I per això no pot

11. COLLINGWOOD, R. G. *Idea de la historia*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 251.

menys que transformar l'experiència de la història en quelcom amb sentit, és a dir, assimilar-la hermenèuticament¹². És per això que, en la mateixa tasca d'historiar, hi ha implícita aquesta tercera forma, la possibilista, de la *historia magistra vitae*.

I és que si la Història és la resposta a la pregunta pel passat, s'hauria d'aprofitar el contrast de sengles preguntes i respostes en relació al present des del que han estat formulades. Bajtin deia que el sentit era allò que responia a les preguntes¹³. Des d'aquest punt de vista el sentit de la història és el de respondre a les preguntes, a les preguntes que ens fem en el present. Si, respecte al passat, la memòria és allò que recordem, la Història potser és allò que ens preguntem.

12. KOSELLECK, R.: "Histórica y hermenéutica", en KOSELLECK, R. i GADAMER, H-G.: *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 69 i 91-92.

13. BAJTIN, M.: *Estética de la creación verbal*. Mèxic: Siglo veintiuno editores, 1999, p. 367.

COMUNICACIÓ

Emília Olivé (Societat Catalana de filosofia): *El record de les contingències*

Hi ha un conegut relat de Borges, titulat “Funes el memorioso” (*Ficciones*, Madrid: Alianza, 2003) que fa del record tema de ficció. Un anònim narrador recrea la biografia d’un tal Ireneo Funes, un home senzill de províncies, però amb un orgull digne d’un “precursor de los superhombres, un Zaratustra cimarrón y vernáculo” (p. 124). La caiguda d’un cavall salvatge, el deixa invàlid des de molt jove, confinat a viure estirat en la solitud de la seva habitació i amb una única distracció: cultivar la seva prodigiosa memòria, una capacitat extraordinària que li fa exclamar: “más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo” (p. 131). En efecte, Funes pot percebre i memoritzar amb exactitud “cronomètrica” tots els grans de raïm d’una parra, totes les formes dels núvols que hi havia la matinada del 30 d’abril de 1882, pot reconstruir mil·limètricament tots els somnis d’una nit; però també és capaç d’aprendre llatí, de forma autodidacta i només amb l’ajut d’un diccionari, per tal de llegir les obres més abstruses de la literatura i la ciència clàssiques (com són: *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quitxerat i la *Naturalis historia* de Plini, entre d’altres). L’admiració del narrador no té límits, i quan el visita per tal de recuperar els llibres llatins que li havia deixat en préstec, s’assabenta d’un parell de projectes que Funes té pensat de fer, com són: elaborar un catàleg mental de totes i cadascuna de les imatges recordades i inventar un nou sistema de numeració en el qual cada número tingui un nom (per exemple, set mil tretze és *Máximo Pérez*, set mil catorze, el *ferrocarril*... i així té inventariats fins el vint-i-quatre mil, de moment!). Davant d’aquests propòsits, l’anònim narrador admet que es tracta de dos projectes insensats, però que alhora revelen certa “grandesa” i ens permeten albirar el “vertiginós” món en què Funes viu immers (vertigen que el deu fer morir –amb només 21 anys– d’una “sobredosi de records”,

encara que la causa que el relat addueixi sigui la congestió pulmonar!).

Què li passa a Funes? Quina és la veritable “grandesa” del seu projecte? Es diria que vol instaurar un nou mode de pensar, un altre ordre categorial basat en la memòria del concret (on tot té nom propi), sense esborrar cap dels records, sense jerarquitzar-los (perquè tots són igual de rellevants). El relat de Borges té la virtut de centrar una qüestió cabdal en la filosofia occidental, pel que fa a la manera que té de consignar el coneixement i la realitat. Ens planteja la dialèctica entre, per una banda, la manera pròpia de la filosofia de concebre el saber, entès com la construcció racional d’un concepte ideal sorgit del treball de l’abstracció i de la generalització. El coneixement es concep com un fer memòria de la idea universal que alhora implica l’oblit de les diferències i els detalls, considerats irrellevants per contingents i accidentals. L’altra manera de concebre el saber implica la memòria (la de Funes), que es concentra en la captació minuciosa dels individus en tots i cadascun dels més ínfims detalls, que recorda el concret i les seves diferències, que guarda memòria de la infintud de miniatures canviants que formen la realitat. En efecte, el narrador ens informa que Funes estava tan impossibilitat per pensar segons els paràmetres de la filosofia occidental que “era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las 3 y 14 (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las 3 y 4 (visto de frente)” (p. 134). Funes proclama l’apoteosi del record, el paroxisme del detall.

La referència que Borges introdueix a Plató no és pas casual, perquè amb ell s’inaugura la raó occidental, i de fet ningú com ell l’ha lligada tan estretament a la memòria i al record. “Conèixer és recordar”, diu la coneguda sentència platònica, però potser la seva memòria i la de Funes representen dues concepcions molt divergents del coneixement. Per a la tradició occidental, el saber es concentra sobretot en el valor del concepte racional, abstracte i universal, despullat de qualsevol contingència empírica i simplificat en una sola idea que dilueix

tota la diversitat del real. Una noció que esborra les diferències, que es concentra en el record d'una identitat homogènia i que dóna sobretot la seguretat racional de la perfecció ideal. Si això és el que la filosofia ha concebut com a "pensament", és fàcil comprendre el que el narrador de Borges afirma del pobre Funes: "Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos" (p. 135). Perdut entre la infinitud dels contingents, la memòria parodiada per Borges (i que voldria avançar ja amb el nom de "jueva") és un mode de saber que té per objecte privilegiat l'individu, creuat per una multiplicitat de matisos que el fan únic i irrepetible en la seva singularitat; centrat en el record exhaustiu del *hic et nunc* que el fa particular i que li dóna, fins i tot, un nom propi. Funes voldria instaurar el valor epistèmic del detall i fer l'esforç de recordar la multiplicitat de diferències que constitueixen totes les coses reals.

Per sota d'una certa tristor i ironia, en el conte de Borges sembla que ressona la clàssica dialèctica epistemològica i metafísica entre la fixació pròpia del concepte universal (un, etern, immòbil i continu) i el fluir continu del *panta rei*, entre la "mòmia conceptual" i la riquesa de detalls de l'esdevenir; en definitiva i simplificant la qüestió, entre els modes de pensament representats per Parmènides i Heraclit, respectivament. I en cada cas, el saber-record està sempre lligat al temps. Pel primer, perquè conèixer és un fer memòria que està situat "més enllà" (*meta*) del temps: tant en l'ordre epistèmic, promulgant un món supratemporal a recer del moviment i del canvi, com en l'ordre ètic, centrat en una realitat suprahistòrica immune als homes "de carn i ossos" i a les contingències que pateixen. Pel segon, perquè conèixer pot significar un fer memòria que "està en" el temps: tant a nivell epistemològic, centrat intratemporalment en el domini de la contingència més absoluta (el regne dels noms propis!); com en l'ordre ètic, immanent a la història i atenta als homes concrets sotmesos a esdeveniments d'alegria, però també de dolor i sofriment (Auschwitz com a rerefons a tenir present!). Crec que el relat de Borges, ens permet copsar la

diferència entre la manera d'entendre el record que Plató va imposar a la filosofia occidental, i la que practica el malaguanyat Funes: un individu tocat per la desgràcia i que representa l'esforç per pensar d'una altra manera, per recordar, i recordar altres coses més vivencials; un mode de concebre la memòria que, en definitiva, em sembla molt més propera a la que reivindicava la tradició jueva.

En una entrevista de l'any 1993, Elie Wiesel afirmava –amb la contundència que el caracteritza– que “educar implica recordar” (*Esperar a pesar de todo*, Elie Wiesel, Johann Baptist Metz, Madrid: Trotta, 1996, p. 88). Tot i que en la frase ressoni l'eco de la fórmula platònica, és evident que l'horitzó ètic que anima al premi nobel és força diferent. Pel supervivent de Buchenwald només s'educa realment en el record del sofriment de la víctima; i si no volem caure en la “malaltia de l'oblit” (p. 77) tenim l'obligació de recordar el dolor de totes aquelles víctimes que ens eduquen en la humanitat que encara som. Tenim aquí concentrada la coneguda herència del pensament jueu que, des de principis del s. XX (amb Rosenweig, Benjamin, Lévinas...), ha clamat per una “cultura anamnètica”; però també ho ha fet (cas curiós) un teòleg catòlic com Johann Baptist Metz, que encunya un terme molt encertat per descriure la necessitat de recuperar i pensar el dolor de les víctimes que deixa enrere la història: *memoria passionis*, la memòria del sofriment. Metz propugnaria una mena de “memòria de la negativitat” (entenent el terme en la línia proposada per Adorno i l'Escola de Frankfurt) que obri l'horitzó a conceptes tan poc lògics (*lógos*) com són el dolor, l'esquinçament, l'alteritat, la diferència, el patiment, la compassió... «Quan parlo de la *memoria passionis* com de l'única categoria universalista de la humanitat que tenim, no em refereixo a una memòria que ajuda a autoafirmar-se i a afermar la identitat, sinó a una memòria que qüestiona la identitat ferma i segura, o sigui, una “memòria perillosa” que més aviat “debilita”, que deixa esquerdes obertes. Una memòria que no usa el sofriment per fomentar agressions sinó que porta a reflexionar sobre el proïsme sofrent» (p. 50). Es tractaria de reivindicar una “raó anamnètica” que posi en perill i debiliti la identitat, que obri escaletes i faci trontollar tots els conceptes monolítics de

la filosofia occidental. Una racionalitat que és memòria, que cerca el record actiu de les víctimes (amb noms i cognoms) en el temps; a diferència d'aquella altra racionalitat lògico-conceptual que, en nom dels dissenys de la història (*more* Hegel), s'oblida del dolor –si no és que el justifica com un residu (natural i necessari) del progrés de la humanitat. En Metz retrobariem, molt en la línia de Lévinas, el primat absolut de la pràctica i de l'ètica, entesa com a filosofia primera, molt abans i per sobre de qualsevol consideració metafísica i abstracta. L'home concret, de “carn i ossos”, per sobre de la Humanitat; la vivència personal del dolor d'un ésser humà, per davant de qualsevol justificació ontoteològica possible. Però per recordar el sofriment cal ser una mica el Funes del relat de Borges, tenir la “funesta mania” de no oblidar mai, en especial els detalls i les petites contingències del real; i sobretot, proposar-se de no oblidar mai l'home singular, perquè només a ell el pot ferir el sofriment. A l'altre, a l'Home de Plató, aquell que ens permet teoritzar, mai no li caldrà una paraula de consol.

COMUNICACIÓ

Julia Manzano (Societat Catalana de filosofia): *El caliu de la memòria i l'art literari*

Començaré amb una sèrie de preguntes que circularan pel text i que segurament no tindrà cap mena de rellevància respondre-les de manera unívoca al final d'aquesta reflexió: ¿Poden considerar-se les “memòries” un gènere literari? O formulat de manera més general, ¿què és el que fa que un missatge verbal pugui ser considerat “literatura”? O aquesta altra: ¿Quines són les motivacions que impulsen a escriure unes Memòries? Fem convergir totes aquestes preguntes en el tema de la *memòria*, entesa com la capacitat del ser humà per retenir i portar al present esdeveniments del passat.

Pel que fa a la primera interrogació cal dir que la història dels gèneres literaris ha experimentat modificacions importants al llarg del temps, des de la *Poètica* d'Aristòtil fins a l'actualitat. En síntesi es podria parlar de Poesia, Drama i Narració sense haver d'entrar en disquisicions sobre subdivisions o legitimitats. Hi ha una raó afegida i és que en l'actualitat s'ha produït una hibridació o interfecundació entre els gèneres, eliminant les fronteres. Ens ocuparem de la narrativa i en el seu interior atindrem a les denominades “memòries”, que al costat dels “diaris”, pertanyerien al subgènere de l'autobiografia.

Si tenim en compte el concepte del *temps*, una primera diferència seria que en els diaris es narra des del present, amb la qual cosa les vivències i reflexions apareixen en estat pur, fins i tot en estat d'exaltació, allò que els romàntics denominaven “l'instant eternitat”. No obstant això, en les Memòries, al narrar-se esdeveniments del passat, el que es posa sobre el paper és el *caliu* de la memòria, metàfora que evoca cendres enceses, que queden després de les flames sempre espectaculars de vivències fortes, però que conserven encara una calor poderosa. Podríem dir, portant-ho al límit, que es redueix a caliu la cultura, la memòria, l'escriptura, tot el viscut i conegut; cendres vives necessàries i lluminoses que no cremen, que ja no enlluernen, però que alimenten l'esperit.

Diu Thomas Mann que la tasca del narrador consisteix a triar i excloure, alhora, alguns esdeveniments. Si ho apliquem al o a l'escriptora de Memòries, podríem dir que usen el doll d'aquests fragments solts i dispersos de la memòria, els quals reunifiquen i ordenen en una estructura coherent de relat. Però, ¿què és el que és retintut i escollit? Ecos, reminiscències, ja que no és possible guardar un esdeveniment amb fidelitat absoluta, amb tots els seus detalls, sinó només algunes sensacions que no sabem perquè varen ser viscudes amb vivacitat: el color verdós de les aigües d'aquell dia de tardor, el xiuxiueig del vent entre les fulles dels eucaliptus centenaris del passeig paral·lel a la ria. Llavors, l'escriptora de memòries (en el cas que fos jo mateixa) aprofitaria aquest esclat d'una sensació del passat per a reconstruir un paisatge emocional. L'escenari fet de paraules sembla que la porta a un succés concret. Associaria aquell color i aquell murmur a la decisió important d'abandonar aquella ciutat de províncies acollidora, però que paralitzava la seva vida, i que li va possibilitar conèixer nous horitzons en altres llocs oberts. I la seva ment associa, de nou, aquell esdeveniment clau amb el record d'uns versos de Rilke, que l'acompanyaven en el passeig: "Però, en definitiva el que ens acull / és l'estar deseparats".

Mecanismes similars són els que utilitza la *creació poètica*. Les vivències que proporciona la contemplació de la naturalesa enllacen misteriosament amb la subjectivitat i amb la memòria i es transformen en cant.

Ja gairebé estem en disposició d'aventurar respostes a les dues primeres interrogacions. Podem concedir a les Memòries l'estatut de gènere literari, ja que les funcions mentals de joc amb els residus de la memòria constitueixen el fonament de la *ficció narrativa*. Aprofundim en aquesta idea i per a això tornem a la *Poètica* aristotèlica. Diu el grec que la ficció és l'estatut ontològic que configura i atorga especificitat a les creacions literàries, enfront de les no literàries, per exemple, històriques. Però justament les Memòries són un híbrid que ocuparia *un lloc del mig* entre ambdues, ja que narren esdeveniments del passat (històrics), però des de la perspectiva i implicació personal que li produeixen al narrador aquests records no fidedignes, sinó ficcionats com ja havíem convingut. En el gènere històric, no obstant això, s'exigeix

objectivitat, és a dir, que d'historiador no ha d'estar compromès. El seu treball comença amb la recerca de les dades o antecedents, o sigui amb els coneixements heurístics de recompondre i reconstruir: el testimoniatge, la tradició i en general, les restes del passat. L'exigència és que les dades siguin *veritables*. L'escriptor de Memòries no és tan rigorós amb l'anomenada veritat i realitat dels fets, a tot estirar pretén que la seva narració, encara que en part fictícia, tingui *versemblança*.

Així doncs, ni l'escriptor de Memòries, ni el literat diuen la veritat, sinó que forgen móns possibles. En aquell l'aparença de *versemblança* s'assoleix encastant els solatges, i fragments caòtics de la memòria en una seqüència de trama temporal (passat-present-futur), acudint en molts casos als estudis historiogràfics o a les hemeroteques. L'exemple del poeta és especial, ja que en ocasions els retalls de la memòria sumeixen a l'artista en l'anomenat "estat poètic" del que parla Paul Valéry. Aquest estat es produeix en el creador per un accident qualsevol que l'aparta del seu règim mental més freqüent; és una atmosfera particular en la qual el poeta se sent transmutat i que desborda la seva voluntat de poder; és a dir, que se sent capaç de comunicar al lector la sobreabundància de les seves vivències en els seus versos. ¿És necessari que vivències i paraules coincideixin amb la realitat i la veritat? No, l'artista està exempt d'aquesta servitud.

Les Memòries dels homes il·lustres

Imaginem que qualsevol de nosaltres entra en una llibreria i s'entreté en la secció d'escriptors de Memòries. Crec que el criteri que seguiríem per triar-ne una tindria a veure, més que en altres casos, amb la personalitat del que escriu. És a dir, que abans d'escriure unes Memòries, li demanem que hagi destacat en alguna cosa en qualsevol camp, i per això ens interessa la seva vida i la seva opinió. Com dèiem que és un híbrid del gènere literari i històric, també li requerim que hagi participat en els esdeveniments importants de la seva època, que hagi estat testimoni, tot i que acceptem que hagi combinat els pòsits de la seva memòria de manera singular. I finalment, fullegem les pàgines si no tenim informació prèvia, per veure si compleix el requisit de ser un text

literari. Abans ho caracteritzàvem amb l'estatut de la *ficció* i ara hi afegirem que ha d'incorporar l'anomenada *funció poètica* del llenguatge, que ho distingeix de la mera funció referencial del llenguatge comú. El text literari ha de complir la categoria estètica de ser un objecte verbal ben construït, que dona primàcia a l'expressió sobre el contingut.

Vull fer confluïr aquestes reflexions amb les Memòries de Günter Grass, *Pelando la cebolla*¹, la traducció recent que ha provocat una allau de crítiques a favor i en contra del gran escriptor. No pretenc entrar en aquests judicis, sinó mirar de trobar en aquestes pàgines l'exemplificació paradigmàtica dels elements teòrics abans esbossats.

Que la seva obra literària és d'una qualitat extraordinària, no necessita ser demostrat. Així que les seves Memòries pertanyen a la categoria dels homes il·lustres. També compleix el requisit d'haver estat testimoni d'una època convulsa. I a més, permetrà respondre a una pregunta del començament del text, sobre les motivacions de l'escriptor d'aquest gènere literari. L'autor ens brinda una resposta, ja que des de les primeres pàgines és explícit. No obstant això, som conscients del garbull que comporta tota interpretació. Diu Grass que desitja omplir un buit, quelcom del que pateixen els seus escrits. "Porque de forma descaradamente llamativa podría faltar algo" (p.10). Aquesta falta és intentar entendre perquè el nen i el jove que viuen immersos en el projecte de la Gran Alemanya nazi es deixa seduir sense esperit crític. "No preguntó por qué" (p.18), "me hice el tonto" (p. 25), "fui testigo mudo" (p. 26). Tot el text està ple d'expressions similars que indiquen que no intenta una exculpació, sinó que furga en els seus records, calius ara encesos molts anys després, per explicar-se a si mateix el seu comportament. Una altra interpretació possible és que la falta en els seus escrits és no haver dit que als 17 anys va pertànyer a la Waffenn-SS, una organització fanàtica a la qual li havia estat encomanada la fundació del Nou Ordre. A l'escriure les seves Memòries, a l'anar pelant la ceba (metàfora de les capes de la memòria) "mi silencio me atruena los oídos" (p. 25), diu, i també parla de "la vergüenza que le oprime y la culpa no prescrita" (p. 50).

1. Madrid: Alfaguara, (Trad. Miguel Sáez), 2007.

Crec poder interpretar que aquest text és un acte moral, perquè pren la *decisió* d'assumir responsabilitats. Entenem que la *pràxis* és l'escriptura de les seves Memòries i que només es consumarà amb la intenció de reomplir la *falta*.

¿Com ha usat els arxius de la seva memòria i quins engranatges han possibilitat la seva escriptura, mestissa entre realitat i *ficció*? Pren com a inspiració personatges reals i els transforma en protagonistes de les seves novel·les. Aquesta pràctica és comuna a molts escriptors, però el que revela Grass és la intenció de compensar el seu silenci infantil (per exemple, davant la desaparició temporal del seu professor de llatí) “levantar un monument”, diu, creant un personatge extraordinari inspirat en ell en *El rodaballo* (p. 45). Una altra de les seves estratègies literàries és el pas continu de la primera a la tercera persona. Recordant la seva infància en les seves Memòries utilitza de vegades el “jo”, i en altres ocasions diu “el fill”, o “el muchacho que llevaba mi nombre”. I si ens referim a la seva gran novel·la *El tambor de hojalata*, Oskar Matzerath, el protagonista, és una representació simbòlica del nen que va ser. Així ho explica en les seves Memòries: “¿Por qué recordar la infancia y su final tan inamoviblemente fechado [...] si se ha convertido en notas garabateadas y desde entonces atribuidas a un personaje que apenas llegado al papel no quiso crecer, rompió cantando, vidrio en todas sus formas” (p.10). Per tant, no és cert, com diuen els seus acusadors, que mai parlés dels turments interiors que li havien produït els seus actes i omissions del període tràgic que li va tocar viure. ¿Quant temps va necessitar per passar de la tercera persona o del personatge de ficció a la primera persona adulta, que pren la *decisió* de la confessió? Encara que no se si m'agrada aquest terme, que associo a les Memòries de Rousseau, que deia allò de “Peca molt i penedeix-te molt”, amb narcisisme barreja amb exhibicionisme. “Narcís o l'amant de si mateix, història d'una ànima”, les titula. ¿Són les seves *Confessions* un exercici de vanitat? Sí, i ell ho sap i ho assumeix. L'actitud de Grass es troba en les antípodes. “Pelar la ceba” és un vol de tornada a madame Memòria, amb encobriments i explicitacions; la qual cosa li va permetre mantenir les ferides obertes. Cada mirada enrere es transmutava en variacions sobre *la falta* i han anat apareixent en gairebé tots els seus escrits. Per què i per a què? Crec que ho fa amb la intenció

de recompondre i compensar l'oblit prescrit amb un tossut "Hi havia una vegada...". Fins a desembocar en la última variació en forma de Memòries, en les quals li va arribar el seu kairós, "moment oportú" que li va permetre dir: "la afirmación de mi ignorancia no podía disimular mi conciencia de haber estado integrado en un sistema que planificó, organizó y llevó a cabo el exterminio de millones de seres humanos" (p. 120), tràgiques paraules d'acceptació total de la seva responsabilitat compartida i per tant exercici ètic d'escriptura.

ÍNDEX

ÍNDEX

Introducció	5
Primer àmbit:	
MEMÒRIA I FILOSOFIA	9
Memòria dividida entre nacionalisme i internacionalisme, <i>Dra. Maria Rosa Palazón Mayoral</i>	11
Comunicacions:	
– De la <i>Mnemòsine</i> homèrica a l' <i>anamnesi</i> platònica: un itinerari en l'exercitació de la saviesa, <i>Dr. Antoni Bosch-Veciana</i>	20
– Memòria i pedagogia. Educar contra Auschwitz, <i>Conrad Vilanou</i>	39
– La fragilitat de la memòria i el dol en pro de la “humanitat”, <i>Albert Llorca i Arimany</i>	51
– La memòria duració conscient en Bergson, <i>Manuel Satué i Sillué</i>	57
– Memòria i identitat. Reflexions a propòsit d'un fragment de l' <i>Odissea</i> , <i>Xavier Garcia-Duran Bayona</i>	61
– La forma de la paraula com a memòria, <i>Carles Llinàs Puente</i>	67
– Memòria i transcendència en l'obra d'Eric Voegelin, <i>Bernat Torres Morales</i>	73

Segon àmbit:

MEMÒRIA, CIÈNCIES I ART 81

Ponències:

Memòria escrita i imatge gràfica,
Dr. Pompeu Casanovas 83

Història i memòria,
Dr. Josep M. Solé Sabaté 107

Comunicacions:

– Memòria i cabòria,
Miguel Candel Sanmartin 111

– Record i oblit: les dues cares de la memòria,
Carmen Merchán Cantos 116

– La dispersió de la memòria pedagògica,
Eulàlia Collelldemont Pujadas 118

– La memòria com a font de coneixement,
una experiència pedagògica
Maria Teresa Godayol Puig 123

– Reflexions entre temps i memòria,
David Ceballos Hornero 130

– Amnèsia financera. L'encís de la brillantina,
Joaquim Perramon Ayza 133

– La cruïlla d'Europa vista des de la memòria,
Alfons Garrigós 140

– Treball col·lectiu, sociabilitat i cultura popular:
la reconstrucció de la memòria obrera,
Francesc Calvo Ortega 145

– La història i el seu nexa amb el present. Tres
accepcions de la “*Historia magistra vitae*”,
Xavier Laudo Castillo 153

- El record de les contingències,
Emília Olivé 160
- El caliu de la memòria i l'art literari,
Julia Manzano 165

COL·LOQUIS DE VIC

COL·LOQUIS DE VIC I: LA CIUTAT

MANUEL RIBAS PIERA: *La ciutat, realitat de sinergies*

SALVI TURRÓ: *El marc constitutiu de la ciutat en Kant*

JORDI SALES: *Ciutat, Raó i Estat*

RAMON VALLS: *La ciutat i la llei*

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1997

COL·LOQUIS DE VIC II: LA LLEI

RAMON VALLS: *Llei i legalitat*

SALVI TURRÓ: *Llei pràctica i esquematització. De Kant a Fichte*

DÍDAC RAMÍREZ: *Llei i Regla*

JORDI SALES: *Llei i cultura (un exemple d'aporètica política)*

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1998

COL·LOQUIS DE VIC III: LA CULTURA

RAMON VALLS: *Llei i Cultura*

LLUÍS DUCH: *Mite i Cultura*

SEGIMON SERRALLONGA: *El mite del foc o del progrés*

JOSEP M. PUJOL: *Introducció a una història dels folklores*

JAUME AIATS: *Resposta a la ponència de J.M. Pujol*

ENRIC PUJOL: *Cultura i institucions*

JORDI GALÍ: *Resposta a la ponència d'Enric Pujol*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999

COL·LOQUIS DE VIC IV: LA HISTÒRIA

MIQUEL BATLLORI: *La Cultura de la Història i la Història de la cultura*

JORDI GALÍ: *Sobre el sentit de la Història*

JORDI SALES: *A quin defecte de sentit posa remei el possible sentit de la història?*

JORDI FIGUEROLA: *L'ofici d'historiador*

SALVI TURRÓ: *Des d'on escrivim la Història*

JOSEP M. SALRACH: *Història de les mentalitats*

FRANCESC FORTUNY: *Aproximació filosòfica a la història de les mentalitats*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000

COL·LOQUIS DE VIC V: LA POLÍTICA

YVES-CHARLES ZARKA: *Hobbes et l'invention de la volonté publique*

ANTONI TRUYOL SERRA: *Sobre Hobbes*

JOSEP MONSERRAT MOLAS: *Els orígens de la política*

BARTOMEU FORTEZA PUJOL: *La formació de la tradició política*

HERIBERT BARRERA: *La política com a exercici*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001

COL·LOQUIS DE VIC VI: EL DRET

PHILIPPE BÉNÉTON: *Sur les impasses du positivisme juridique*

POMPEU CASANOVAS: *Models: xarxes i pautes de conducta en el dret contemporani*

ENCARNA ROCA: *Dret i cultura a Catalunya*

MIQUEL ROCA JUNYENT: *La pràctica del dret: aspectes professionals*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002

COL·LOQUIS DE VIC VII: LA POESIA

JAUME MEDINA: *Poesia i filosofia. L'experiència de Carles Riba*

JOSEP M. PUJOL: *Actes etnopoètics, actes de paraula*

CARLES DUARTE: *Poesia i ciutat*

DAVID JOU MIRABENT: *L'ofici de poeta*

VÍCTOR SUNYOL COSTA: *Una poètica*

FRANCESC CODINA I VALLS: *De l'ofici i el benefici de poeta*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003

COL·LOQUIS DE VIC VIII: LA NATURA

DAVID SERRAT: *Natura i home*

ANTONI PREVOSTI: *Natura i filosofia*

JOAN FRANCESC MIRA: *Natura i poesia*

TAULA RODONA, amb experts de l'àmbit de la natura

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2004

COL·LOQUIS DE VIC IX: LA SALUT

RAMON VALLS PLANA: *Bioètica i salut*

LLUÍS DUCH: *Salut i filosofia*

ANNA BONAFONT: *La salut i la gent gran*

ANTONI BAYÉS DE LUNA: *La recerca i la salut*

TAULA RODONA: *La salut en l'àmbit professional*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005

COL·LOQUIS DE VIC X: LA IDENTITAT

DR. JOAN F. MIRA: *Identitat i festa, o la festa com a espill*

JOSEP LLUÍS CAROD-ROVIRA: *Identitat nacional i identitat col·lectiva*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006

COL·LOQUIS DE VIC XI: L'ECONOMIA

DR. DÍDAC RAMÍREZ SARRIÓ: *Economia i filosofia*

JOSEP M. URETA: *Economia, ciències i art*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2007

COL·LOQUIS DE VIC XII: LA MEMÒRIA

DR. MARIA ROSA PALAZÓN MAYORAL: *Memòria dividida entre nacionalisme i internacionalisme*

DR. POMPEU CASANOVAS: *Memòria escrita i imatge gràfica*

DR. JOSEP M. SOLÉ SABATÉ: *Història i memòria*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2008

COL·LOQUIS DE VIC (XIV)

LA BELLESA

COL·LOQUIS DE VIC

XIV

LA BELLESA

**Edició a cura de Josep Monserrat Molas
i Ignasi Roviró Alemany**

SOCIETAT CATALANA DE FILOSOFIA
UNIVERSITAT DE BARCELONA
INSTITUT DE DRET I TECNOLOGIA (UAB)
AJUNTAMENT DE VIC

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Col·loquis de Vic (14è: 2009)

La Bellesa : Col·loquis de Vic XIV

Referències bibliogràfiques

ISBN 9788499650159

I. Monserrat i Molas, Josep, 1967- ed. II. Roviró, Ignasi, 1958-ed.

III. Societat Catalana de Filosofia IV. Títol

1. Estètica — Congressos

111.852(061.3)

Edició promoguda per la Societat Catalana de Filosofia, la Universitat de Barcelona, l'Institut de Dret i Tecnologia (IDT-UAB) i l'Ajuntament de Vic.

Fotografia de la portada: Antoni Bover

Fotografies interiors: Xavier Roviró

Correcció: Marta Lorente

© dels autors

© d'aquesta edició, Societat catalana de Filosofia (Institut d'Estudis Catalans) - Carrer del Carme, 47, 08001 Barcelona

Primera edició: setembre de 2010

Tiratge: 500 exemplars

Impress a I.G. Sta. Eulàlia, de Sta. Eulàlia de Ronçana

ISBN: 978-84-9965-015-9

Dipòsit legal: B-37.173-2010

Són rigurosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

INTRODUCCIÓ

Els Col·loquis de Vic de 2009 s'iniciaren el dijous 1 d'octubre a les 16h amb l'acte d'obertura presidit pel Vicepresident segon del Consell Comarcal d'Osona, el Sr. Josep Colomer, que donà la benvinguda a tots els assistents. Manifestà la satisfacció del Consell Comarcal per la sostinguda persistència de totes les institucions i persones que s'entossudeixen a ser presents a la capital d'Osona cada any per debatre un tema de les humanitats i recalçà el gran valor que suposa per a Osona a disposar d'un espai dedicat a la reflexió filosòfica en uns temps tan convulsos com els actuals, dominats per un cert pessimisme i per una sentida crisi. Dedicar, doncs, un temps a reflexionar i debatre sobre la bellesa constitueix, va dir, un exercici d'esperança.

Acabada aquesta intervenció, adreçà la paraula als assistents el Sr. Xavier Solà, Primer Tinent d'Alcalde de l'Ajuntament de Vic, que, després de donar un any més la benvinguda als assistents, demanà que el fruit del debat que s'anava a començar es traduís en una orientació pràctica per als que, com ell, tenen responsabilitats en les administracions. Va remarcar que el debat sobre la bellesa era urgent i de gran necessitat per a la nostra societat més immediata. Entrar en aquest tema era preguntar-se, entre d'altres coses, sobre el disseny i utilitat dels equipaments públics (la concepció i la realització d'edificis públics de nova planta, del mobiliari urbà que ha d'implantar una ciutat, etc.). Però també passa per pensar les comunicacions, orals, escrites o a través de

qualsevol mitjà, entre les administracions i la ciutadania o entre les administracions mateixes. Així doncs, encetar el debat sobre la bellesa és iniciar una reflexió profunda de totes les accions que s'emprenen en els actes cívics.

El Dr. Josep Monserrat, Vicepresident de la Societat Catalana de Filosofia, en nom de l'entitat que representa i en nom també del president de la Societat de Filosofia del País Valencià, el Dr. Enric Casaban, donà les gràcies a l'Ajuntament de Vic, al Consell Comarcal d'Osona i a la Universitat de Vic per la seva generositat en fer possible, any rere any, la celebració dels Col·loquis de Vic en un marc tan excel·lent. Aquest any, insistí, el tema de debat és «La bellesa», i escau, com mai, elogiar la sala que des de l'inici dels Col·loquis ens aplega. Els nostres diversos debats sempre han estat presidits per unes belles pintures, de Josep Vernis; teles que en el seu motiu i desenvolupament ajuden a entrar en la reflexió i en el posterior col·loqui. Aquests dos dies es parlarà de la bellesa rodejats de pintures belles. El Dr. Monserrat acabà el seu parlament agraint els esforços que fan l'Institut de Dret i Tecnologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universitat de Barcelona i la Societat Catalana de Filosofia per tal de publicar les actes d'aquests col·loquis.

S'inicià tot seguit el primer àmbit de treball, que sota el títol de «Bellesa i filosofia», aplegà un bon nombre d'intervencions. La taula va ser presidida pel Dr. Enric Casaban, de la Universitat de València i President de la Societat de Filosofia del País Valencià i el Dr. Xavier Serra, de la mateixa universitat i membre de la junta directiva de la SFPV. La lliçó d'obertura anà a càrrec del Dr. Ignasi Roviró, president de la Societat Catalana de Filosofia i professor de la Universitat Ramon Llull.

El divendres dia 2 d'octubre a les 10h començà el segon àmbit de treball, titulat «Bellesa, ciències i art». La taula

va ser presidida pel Dr. Andreu Grau, membre de la Junta Directiva de la Societat Catalana de Filosofia i professor de la Universitat de Barcelona, i pel professor Xavier Garcia-Duran, secretari de la SCF. La lliçó de cloenda anà a càrrec del Dr. Pablo García Castillo, degà de la Facultat de Filosofia de la Universitat de Salamanca, que exposà una lliçó titulada «La belleza en Plotino». En definitiva, l'edició dels Col·loquis de Vic del 2009 va rebre una suma de vint-i-dues comunicacions, debatudes posteriorment amb l'habitual col·loqui.

Ignasi Roviró i Josep Monserrat

LA BELLESA

PRIMER ÀMBIT
BELLESA I FILOSOFIA



Dr. Ignasi Roviró

BELLESA I FILOSOFIA

DR. IGNASI ROVIRÓ ALEMANY
(Grup «Filosofia i cultura», Universitat Ramon Llull)

Als anys vuitanta, en les seves classes de filosofia a la Universitat de Barcelona, el Doctor Francesc Fortuny ens ensenyava que els conceptes per si sols no tenen sentit i que és una vana quimera intentar fer història filosòfica d'un concepte. S'ha d'atendre, ens remarcava, als sistemes filosòfics i amb aquests s'hi ha de dialogar des del nostre present més immediat. Això equivalia a descobrir la xarxa semiòtica que hi havia rere els textos.

Ara bé, el que succeeix amb el concepte 'bellesa' sembla més difícil de casar amb una lectura restrictiva dels ensenyaments del malaguanyat amic. Dic una lectura restrictiva perquè per sobre de tot i de qualsevol teoria, ens demanava que penséssim per nosaltres mateixos. I això és el que intentaré fer en les pròximes pàgines: vostès ho jutjaran al llarg de la present exposició.

Dic, doncs, que el que succeeix amb el concepte bellesa és que és suspecte no d'estar inclòs en un sistema, sinó de ser generador de multiplicitats de sentits, de pluralitats de teories i, si volen, de variades arquitectures semàntiques. No estic dient que podem trobar una concepció sobre la bellesa en qualsevol de les grans teories de la història de la filosofia, sinó més aviat que la concepció sobre la bellesa determina sistemes filosòfics de la nostra

història. En aquesta intervenció no pretenc fer una exposició sistemàtica i rica de les diverses significacions que ha tingut la bellesa en els sistemes filosòfics, ni un recorregut per la filosofia de l'art, per l'estètica, la teoria del coneixement o per la historicitat de la retòrica, tots aquests àmbits del saber humà que han aprofundit sobre la bellesa. Els temes i els termes implicats en el concepte sobre el qual parlarem aquests dies són tants i tan variats que és massa pretensió per la meua part voler ser compendiós. A tall de breu exemple, veiem-ne alguna mostra.

Els pitagòrics buscaven l'essència de la bellesa en la relació numèrica i harmònica dels elements constitutius de les coses. Els sofistes afirmen que és bell allò que agrada i causa plaer a la vista i a l'oïda. Els retòrics i escèptics que és una il·lusió. Els socràtics, que consisteix en l'adaptació de les coses al fi per a les quals han estat creades. Pels platònics la bellesa no es limita als objectes sensibles; és una propietat objectiva de les coses belles, la bellesa serà una forma pura, arquetípica, participada pels objectes. Pels aristotèlics, la bellesa ens veu en la composició dels éssers que disposen de simetria, proporció, grandesa adequada (*megethós*), limitació i eusinopsia (captació completa del tot). Sant Agustí redueix la bellesa a la unitat o a la perfecció exacta entre les parts d'un tot. Per a sant Tomàs, la bellesa és una disposició objectiva en els ens: integritat, perfecció, proporció i claredat. Per a Descartes, la percepció de la bellesa és subjectiva i com que els judicis dels homes són tan diferents, no es pot objectivar en què consisteix. Cosa semblant del què diu sant Agustí sobre el temps, Diderot ho aplica sobre la bellesa: demaneu als homes de gust més refinats, diu Diderot, quin és l'origen, la natura, la noció precisa, la veritable idea, la definició exacte de la bellesa; si és que es tracta d'un absolut o d'un relatiu, i trobareu els

sentiments dividits. Els uns us admetran la seva completa ignorància, els altres cauran en l'escepticisme¹. I afegeix: «Anomeno, doncs, bell fora de mi tot el que conté en si alguna cosa que suscita en el meu enteniment la idea de relació; i bell per relació a mi tot el que suscita aquesta idea»². Per a Kant hem d'atendre no a l'objecte, sinó a la facultat del gust i la formulació de judicis sobre el bell que prescrivim a les coses. Per a Hegel, la bellesa és la manifestació sensible de la Idea. Perquè hi pugui haver bellesa hi han de participar els sentits, és manifestació sensible; per tant ha de contenir materialitat. La filosofia de l'art explicarà la relació dialèctica entre la idea i la materialitat de la idea. La història de l'art serà el recorregut que farà la idea pel terreny de la materialitat, fins que aquesta la constrenyi excessivament i la materialitat ja només sigui la impotència de manifestar la idea. Per a Hegel, l'art del present serà impotent, només indicatiu d'alguna cosa que el supera. Dietrich von Hildebrand, alumne de Husserl i amic de Scheler, defineix la bellesa com un arxifenomen i una de les fonts més profundes de felicitat. En la seva estètica, Adorno entén la bellesa com una antinòmia estricta: ni es pot definir ni es pot prescindir de la seva concepció. Per a Wittgenstein, hi ha una multiplicitat imprecisa i una varietat d'usos en

1. «... cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr et le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition; si c'est quelque chose d'absolu ou de relatif; s'il y a un *beau* essentiel, éternel, immuable, règle et modèle du *beau* subalterne; ou s'il en est de la *beauté* comme des modes : on voit aussitôt les sentimens partagés; & les uns avoient leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme». *Traité su le beau*, Amsterdam 1772, p. 4 incorporat a la primera edició de l'*Encyclopedie*.

2. «J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée». *Ibid.* p. 68.

contextos molt variats i complexos de la paraula ‘bellesa’, que més aviat actua com una intersecció que no pas com un substantiu. En els seus últims escrits, Umberto Eco descriu la bellesa com un adjectiu que s’afegeix a les coses que ens agraden.

Aquest mareig ràpid i imprecís de posicions ens vol fer veure com la bellesa ha estat centre de sistemes filosòfics, contraposats i contradictoris, alhora que ens suggereix que en el desenvolupament recent sembla haver-se diluït o relegat a categories inferiors. Sembla que ara la bellesa està més a prop del disseny que de la veritat, per exemple. O bé que la bellesa sigui un apèndix lingüístic per assenyalar un tipus d’objectes, havent perdut el dret a ser una categoria definitòria dels ens.

Tal vegada hi ha alguna cosa de positiu en haver expulsat la bellesa de l’art. Ara la bellesa no és monopoli dels artistes i podem retrobar-la com a categoria independent. Històricament, l’art pren la bellesa com a centre de la seva activitat quan admet la mimesi com l’element central propi. L’art mimètic és mimesi de la bellesa de la natura i de l’activitat humana. Quan l’art es desprèn de la mimesi també ho fa definitivament de la bellesa. Quan l’art esdevé expressió de l’activitat interior de l’artista, quan l’art és tècnica, quan l’art és simplement plaer, trencament, desvetllament, commoció, admiració ja no necessita la bellesa per sustentar-lo. El grotesc, el lleig, l’inesperat, el meravellós, l’impossible, l’atrezzo, els efectes especials poden causar admiració, commoció i altres efectes sensibles que avui es persegueixen en l’art.

Avui cal reivindicar la bellesa com a tema filosòfic; és una de les àncores més ben fixada a la realitat de les coses. Pensar el món, pensar el nostre entorn, a nosaltres mateixos en relació amb els altres i els altres en relació amb nosaltres també a través de la bellesa pot donar-nos

algunes vies perquè la multiplicitat de conflictes en els que estem immersos no siguin tan feixucs i, tal vegada, vagin disminuït el seu grau d'insuportabilitat. La bellesa pot fer-nos el món més habitable, la vida més vivible i la humanitat més humana. La bellesa substantiva i adjectiva el món.

Després d'uns mots sobre el concepte, cercarem breus fragments de la literatura del segle d'or espanyol que ens introduiran temàticament a tres grans problemàtiques amb les quals la bellesa ha tingut una relació intimíssima. Primerament, cercarem la relació entre el plaer i la bellesa, passarem després a veure com hi ha una classe de bellesa que en reclama una de més profunda, i finalment ens plantejarem la relació entre bellesa i ornament.

Breus mots sobre el concepte

Hans Balthasar ens explica que el terme '*kalós*' era utilitzat pels grecs per assenyalar aquells éssers i coses que eren bells. Però a més a més l'utilitzaven per determinar el just, el convenient, també el bo, el que manifestava correctament allò que era (és a dir, es podia aplicar el terme '*kalós*' a aquells objectes o éssers que manifestaven correctament la seva essència), allò que contenia en ell mateix la seva pròpia salut, integritat o salvació. Però també era *kalós* allò que contenia totes aquestes determinacions essencials juntes³. Potser li correspondrà a Sòcrates el fer la diferència entre la bellesa interior i l'exterior, aquella que es veu amb els ulls o aquella que s'entén amb la raó.

La concepció de la bellesa que s'expressa a través del mot '*kalós*' els romans la bolcaren sobre la paraula

3. Hans Urs Von BALTHASAR, *Gloria. Metafísica: Edad antigua*, Madrid: Encuentro, 1987, cf. p. 186.

pulchrum. Tanmateix, la paraula catalana que tradueix aquell ‘*kalós*’ no deriva del ‘*pulchrum*’, sinó del ‘*bellus*’⁴ (igual que en molt bona part de les llengües filles o influenciades pel llatí: ‘bello’, ‘belleza’, ‘belle’, ‘beautiful’). Seria molt difícil, i aquí no seria el lloc, d’establir quins són els moviments semàntics d’aquests conceptes perquè es vehiculin uns sentits i no uns altres a través d’aquests mots particulars. Ara bé, sabem que amb el pas del temps, el terme *pulchrum* passà a designar, en les llengües romàniques, un sentit de bellesa moral (un bon exemple n’és Llull) i desplaçà el seu significat: de denotar les bones disposicions afectives, passà a designar l’escrupolositat en les maneres i en el procedir. Per contra, *bellus* s’apoderà de les altres qualitats del *pulchrum*, sobretot de la bellesa exterior, d’aquella disposició de la forma. Malgrat aquesta «especialització», en el mot *bellus* hi segueixen consonant, en forma d’harmònics, els altres sentits.

Sembla ser que el terme *bellus* tingué el seu origen en el *bonus*, per bé que hi ha diverses interpretacions del camí que pren (per a Tatariewicz: *bonum*, *bonellum* (diminutiu), *bellum* (contracció del diminutiu); per Coromines, s’explica el pas d’un terme a l’altre a través de mots arcaics de què disposaven els romans)⁵. D’igual manera, el nostre concepte ‘bonic’ també té l’origen en el diminutiu del terme bo. Tatariewicz defensa que no fou fins el Renaixement que els grans autors abandonen el *pulchrum* per començar a utilitzar el *bellus*. El *bellus*,

4. *Bellus, -a, -um*: bonic. Terme llatí conegut i usat per totes les classes i ambients socials llatins. Respecte a ‘*pulchrum*’, té un matís més concret, familiar i afectiu, igual que el català ‘bonic’.

5. En les cartes de Ciceró (XIV 7.3), s’utilitza ‘*Cicero bellissimus*’ en el sentit d’«encantador», expressió molt propera al nostre vulgar «maco» en la frase: «en Joan és una persona molt maca [en referència al seu caràcter i disposició afectiva]».

de bon primer, només s'aplicava als infants i a les dones, més tard s'apoderà del camp semàntic que fins aleshores havia ostentat el *pulchrum*.

Ja abans del segle v a. C. el terme *kalós* anava ben lligat a '*agathós*'. Ambdós vocables connotaven 'bell' en la majoria de casos, i tant l'un com l'altre portaven el significat de perfecció i de conveniència⁶. *Kalós* inclouria, doncs, tant la bellesa física com la moral (és a dir, amb paraules d'avui, que s'implicava en el mateix concepte i en una mateixa acció una ètica i una estètica). Una noció molt propera es troba en aquella màxima medieval «*pulchrum et perfectum idem est*».

Pels antics grecs, el concepte '*harmonia*'⁷ estava basat en dos altres elements: una composició que proporcionava les parts que entraven en la composició i una mesura fixa per a cada una de les parts. El terme «mesura» era

6. «Con lo bello va estrechamente unido lo bueno. Lo bueno implica el concepto de conveniencia; lo que sirve para lograr una finalidad es bueno. Pero esto supone que ciertas finalidades son buenas en sí y poseen valor para el vivir feliz y "laudable" del hombre. Desde el medio material, que es meramente útil, el sentido de lo bueno se traslada a lo humanamente perfecto, que, como finalidad en sí, merece ser perseguida, y así nace el concepto de lo moralmente bueno; es bueno dar una limosna, ser hospitalario, ser fiel a un juramento, etc. Ambos ideales –lo bello y lo bueno– se unen en un concepto; el "kalokagathós" muy pronto será el hombre perfecto. Pero, naturalmente, se llega al mismo tiempo a la seguridad de que el conflicto entre ambos ideales es inevitable. Aquiles es, para Homero, el mas bello y el mejor. Pero cuando hay que escoger entre belleza y bondad, Tierteo no vacila ni un momento». E. DE BRUYNE, *Historia de la estética*, I, 4. De Bruyne ens recorda, en nota, que en Homer el concepte de bo és interioritzat alhora que desconeix les «ànimes belles». Aquest és un concepte encunyat pels poetes lírics.

7. Recordem la importància de l'harmonia en Heràclit, l'equilibri harmoniós que es dona com a resultat de la lluita de contraris. Citem un sol exemple de mostra (KIRK & RAVEN, *Los filósofos presocráticos*, 273): Una harmonia invisible és més intensa que una de visible.

importantíssim pels grecs, els quals s'allunyaven de tot allò que respirés desmesura o il·limitació⁸. Si bé aquest principi actuava en tot allò que era material, tenia una importància encara més elevada en el que es referia a la moral. Tot excés era desmesurat, i per tant, desaconsellable i mal vist. Però especialment ho era allò que afectava les maneres, els costums i les regles del procedir. En una paraula: a la moral. Però el concepte harmonia pren una forta volada amb el pitagorisme, en destacar l'aspecte objectiu de la bellesa com a ordre i proporció. Es forma, així, el que Tatarkiewicz anomena la gran teoria⁹. Aquest terme –harmonia– s'especialitzà en la relació matemàtica del so, i per tant, en la música. Per a la bellesa que 'entrava

8. «El concepto medida es esencialmente griego; la falta de medida y equilibrio caracteriza al bárbaro. La medida guarda relación con el límite; en general, los griegos no sienten sino aversión por lo ilimitado y lo desproporcionado; gustan de las unidades claramente delimitadas según la naturaleza de las cosas y las facultades de la conciencia». E. DE BRUYNE. *Historia de la estética*, I, 9

9. «La teoría general que se formuló en tiempos antiguos afirmaba que la belleza consiste en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones. [...] Esta teoría persistió durante siglos adoptando dos versiones, una más amplia (cualitativa), y otra más limitada (cuantitativa). La versión más limitada afirmaba que la belleza ha de encontrarse sólo en aquellos objetos cuyas partes mantengan una relación entre sí como los números pequeños: uno-a-uno, uno-a-dos, dos-a-tres, etc. Esta teoría podría denominarse, y con razón, la Gran Teoría de la estética europea. Han existido pocas teorías en cualquier rama de la cultura europea que se hayan mantenido durante tanto tiempo o que hayan merecido un reconocimiento tan grande... [...] La Gran Teoría se inició con los pitagóricos, pero sólo en su versión más limitada. Se basaba en la observación de la armonía de los sonidos [...] Las palabras armonía y simetría estaban estrechamente relacionadas con la aplicación de la teoría a los ámbitos del oído y la vista respectivamente. [...] La Gran Teoría fue finalmente sustituida en el siglo XVIII por la presión que ejercieron en el arte tanto la filosofía empírica como las tendencias románticas. De un modo algo simplificado, podríamos decir que dominó, por lo tanto, desde el siglo v a.

pels ulls', per a la bella proporció de la forma visual, es prengué el terme 'simetria'¹⁰.

Bellesa i gaudi

Pels volts de 1618, Lope de Vega va escriure potser el seu drama més conegut, Fuente Ovejuna, aquella revolta de tot un poble contra el Comendador, el senyor feudal que vol aplicar el *ius primae noctis*. Ens situem en el primer diàleg entre pagesos que volta sobre l'amor. Mengo pregunta: «-MENGO: ¿Qué es amor? – LAURENCIA: Es un deseo de hermosura. –MENGO: Esa hermosura, ¿por qué el amor la procura? – LAURENCIA: Para gozarla»¹¹.

El diàleg segueix entre Mengo, Laurencia i altres pagesos que cercaran què és l'amor i faran juguesca sobre si Laurencia acceptarà o no les relacions que el Comendador li ha proposat. Nosaltres retenim la relació que aquí s'expressa entre amor, bellesa i plaer.

de J.C. hasta el siglo XVIII d. de J.C., inclusive. Durante estos veintidós siglos había sido completada, sin embargo por ciertas tesis adicionales y había sido sometida a ciertas críticas». W. TATARKIEWICZ. *Historia de seis ideas*, 155-160. Les tesis addicionals són cinc: 1. La veritable bellesa no es percep pels sentits sinó per la ment. 2. La bellesa té un caràcter numèric. 3. La bellesa numèrica i proporcionada és una profunda llei de la natura i un principi de l'existència. 4. La bellesa és una característica objectiva de les coses belles. 5. La bellesa comporta grans beneficis.

10. «Si los griegos pasaron sin la concepción más limitada de la belleza, fue porque disponían indudablemente de otras palabras: simetría para la belleza visible, y armonía para la audible. La primera de estas expresiones sería para el escultor o el arquitecto, la segunda para el músico». W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 154.

11. Versos 407-412. En l'edició de Juan María Merín, Cátedra, 2009, són a la pàg. 98.

En l' *Economia* de Xenofont, Iscòmac, un home bell i bo, explica una conversa amb la seva dona a Sòcrates. Iscòmac li deia:

«No hi ha a la vida, muller, res de tan útil ni tan bell per als homes com l'ordre. Un cor, per exemple, és una reunió d'homes; si cadascun fa el que se li acut, en surt una confusió i un espectacle desagradable; però si tots es mouen i canten ordenadament, els mateixos coristes són un goig pels ulls i per les orelles... Un exèrcit ben arrengherat és la cosa més bella de veure per als amics, la de més mal dominar pels enemics. ¿Quin amic no tindria un goig de contemplar nombrosos hoplites marxant en bon ordre, qui no admira uns genets galopant a esquadrons ben formats?»¹².

En unir bellesa amb plaer aquesta és transformada en activitat. No és suficient la contemplació per a l'aparició del gaudi. Cal que l'espectador treballi i, un cop col·locat l'ordre en les coses, o endevinat, veurà aparèixer la bellesa. Com a fruit del seu treball, de la seva acció i de l'observació de la bellesa pervindrà el plaer. Endevinem així que la relació entre bellesa i plaer és més profunda del que es podria imaginar d'entrada. En realitat la relació no és de dos, sinó de tres. 1) Treball humà, esforç en definitiva, per posar o endevinar l'ordre en les coses, 2) Percepció de la bellesa i 3) Gaudi com a resultat dels dos elements anteriors. Amb tot, encara ens cal aprofundir una mica més en el tema del plaer. Per això hem d'anar a Aristòtil.

Aristòtil dedica el llibre x de l' *Ètica a Nicòmac* a estudiar el plaer, que el veu associat de manera íntima a la natura humana. És per això que els mestres i pedagogs l'introdueixen en l'aprenentatge. La màxima aristotèlica segons la qual cal delectar per aprendre i transmetre tota classe de continguts, es veu ampliada essencialment en la

12. XENOFONT, *Obres socràtiques menors*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1924, p. 29.

retòrica i en la poètica i s'incorporarà en tots els tractats d'oratòria posteriors, en les poètiques, i en els tractats de canònica artística més divulgats al llarg de la nostra cultura occidental.

En l'esmentat capítol de l'*Ètica a Nicòmac*, Aristòtil afirma que el plaer no és un moviment perquè no es perfecciona a si mateix sinó que perfecciona l'activitat a la qual se suma. No tota activitat fa aparèixer plaer sinó només aquella en la que hi ha concordança entre l'acció i la facultat que la jutja o contempla. La facultat que jutja o contempla espera veure, per exemple, un cos bell i l'acció dels sentits no li proporcionen, aleshores no es dona el plaer i el judiquem com a desagradable; ara bé, quan hi ha la concordança entre la meva facultat de jutjar i el resultat de l'acció de la meva percepció aleshores se suma a la bellesa, el plaer. L'acció de conèixer, així, queda perfeccionada per la concordança i per la delectació que hi experimento. La posició aristotèlica és potent perquè aquesta facultat de jutjar no té per què ser plena de continguts universals, sinó que cada persona pot esperar coses diferents dels altres i així trobar plaer en activitats ben diferents els uns dels altres. Però això no ens ha de conduir a una mena de subjectivisme hedonista, sinó que les activitats humanes són classificades per la seva bondat o per la seva maldat, i el plaer queda lligat a l'activitat mateixa; per això hi poden haver plaers perversos: «... cada actividad tiene su placer propio. Así, el propio de la actividad honesta será bueno y el de la mala perverso, así como el deseo de lo hermoso es laudable y el de lo feo censurable»¹³.

En aquesta constant que és l'estudi filosòfic de la relació que hi ha entre plaer i bellesa, podem veure una influència

13. 1175b. Utilitzo l'edició bilingüe del Centre de Estudios Políticos, realitzada per María Araujo i Julián Marías, Madrid, 1970, p. 163.

aristotèlica en Horaci, el mestre de poetes del segle I a.C. que en la seva *ars poetica*, indica quines són les claus de la bona poesia: brevetat, delectar i instruir. Escriu: «S'emportarà tots els vots qui mescli l'útil amb el dolç, delectant el lector i alhora adoctrinant-lo»¹⁴. No és que la finalitat de la poesia sigui l'adoctrinament moral, sinó que el que recorda Horaci és que la poesia que perdura en la ment de qui l'escolta és aquella que és breu (tot i que cal recordar que la seva *ars poetica* té 476 versos!), aquella que explica coses útils, que és agradable —és a dir, que provoca plaer— d'escoltar i de la qual en pots treure un coneixement nou. Horaci no fa altra cosa que repetir els ensenyaments de la poètica aristotèlica de manera magistral quan insisteix que un tema ha de tenir la llargària per poder ser recordat i ha de commoure l'espectador.

Ensenyament i delectació han estat una constant en les canòniques medievals i renaixentistes havent introduït severes modificacions en la concepció del plaer que comporta la creació o contemplació de la bellesa. No entrarem en la relació entre plaer i pecat, entre plaers inferiors i plaers superiors. Ho deixarem per altres ocasions. Ens interessa veure com en un cert moment el plaer ha estat la norma bàsica i essencial de la captació de la bellesa, tal i com deia Laurencia de Fuente Ovejuna. Potser el millor expositor d'aquesta opinió ha estat Racine, el gran rival de Molière, quan escriu el pròleg a una de les seves tragèdies més commovedores. Es tracta de *Berenice*, aquell amor impossible entre dos enamorats. Racine escriu en aquest pròleg: «La regla principal és commoure i agradar. I totes les altres no estan fetes sinó per obtenir aquesta

14. «Omne tulit punctum qui miscuit utili dulci / lectorem delectando periterque monendo». Versos 343-344. HORACI, *Sàtires i epístoles*, FBM, Barcelona, 1927, p. 134-135.

primera». ¹⁵ Sembla que en això sí que estaven d'acord amb Molière. El genial autor diu a *La crítica de l'escola de les dones*: «Deixem-nos portar de bona fe cap a les coses que ens prenen per les entranyes i no busquem raonaments que ens impedeixin obtenir plaer»¹⁶.

Finalment atenguem a una posició sobre el plaer i la bellesa que ha marcat els dos últims segles. A les *Lliçons sobre metafísica del bell*, Schopenhauer sosté que l'objecte del coneixement és reconèixer la pròpia voluntat individual; comprendre quines finalitats té la voluntat. La voluntat es mou per necessitat, perquè té una carència que vol suplir. El plaer, que sempre serà fugisser, consisteix en la satisfacció de la carència. Però aquesta roda no acaba mai, satisfeta una carència n'apareix una altra, i així sempre més. El plaer, reduït ara a la breu satisfacció, desapareix. I reapareix de nou quan hi ha l'oportunitat de satisfer una nova necessitat. Però hi ha una excepció en aquesta roda infinita i còsmica. Es tracta d'alliberar el plaer de la voluntat i això s'assoleix en la contemplació de la bellesa:

«O se trata de *un objeto* que, por el poder de su belleza, es decir, por la significación de su forma, logra detraer por completo nuestro conocimiento de la propia voluntad y de sus fines; o el conocimiento se libra de servir a la voluntad mediante un *sentimiento interno*, suficiente para que haga acto de presencia una contemplación puramente objetiva, de manera que, de repente, nos situamos

15. «La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne son faites que pour parvenir à cette première». *Oeuvres complètes de Jean Racine*. Tom II, Paris : Imp. Didot Jeune, 1796, p. 7.

16. «Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir». MOLIÈRE, «La critique de l'École des femmes», escena VII dins *Oeuvres complètes*, Paris: Didot Frères, 1857, p. 209.

fuera de la interminable corriente de la apetencia y su satisfacción»¹⁷.

Un objecte bell fa aparèixer el coneixement fora de tot interès de la voluntat i de tota necessitat, desapareix tot deix subjectiu i s'entra en l'objectivitat de la contemplació. Ara, el plaer que descobrim ja no està sota la tirania de la satisfacció d'una necessitat, sinó que és un plaer pur. L'art, en la mesura que produeixi bellesa, i la natura, en tant que contingui bellesa, està cridada a desvetllar en nosaltres una esfera del coneixement no moguda per la voluntat i pel desig. El pensament de Schopenhauer rivalitzà amb el de Hegel i influí notablement en grans creadors que han marcat els dos últims segles.

Del plaer de la bellesa a la gran bellesa

Quan Calderón de la Barca va substituir a Lope de Vega com a dramaturg de càmera, es va interessar per comèdies amb continguts i personatges mitològics. Una d'aquestes comèdies d'embolics amorosos és *El monstruo de los jardines* que succeeix en una illa, en el moment que un oracle afirma que Troia serà destruïda pels grecs si Aquil·les, que no ha conegut mai una dona, va a la batalla contra Hèctor i el mata. Ulisses sent l'oracle i l'explica al rei, que amb la seva guàrdia i cort surt a la persecució d'Aquil·les, amagat en algun avenc d'aquell bosc. La seva bella filla, Deidamia, vol anar-hi i el rei li diu que no (vers 475), que es quedi amb les seves dames Cintia i Sirene. El rei ha promès la dama amb un home que ella no estima. Mai no n'ha estimat cap i no

17. A. SCHOPENHAUER, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Universitat de València, Col·lecció estètica i crítica, València, 2004, p. 149.

l'interessen. No s'ha sentit atreta mai per cap home¹⁸. Lamentant la seva dissort s'adorm, mentre les dues dames seves canten. Aquil·les, des de la gruta, sent aquelles veus com refilen i surt encuriosit. En veure'l, Cíntia fuig espantada i Deidamia es desperta amb els crits de Sirene, que es desmaia per uns breus instants. En veure-la retornar, Aquil·les diu:

«AQUILES: Gran autor debe de ser / el que con eterna palma / a cada cuerpo da un alma, / y una vida a cada ser; / ¿quién eres tú?

SIRENE: Una mujer. /

AQUILES: Dulce nombre: ¿tú quién eres? /

DEIDAMIA: Una mujer.

AQUILES: ¡Qué placeres / tan tiernos, tan amorosos! / ¡Vive Dios que sois hermosos / animales las mujeres! / Mas, ¿cómo si viendo estoy / en las dos una excelencia, / hay tan grande diferencia / en las dos, que al veros hoy, / con igual afecto os doy / una alma que tengo bella, / y tan al contrario della/ usáis, que al irla a cobrar, / tú me la vuelves a dar / y tú te quedas con ella? / ¿Qué poder en ti más fuerte / puso el cielo, pues a ti / el verte me basta a mí, / y a ti no me basta el verte? / Tu hermosura me divierte, / la tuya me da pasión, / y en igual admiración, / con desiguales enojos, / tú te quedas en los ojos, / tú te entras al corazón.»

Aquil·les experimenta per primera vegada gelosia en veure que Deidamia s'abraça a un cortesà del seu pare. I marxa pels penya-segats. En veure que no la podrà obtenir, es llença per un precipici mentre els seguidors del rei el persegueixen. Però és un déu i no mor. Demana a Tetis

18. «¿Ignoráis que el Rey, mi padre, / tirano de mis deseos, / casarme trata en Epiro, / sabiendo de mí que tengo / por natural condición (v.515) / tan grande aborrecimiento / a los hombres que no ha habido / quien me merezca un desprecio?»

que el transformi en dona, a veure si ara Deidamia es fixarà en ell i efectivament, Deidamia se sent atreta per l'Aquil·les en forma femenina. El rei havia promès Deidamia a un cortesà seu, sense l'aprovació de la noia. Aquil·les li explica que ha estat transformat, però Deidamia ja n'està enamorada; quan cau la nit Aquil·les pren la forma d'home, ara ja no tant rude com abans.

Aquil·les parla doncs de dues belles, una que entreté i una altra que entra al cor. La primera és una bellesa que fa gràcia, divertida, i no passa d'aquí; la segona, una bellesa que et transporta, que et cou. Sens cap mena de dubte ha estat Diòtima, en la narració de *El Convit* platònic qui millor ha explicat aquest procés que parteix de la carnalitat més individual i, tot remuntant-se vers els altres cossos, arriba a la descoberta de la bellesa que fa bells els cossos. La narració platònica ha estat paradigmàtica al llarg de la història de la filosofia. De primer, hem d'aprendre a estimar i a enamorar-nos d'un cos bell, d'una figura, després descobrir-ne d'altres i així observar que la raó que els fa bells no es troba exclusivament en ells mateixos. Veiem-ne la literalitat del text:

«Perquè cal –digué– que aquell qui emprèn el bon camí cap aquesta fita comenci des de jove a dirigir-se cap als cossos bells i, si el seu guia condueix bé, a estimar bé de primer un sol cos, i engendrar en ell bells discursos; a comprendre, després, que la bellesa de qualsevol cos és germana de la d'un altre i que, si cal perseguir la bellesa en la forma, és una gran follia de no veure la bellesa i la mateixa en tots els cossos; quan s'ha comprès això, cal ésser un enamorat de tots els cossos bells i procurar que minvi el desig ardent per un de sol, menyspreant-lo i considerant-lo de poc valor. Després, tenir per més valuosa la bellesa de l'ànima que no pas la del cos, o sigui que, si algú té un cos sense frescor, però posseeix una ànima sensible, en tingui prou per estimar-lo, vetllar per ell, engendrar i buscar paraules de tal mena que aconseguixin

de fer millor, els joves; i això, per tal que es vegi forçat a contemplar novament la bellesa en els comportaments i en les lleis i a veure que tot això està lligat amb si mateix i que s'adoni que la bellesa del cos és un accident sense importància. Després dels comportaments, cal conduir-lo a les ciències, perquè de nou en vegi la bellesa i, en contemplar-la en la totalitat dels éssers, no la contempli ja, com si fos un esclau, en un sol ésser i estimi la bellesa d'un adolescent, d'un home o d'un comportament i que el seu esclavatge no el faci mediocre i mesquí; ans, dirigint la mirada a la immensa mar de la bellesa, aquesta contemplació li faci engendrar gran quantitat de discursos bells i magnífics en el camp sense límits de la filosofia, fins que, enfortit i en plena maduresa, contempli una certa ciència... [...] Aquest és el moment de la vida, estimat Sòcrates [...] en què, més que en cap altre, la vida de l'home val la pena d'ésser viscuda: el moment en què es contempla la mateixa bellesa»¹⁹.

El procediment que descriu Diòtima és clar: 1) partir d'una predisposició sensible vers la captació de la bellesa, si no tenim la capacitat de deixar-nos captivar per la bellesa que entra pels ulls serà impossible que, com l'Aquil·les de Calderón, puguem quedar ferits per la bellesa que entra al cor. 2) Deixar-se portar «pel guia», diu el text; és a dir, pel desig natural de conèixer tota bellesa. 3) Estimar primer un cos bell i en aquest engendrar-hi discursos bells. Aquí es veu la relació entre l'art de la paraula i l'amor. En *El convit* platònic aquesta relació és profunda. S'estima amb el cor i amb la paraula bella; hi ha una necessitat intrínseca entre estimar i expressar aquest amor amb paraules belles. No és gens estrany que la humanitat hagi escollit la poesia com l'art per expressar l'amor bell. 4) Observar que el cos bell comparteix amb els altres

19. PLATÓ, *El convit*, 210a-212b (Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1983, p. 85-87).

cossos bells la bellesa. 5) Fer minvar el desig vers un cos i estimar-los tots, com a pas previ cap a la bellesa que es troba més enllà dels cossos. 6) Veure ara la bellesa en l'ànima i descobrir així altres cossos que, sense posseir aquella bellesa física que ens havia atret primerament, tenen una ànima bella. En aquesta situació es retorna a l'art de la paraula, però ja no és per expressar la commoció que causa la forma bella sinó que el discurs esdevé mestre i té per missió «fer millor als joves». L'ànima bella construeix discursos creatius i proactius vers el millorament dels individus i de la societat. Diòtima recorda la bellesa en els comportaments i en les lleis, i fa entendre que hi ha unitat en tot allò que és bell. 7) Fet aquest pas, la contemplació de la bellesa en les ciències i en la totalitat dels éssers ja es fa evident. 8) Acomplerta aquesta progressió i vist des d'aquí, estar enganxat a la bellesa d'un cos ara es veu com una mena d'esclavatge que et lliga a una forma bella particular, una mena de mesquinesa i ceguesa que impedeix descobrir «la immensa mar de la bellesa». La persona que ha ascendit en el regne de la bellesa pot «engendrar gran quantitat de discursos bells i magnífics en el camp sense límits de la filosofia», que això en el llenguatge platònic significa, com l'alliberat que retorna a la caverna, elaborar discursos pràctics per emancipar cada un dels homes i la societat en general de les coses i dels discursos falsos que els encadenen a unes ombres i a uns fantasmes. El bell discurs esdevé acció benèfica i catàrtica. Aquí la bellesa es transmuta en bé i en veritat i el bé i la veritat prenen la vestimenta de la bellesa. No cal que els recordi la importància que ha tingut al llarg de la història de la filosofia aquesta unitat i conversió entre els transcendents.

Bellesa i ornament

En aquesta ocasió ens fem acompanyar de Matea, una de les protagonistes de la comèdia d'embolics que Francisco de Rojas, deixeble de Calderón de la Barca, va publicar el 1645 titulada *Lo que son mujeres*. Dues germanes nobles, una de lletja que li agraden tots els homes, i una de molt bonica que no n'hi agrada cap, tenen un llarg diàleg amb quatre pretendents. La nostra protagonista, Matea, és la lletja, li van bé tots els homes i a la guapa, Serafina, no n'hi va bé cap. Els festejadors pretenen Serafina i no fan cas a Matea. Els diàlegs sobre l'amor i les qualitats dels pretendents s'allarguen, amb l'ajuda de Gibaja, un matrimonièr, que els busca pretendents.

Després d'una discussió carregada entre les dues germanes, queden a soles Rafaela, la criada, i Matea. La criada per temperar la situació diu:

«RAFAELA: La hermosa sólo merece / del amor el interés.

MATEA: No es hermosa la que lo es, / sino la que lo parece.»²⁰

Els bons oficis del Gibaja fan que els pretendents es fixin en la lletja i davant les reiterades dificultats que posa Serafina, ja no la pretenguin. Aleshores es giren les tornes. Serafina en ja no ser sol·licitada, anhela que els homes la desitgin i Matea, que ara es veu atesa per pretendents, ja no els en fa cas. Al final, totes queden per casar, menys la criada, Rafaela, que es casa amb el matrimonièr, que al llarg d'una de les seves intervencions ha deixat anar:

«Si es rica y no es bien nacida, / le doy con el refrancillo: / “Dineros son calidad”; / y le digo: Señor mío, / sepa usted, que don tener / es caballero castizo.»²¹

20. *Comedias escogidas* (sic) de Don Francisco de Rojas Zorrilla. Tomo segundo, Madrid: Imprenta de Ortega, 1831, p. 112-113.

21. *Ibid.* p. 19

Del breu diàleg entre Matea i la criada subratllarem la idea que l'aparença és qui fa les coses belles; que una cosa o una persona és bella per l'aparença que té. Dit d'una altra manera, és en l'ornament l'essència de les coses belles.

Tanmateix, cal observar que hi ha coses belles que són belles sense adorns: una posta de sol és bella sense necessitat d'afegir-hi cap ornament, un paisatge salvatge ho pot ser sense que s'hi hagi hagut d'actuar. En qualsevol d'aquests dos exemples ¿què és essencial i què ornamental? I en un rostre humà que sigui naturalment bell ¿què és adornament i què no? L'activitat d'adornar implica una acció amb la voluntat de destacar-ne, del tot, un element, de sobrevalorar-ne un caràcter o bé d'afegir-hi alguna cosa que li cal perquè el conjunt pugui considerar-se bell o més bell. Significa també que qui ornamenta ja té prèviament una idea de bellesa *a priori* i actua en conseqüència. El procés que se segueix en l'ornamentació és: 1) idea d'una bellesa que encara ha de ser concretada, 2) objecte o persona a ornamentar, 3) vistos els recursos per a l'ornamentació disponibles, concreció de la idea de bellesa sobre l'objecte o persona i 4) comprovació del resultat. Sigui com sigui, l'ornamentació no s'oposa a la idea de bellesa, sinó que la pressuposa i treballa a partir d'aquí. Qui ornamenta o embelleix, construeix. I no ho fa des del no-res, sinó que es mou en una idea prèvia de bellesa concretada en la materialitat. Michelangelo ho explica molt bé en un dels seus sonets:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto //
No té l'òptim artista cap concepte
ch' un marmo solo in se non circoscriva //
que un marbre sol en si no circumscriba
col suo soverchio, e solo a quello arriba //
amb son excés, i sols a allò arriba

*la man che obbedisce all' intelletto*²². //

la mà que obeeix l'intel·lecte.

El que en realitat s'ha acusat a l'ornamentació és que fa aparèixer bella una cosa que no ho és. L'afirmació consistiria en dir: la bellesa no és, es construeix. I com a conseqüència, s'afirmaria que és bell allò que agrada, i per tant està subjecte als criteris històrics de la moda; en una paraula: la bellesa és circumstancial.

El que no pot respondre aquesta tesi sofista és el fenomen que hi ha bellesa que perdura: encara ens agrada i ens sentim atrets per la bellesa imponent de la Venus capitulina, l'Afrodita de Menofanto o del David de Michelangelo, encara ens pot emocionar la poesia àtica o xinesa escrita fa mil·lennis. És que la bellesa també és un misteri!

Els retòrics, els estilistes del llenguatge i els preceptistes han dedicat molts esforços a buscar el lloc exacte de l'ornament i prescriure'l en el seu lloc precís. Un excés d'adorn en poesia carrega i desvia l'atenció, però l'ornamentació exacta és un element necessari per construir el poema. El poeta Tasso ho escrivia vers 1569: «Tres coses ha d'observar qui vulgui escriure un poema heroic: escollir una matèria que sigui apta per a rebre en si la forma més excel·lent que l'artifici del poeta intentarà d'introduir, donar-li aquesta forma i vestir-la finalment amb els ornaments més exquisits que siguin convenients a la seva natura.»²³

22. Michelangelo BUONAROTTI, *Rime*, París: Ed. G Biagioli, 1821, p. 1

23. «A tre cose deve aver riguardo ciascuno, che di scriver poema eroico si propone; a scegliere materia tale, che sia atta a ricevere in se quella più eccellente forma, che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi a darle questa tal forma; ed a vestirla ultimamente con que' più esquisite ornamenti che alla natura di lei siano convenevoli»; Torcuato TASSO, *Discorsi dell'arte poetica et in particolare del poema heroico*, Venècia, 1587, p. 1.

Però els moralistes han dedicat més pàgines i han posat més passió a l'adornament que els retòrics i els preceptistes.

Diu que un dia Iscòmac –retornant a la conversa que mantenia al s. iv a.C. amb Sòcrates²⁴– va veure a la seva dona recoberta de blanquet per semblar encara més blanca del que ja era, amb un coloret rosat a les galtes i sabates altes per aparentar ser més esvelta. Aleshores Iscòmac li va demanar si l'estimaria més en el cas que es presentés amb diners falsos, o si gallardejava de posseir una fortuna que no tenia, o bé si s'esforçava en mostrar més del que tenia.

«No diguis paraules funestes, exclamà, no siguis mai així; perquè si mai fossis així, el que és jo no podria estimar-te amb tota l'ànima. –Doncs bé, muller, vaig dir jo, ¿en unir-nos no ens hem fet un do mutu dels nostres cossos? –Així ho diuen els homes. –¿Per ventura, doncs, pel que respecta al cos, et sembla un soci més digne de tendresa, si m'esforçava a oferir-te un cos cuidat, sa i enfortit, i per això tenia un bon color, que no pas si te'm presentava untat de mini amb el sota dels ulls pintat de coloret...? – Certament, digué ella, poc me sabia més dolç de tocar vermellor en comptes de tu ni de veure coloret en comptes del teu color natural, ni de veure't els ulls pintats de sota en comptes de lluents de salut.»

Iscòmac i la dona acorden de presentar-se tal i com són, sense aparentar la bellesa que no tenen. La dona li demana, però, com pot obtenir aquell color rosat que amb el vermelló aparentava. El marit li respon que la salut s'obté a través de l'exercici i els bons aliments; que treballi, ordenant a les esclaves tot el que fa referència a la casa, que teixeixi, que passegi..., que tingui, en definitiva, una vida activa.

24. XENOFONT, *Obres socràtiques menors*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1924, p. 36-38

Iscòmac es fixa en la classe d'ornaments que posen una bellesa que el cos no té; però està clar que no tots els ornaments són així. N'hi ha que intensifiquen i subratllen la bellesa present i n'hi ha que amaguen defectes, que no és el mateix que afegir bellesa.

I cal preguntar-nos fins a quin punt no és vàlida avui una bellesa virtual? N'hi ha una de medicopràctica: les pròtesis que a més a més d'ajudar a obtenir de nou una funció desmillorada del cos li retornen una elegància que havia perdut. Però hi ha uns altres ornaments que sense ser pròtesis mèdiques cerquen la percepció d'un cos, equilibrat, ordenat, proporcionat. Aquí és on cal atendre al plantejament de l'escolàstica del segle XIII.

Vist des de la moralitat, sant Tomàs s'interessa pel que hi ha de virtuós i de defectuós en l'ús dels adornaments. En el tractat *Sobre la tempraça*²⁵, de la magna *Suma Teològica*, dedica les qüestions 168 i 169 a parlar de l'ornament. En ser cultural, l'ornament s'ha de veure en relació al seu ús. És per això normal que en actes socials importants les persones s'adornin d'una manera especial. Hi ha error tant en l'excés com en el defecte, una persona vestida excessivament per una ocasió o bé malvestida respecte a la resta s'ha de veure com a no adequada. Això pot succeir per falta de càlcul o bé per supèrbia, o per un desig desmesurat de fer-se veure. Sant Tomàs veu lícit l'ornament que una dona casada utilitza per agradar al seu marit i així aquest no es fixi en altres, però quan l'ornament s'usa de forma lasciva, que sembla ser en gairebé tots els altres casos, el condemna. Amb tot, fa la diferència entre un ornament que fingeix una bellesa que no es té i un adorn que amaga un defecte. El

25. *Suma Teologica*, 2-2 q. 168-169. Utilitzo l'edició bilingüe que la BAC publicà en 1955.

primer és condemnable, el segon és comprensible. Conclou que «ja que les dones lícitament poden adornar-se, sigui per conservar la seva dignitat o fins i tot afegir-hi alguna cosa per agradar al seu marit, conseqüentment els artesans que fan tals ornaments no pequen en fer ús de tals arts, a no ser que inventin modes superficials i ximples.»²⁶

Està clar que darrera el plantejament de sant Tomàs hi ha una visió de la bellesa com a *decorum*, com a proporció moral, com a mesura. Els ornaments seran bells en la mesura que siguin proporcionats als usos lícits que marca la moral. Aquest plantejament, o amb variants significatives, que ha perviscut al llarg de centúries, és fàcil trobar-lo avui tant en aules com en oficines d'atenció al públic on dirigents i ensenyants imposen o reclamen una normativa sobre l'ornament i el vestit que s'atingui al decor, al saber estar, al saber vestir, a la discreció i a la moderació.

Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750), professor de filosofia i matemàtiques a Lausanne, va escriure un *Tractat sobre el bell* (1715 i 1724) en què dedicà unes línies als adornaments com a exemplificació dels caràcters reals i naturals del que és bell. Si bé en essència comparteix algunes de les tesis tomistes, el cert és que no les revestí gens de moralitat. El seu plantejament ja no es fa en l'interior d'un llibre de moral, sinó des d'un tractat d'estètica; el primer de la modernitat en llengua francesa. Crousaz determina que els caràcters reals i naturals de la bellesa són la varietat, la unitat, la regularitat, l'ordre,

26. «Quia ergo mulieres licite se possunt ornare, vel ut conservent decentiam sui status, vel etiam aliquid superaddere ut placeant viris; consequens est quod artifices talium ornamentorum non peccant in usu talis artis, nisi forte inveniendò aliqua superflua et curiosa». *Ibid.* 2-2. q.169 a.2

i la proporció. A l'hora de buscar alguns exemples que puguin contenir aquests elements escull parlar dels emblemes, dels edificis, dels costums, del cos humà, dels colors, de l'excés de pes, de l'estatura del cos, del rostre, dels ulls, del moviment i dels ornaments. Quant a aquests, les persones que tenen sensatesa, comenta Crousaz, saben distingir els adornaments que són bells dels que no ho són. Els millors són aquells que o bé oculten defectes o bé destaquen elements bells del propi cos, ja que compleixen la finalitat per a la qual han estat creats. Contràriament, són extravagants els que tenen efectes contraris, i els que no serveixen per a res són inútils. En un adorn hi ha d'haver varietat, gràcies a aquesta qualitat es capta l'atenció de l'observador i es fa fixar en allò que ha de ser observat. Hi ha, però, actituds que dificulten un bon ús: «La lleugeresa fa preferir el què és nou, l'entossudiment fa preferir el que està establert, arriba fins a fer un *sant dipòsit d'una moda caducada*»²⁷.

I afegeix Crousaz que tant la cortesia com la política són la causa que alguns joves utilitzin adornaments no propis de la seva edat i acaba afirmant que també la moda està plena de prevencions. Amb aquests plantejaments es començava a alliberar l'adornament corporal del terreny de la moralitat impositiva. Però calia un enfocament nou per deixar aquesta posició un xic massa carregada i poder observar aquests atuellés des d'una òptica més antropològica. Per a fer aquest pas va ser indispensable el geni de Hegel.

A la «Introducció» de les *Lliçons sobre l'estètica*, s'entra en l'ornament en parlar de les representacions

27. «La légèreté fait aimer ce qui est nouveau, l'entêtement lui fait préférer ce qui est établi, il va même souvent jusqu'à se faire un *saint dépôt d'une mode abolie*». CROUSAZ, *Traité du Beau*, Amsterdam: François l'Honoré, 1715, p. 42. Hi ha traducció castellana a la «Col·lecció estètica & crítica», de la Universitat de València, núm. 12 (1999).

usuals de l'art i en determinar, en primera instància que l'obra d'art és un producte propi de l'activitat humana. I es pregunta ¿per què els humans tenim necessitat de produir obres d'art? L'origen formal d'aquesta necessitat prové del fet que l'home és consciència pensant i això vol dir que allò que és, ell mateix ho realitza a partir de si i per a si. A diferència de les coses naturals, que són donades totes d'un sol cop, immediatament, l'home, com a esperit, es duplica. Si bé també en un primer moment és com la cosa natural: donat; ràpidament es representa, és per a si, es pensa, s'intueix. Veiem en l'home aquests dos móns: el natural i l'espiritual o psíquic. Aquesta consciència de si, l'home l'obté de dues maneres: 1) teòricament, perquè ha de comprendre què li succeeix en l'interior, perquè ha de representar-se el que troba en el pensament con a essència, perquè s'ha de reconèixer tant en el que es genera en ell mateix com en el que ha rebut des de fora. 2) Pràcticament, perquè té l'impuls de produir-se a partir del que és donat immediatament en l'exterioritat i reconèixer-s'hi. Com a subjecte lliure, manipula el món que troba per fer-lo a mesura seva, i així es retroba de nou a ell mateix. El món exterior li retorna, en part, la seva pròpia essència. Es presenta, doncs, un treball de modulació del món (Heidegger dirà d'humanitzar el món) a partir de l'essència humana i a través del seu propi treball. Aquesta també serà la missió de l'art. Sembla que Hegel oposi materialitat del món amb essencialitat humana, o dit d'una altra manera, exterioritat –materialitat– amb interioritat –idea–. I no és ben bé així. 1) sinó que hi ha una acció dialèctica continuada de transformació conjunta. La materialitat donada condiciona la idea embrionària, i en la realització d'aquesta ja modifica la materialitat, però aquest mateix treball de modificació del món acaba essent una modificació de la idea. 2) Sembla que el cos de l'humà sigui aliè a aquest treball d'afectació i de canvi mutu entre materialitat i psiquisme. És aquí on

l'adornament del cos pren el seu sentit més propi. Escriu Hegel:

«I l'ésser humà es comporta d'aquesta manera no solament amb les coses externes, sinó també amb si mateix, amb la seva pròpia forma natural que no deixa com la troba sinó que la canvia intencionadament. Aquesta és la causa de tots els adorns i joies, encara que siguin tan bàrbars, de mal gust, completament deformats i fins i tot perniciosos com els peus de les dones xineses o els talls en les orelles i els llavis. Perquè la transformació de la figura, el comportament i cada mode i manera d'exteriorització prové de la formació espiritual només entre els pobles cultivats.»²⁸

Amb la posició hegeliana s'entenen els adornaments com una activitat pròpia del subjecte humà en el reconeixement de si mateix. Amb això s'altera completament l'argument d'Isòmac que en trobar la seva dona maquillada hi va veure l'impostura d'una bellesa falsa. Amb ulls hegelians, en canvi, es percep el treball per donar una empremta personal al propi cos que reveli una vida pròpia, una consciència pensant que es percep a si mateixa com a objecte del treball a si mateix. Però cal preguntar-nos si en aquest viatge hegelianista no hem perdut la bellesa, encara que l'ornament es mantingui en l'àmbit de l'activitat artística. Si l'adorn és treball de la consciència, expressió del pensament sobre la matèria, no té per què ser construït amb els criteris que marcava Crousaz o la tradició estètica.

Fins a l'actualitat l'interès pels ornaments no ha fet més que créixer. El pensament postmodern ha vingut a dir que l'ornament, estetitzat i buit de contingut, ha

28. HEGEL, *Lliçons sobre l'estètica*, Barcelona: Edicions 62, col·lecció textos filosòfics, 87, 2001, p. 110. És recomanable l'edició d'Alfredo Brotons per l'editorial Akal, Madrid, 1989, p. 27. Una edició original manejable és la de l'editorial Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, *Werke* 13, p. 51.

substituït l'art. Avui més que art tindríem ornamentació. Deixant a banda l'encert o no de les posicions postmodernes, sembla clar que la producció dels elements d'adornament s'ha desempallegat de tot deix moral i seria una activitat més d'un àmbit autònom que corre paral·lel a l'artístic. Arthur C. Danto, un dels experts actuals de més reconeixement, ha anomenat el tercer regne a aquest sector, que abraçaria les activitats pròpies del disseny²⁹. Ara caldria veure fins a quin punt el seu ús encara no manté relació amb antigues o noves formes de moralitat.

Cloenda

Finalment, voldria dedicar uns paràgrafs a un diàleg platònic inescapable a l'hora de parlar de la bellesa. Es tracta de l'*Hípias major*, aquest treball de joventut en el qual la bellesa encara no és presentada ben bé com una Idea, sinó que se'ns presenta una situació de diàleg i de recerca filosòfica entre Hípias, el sofista, i Sòcrates. A l'espera de l'opinió del Dr. Bosch-Veciana jo no gosaria dir que el que s'estableix entre Hípias i Sòcrates sigui una relació de *sinousia* sinó d'una banda, un atac a les posicions sofistes quan enfoquen problemes filosòfics, en aquest cas s'explicita sobre la bellesa, d'altra banda em sembla una recerca honesta sobre un problema molt grec ¿què és la bellesa? ¿De què estem parlant quan qualifiquem que una cosa és bella? Del diàleg m'han atret sempre dues coses: l'estratègia del plantejament i el final.

Sòcrates, amb una habilitat extraordinària, fa que en la conversa hi hagi ells dos com a personatges principals que dialoguen i tots nosaltres que prenguem partida pels

29. Cf. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona: Paidós, 2005, p. 105-128.

arguments que va esgrimint el filòsof. La posada en escena esdevé interessantíssima perquè a través d'aquests recursos de situació, l'*atrezzo*, comprenem la buidor filosòfica del sofista i la vanitat que el mou. Sòcrates demana ajuda al reconegut Hípias perquè el tregui del problema que recentment un amic li va plantejar i que ell no ha trobat encara una resposta convincent per donar-li, però ara té una bona ocasió per aclarir-ho tot parlant amb Hípias: es tracta de saber què és la bellesa. Hípias, el sofista, creu que la qüestió no és massa difícil i s'avé a sotmetre's a la interrogació de Sòcrates. Aquest parteix de dues afirmacions inicials: (a) parlar de la bellesa és parlar d'una cosa real, (b) les atribucions de la bellesa no poden ser fetes sense saber que és la bellesa. Hípias vol entrar a discutir què és bell i Sòcrates insisteix en la qüestió què és la bellesa.

1. La primera resposta que dona Hípias equival a un exemple: la bellesa és una noia bella. Sòcrates diu que de la mateixa manera es pot anomenar bell a qualsevol altre ésser o cosa, com per exemple una euga, una olla. Sempre que estigui ben construït. D'altra banda, aquestes coses poden ser belles o lletges segons el terme amb el qual són comparades. Però cal aclarir allò que fa belles les coses. (287e-289d)

2. Ara Hípias proposa definir la bellesa per l'ornament: l'or fa que allò que abans semblava lleig ara sembli bell. Aquesta definició no satisfà Sòcrates perquè l'or, a vegades, pot resultar inferior a d'altres objectes de menys valor. L'exemple que posa és el de la cullera de fusta que pot ser més bella que la de l'or si s'adapta millor a la funció per a la qual va ser creada. (289d-291d)

3. El sofista intenta una nova sortida: allò més bell que pot esperar un home és la riquesa, la salut i la fama i el poder honrar la memòria dels pares, alhora que també és bell el rebre la veneració dels propis fills. Tampoc

Sòcrates queda convençut: tots aquests fets són relatius i particulars. Què és la bellesa en si mateixa? (291d-293b)

4. Sòcrates suggereix, tot recordant a Hípias el que ha dit abans respecte de l'or, que la bellesa potser és la *proporció*, l'*harmonia* i l'*escaiença* (prepon). Posa accent sobretot en l'escaiença. Quan Hípias li ha dit que sí, Sòcrates li fa veure que tampoc és convincent perquè l'escaiença és allò que fa semblar bella la cosa i del que es tracta no és del que fa semblar belles les coses sinó de què és la bellesa (293b-295a).

5. Sòcrates assaja la definició que és bell allò que és útil, és a dir, la capacitat de cada cosa per respondre del seu ús. Hípias assenteix, però Sòcrates es retracta: aquesta virtut també pot servir per fer coses mal fetes. A més, la distància epistemològica que hi ha entre la causa i l'efecte desqualifica aquesta definició (295a-297e).

6. L'última definició que assagen és que la bellesa serà la utilitat acompanyada dels plaers de l'oïda i de la vista. Però les coses que no poden ser apreciades per cap sentit (com són les belles accions i les belles lleis) ¿d'on trauran la seva bellesa? I les sensacions agradables que no arriben ni per l'oïda ni per la vista ¿poden ser declarades belles? (297e-304a). Ara Sòcrates els afegeix un altre problema: el de la unitat i la diversitat per tal d'establir que la bellesa sensible tot i provinent de diverses fonts, és una mateixa bellesa. Així resulta que en reduir la bellesa a les sensacions agradables no s'arriba a la definició de la bellesa.

La discussió entre el sofista i Sòcrates acaba tornant cadascun a la seva: Hípias dient que això són detalls insignificants perquè allò que és veritablement bell és el discurs que hom fa davant d'alguna assemblea o consell i d'això n'obté aplaudiments, fama i diners. Sòcrates no

comprèn com es pot ignorar què és la bellesa i en canvi reconèixer quan un discurs o un altre fet és bell. Llegir l'*Hípias Major* amb una hermenèutica potent implica fer un recorregut extens per tota la història del concepte i de la problemàtica, pels assajos de definició, per les seves inadequacions i intents d'aclariment. L'*Hípias* acaba sense haver-se posat d'acord. Potser aquesta qüestió, la de la bellesa, no és un tema de buscar els consensos, ni respostes definitives; sinó de saber fer-se la pregunta: per què és bella aquesta o aquella cosa? L'*Hípias* ens situa en la pregunta, essencial per veure la bellesa. Les respostes les hem de situar en un altre pla, en el de la conjectura. Sòcrates i Hípias no s'han posat d'acord, com potser tampoc ens hi posarem nosaltres en les nostres discussions, però tampoc han perdut el temps. Ha assajat respostes i les han considerades. Hípias troba que ha respost; en canvi per a Sòcrates, i per a nosaltres, hem après la profunditat d'una dita: καλεπὰ τὰ καλὰ: les coses belles són difícils.



Dr. Antoni Bosch-Veciana

COMUNICACIÓ

Antoni Bosch-Veciana (Facultat de Filosofia, Universitat Ramon Lull). *De lletjors i belleses en Plató. La bellesa de Lisis, segons Sòcrates (Lysis), en relació a la bellesa de Sòcrates, segons Alcibiades (Symposium)**

τίς ὁ καλός.¹

Lisis 204b1-2

ἀμήχανόν τοι κάλλος ὄρθῃς ἄν ἐμοί²

Symp. 218e2

Quan els estudiosos de Plató volen estudiar-hi la bellesa (τὸ καλόν), s'adrecen, abans que res, i amb prou raons, a l'*Hípias Major*.³ Consideren aquesta obra –de la qual alguns n'han discutit la seva autenticitat platònica– un text cabdal per tal com representa un esforç en la recerca del que és la bellesa en si mateixa (τὸ καλόν), bo i mobilitzant de ple tota la dialèctica que l'*elenchos* permet posar en joc. De tota manera, és un esforç

* L'autor és Director del Grup de Recerca «Filosofia i Cultura» de la mateixa Universitat. Igualment forma part del Proyecto de Investigación HUM2007-62763/FISO: «Hermenèutica y Platonismo» (Universitat de Barcelona) i és membre del Grup de Recerca Reconegut 2009SGR00447: «EIDOS. Hermenèutica, platonisme i modernitat» (Universitat de Barcelona).

1. «Qui és el bell [d'entre els qui sou aquí]?» (La traducció és nostra).

2. «Sens dubte, tu distingeixes en mi una bellesa inimaginable» (La traducció és nostra).

3. Vegeu, a banda dels grans comentaris: M. T. LIMINTA, *Il problema della Bellezza: Autenticità e Significato dell'Ippia Maggiore di Platone*, Milano: Celuc, 1974; D. SIDER, «Plato's early aesthetics: The *Hippias Major*», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1977) 180-183; C. H. KAHN, «The beautiful and the genuine», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 3 (1985) 261-287; M. DURÁN LÓPEZ, «Kalón en

que, almenys a primer cop d'ull, sembla infructuós perquè «les coses belles són difícils» (‘χαλεπὰ τὰ καλά’, en 304e8).⁴ Altres estudiosos deturen la seva mirada en el *Fedre* per tal d'endinsar-se més en la noció de bellesa que Plató ens ha transmès lentament a través dels seus diàlegs.⁵ Efectivament, en el *Fedre* trobem paràgrafs sobre la bellesa d'entre els més excelsos de tot el *Corpus platònic*. La bellesa hi és contemplada com a motiu de follia: la quarta follia de l'ànima (περὶ τῆς τετάρτης μανίας, en 249d4-5). Aquesta follia, en la qual es mou el desig amorós de bellesa, fa embogir i és causa de plaer i de dolor quan és percebuda en el present quotidià de la vida humana on la bellesa es mostra tan sovint esplèndida i, al mateix temps, tan dolorosament caduca (cf. 249d4-253c6). La bellesa –també en el *Fedre*– resta lligada a l'amor i a la bondat. Els estudiosos de Plató, per tal d'anar encara més a fons en el seu estudi de la bellesa, es fan presents en el *Convit*, on s'escenifica un simposi celebrat a casa d'Agató;⁶ certament un dels simposis

el *Hípias Major*», en J. ZARAGOZA I A. GONZÁLEZ SENMARTÍ (ed.), *Homenatge a Josep Alsina*, Vol. I, Tarragona: Diputació de Tarragona, 1992, 183-186.

4. El caràcter aporètic de l'*Hípias Major* expressat amb aquest proverbi mereixeria tot un estudi que compregués, també, una anàlisi de la distinció entre τὰ καλά i τὸ καλόν. A més, nosaltres acabem d'escriure que «sembla infructuós». De fet, l'*Hípias Major* acaba amb el reconeixement d'un guany (ἄφελῆσθαι, en 304e7): haver vist (εἰδέναι, en 304e9) la dificultat de comprendre essencialment el sentit de la bellesa. En aquest punt, en aquest *veure-hi* intel·ligent, no hi ha aporia sinó coneixement de l'*eidōs*, molt finament expressat per Plató amb el mot εἰδέναι (que substantivitzava en εἶδος).

5. Vegeu, a banda dels grans comentaris: M. C. NUSSBAUM, «The story isn't true. Poetry, goodness, and understanding in Plato's *Phaedrus*», en J. MORAVCSIK I P. TEMKO (ed.), *Plato on beauty, wisdom and the arts*, Totowa (NJ): Rowman and Littlefield 1982, 79-124; i els textos continguts en L. ROSSETTI (ed.), *Understanding the Phaedrus*. Proceedings of the II Symposium Platonicum. International Plato Society, Sankt Augustin: Akademie Verlag, 1992.

6. Vegeu, a banda de les introduccions de les grans edicions reconegudes internacionalment, sobretot, els estudis de L. ROBIN (*La théorie platonicienne de l'amour*, Paris: Les Belles Lettres 1933), P.

privats més públics de la història: homes i dones de tots els temps hi han begut sense pressa i a desdir; a voltes fins a l'embriaguesa. En el *Convit* els estudiosos resten atents als discursos sobre l'amor (ἔρως) que se'ns hi transmeten –igual com s'esdevingué amb aquells convidats d'Agatò– i, sobretot, resten atents al discurs de Sòcrates en el qual ens refereix les paraules que Diotima li transmeté sobre l'amor; un amor que deleix per a infantar en la bellesa i, alhora, té la força de fer ascendir l'ésser humà fins a la bellesa mateixa (cf. 209e5-212a7). L'agraïment dels estudiosos davant del *Convit* és extraordinari. També hi ha algun estudiós entre els estudiosos de la bellesa platònica, com és ara el cas de Drew A. Hyland, que, a banda d'estudiar la bellesa en l'*Hípias Major*, en el *Convit* i en el *Fedre*, ha dedicat esforços notables a mostrar, en el capítol quart del seu interessant llibre *Plato and the Question of Beauty*,⁷ com en les *Cartes segona* i *setena*, no exemptes de

HADOT, «Eloge de Socrate», *Eranos-Jahrbuch* 43 (1974) 51-90 [publicat més tard en: *Exercices spirituels et philosophie antique*, 3ème éd. revue et augmentée, Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1993 i també en llibre a part: *Eloge de Socrate*, Paris: Allia 1998]; P. FRIEDLÄNDER (*Platone*. Introduzione di G. Reale. Traduzione, note e apparati di A. Le Moli. Milano: Bompiani 2004, esp. 717-749 [l'obra original es publicà en alemany en tres volums: 1964-1975]), de G. KRÜGER (*Ragione e Passione. L'essenza del pensiero platonico*. Introduzione e nota bibliografica di G. Reale. Traduzione dal tedesco di E. Peroli. Milano: Vita e Pensiero, 1996. Seconda edizione riveduta [original en alemany: 1936]), S. ROSEN (*Plato's Symposium*, New Haven: Yale University Press, 1968); G. REALE (*Platone. Simposio*. Testo greeco a fronte. Introduzione, traduzione, note e apparati di G. Reale. Appendice bibliografica di E. Peroli, Milano: Riscioni 1993); J. SALES (*A la flama del vi. Estudis sobre l'ensenyament platònic II* (Col·lecció Realitat i Tensions, 5), Barcelona: Barcelonesa d'Edicions 1996) i L. BRISSON (*Platon. Le Banquet*. Traduction inédite, introduction et notes par L. Brisson, Paris: GF Flammarion 1998).

7. Drew A. HYLAND, *Plato and the Question of Beauty*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 2008, 91-114. L'obra sencera estudia els grans textos platònics sobre la bellesa, i la seva relació amb la filosofia (compresa no només com a art dialèctica sinó com a art de viure).

dubtes sobre la seva autenticitat platònica, s'hi troba un material gens menyspreable referit a la bellesa (de Sòcrates) i la manera de viure filosòfica (*philosophic living*).

De fet, de la bellesa (τὸ καλόν), Plató n'ha irradiat llum arreu del seu *Corpus*, si bé és cert que en alguns textos ho fa d'una manera més concentrada (com ara en l'*Hípias Major*, en el *Fedre* i en el *Convit*). Tò καλόν és una de les categories fonamentals del pensament platònic i una qüestió d'indiscutible rellevància en el moment present, i no només en l'àmbit de l'art. Aquesta irradiació platònica de la bellesa, precisament perquè s'escampa arreu, permet de ser captada també arreu, en graus diversos d'intensitat. En aquesta comunicació volem focalitzar la nostra atenció en un punt d'aquella irradiació platònica: pretenem posar en relleu la bellesa de la qual es parla en alguns fragments de dos diàlegs platònics, el *Lisis* i el *Convit*, que molt sovint han estat posats en relació, encara que aquesta relació sempre hagi estat establerta només per tal de comprendre'n millor la seva concepció de l'amor (ἔρως) i les relacions amoroses d'amistat (φιλία). Tanmateix, el *Lisis* i el *Convit* també poden posar-se en relació respecte de la bellesa. Aquest serà el nostre intent. En el *Lisis*, ja en els primers paràgrafs, se'ns parla de la bellesa exterior del noi Lisis (cf. *Lys.* 204b1-2) i en el *Convit*, en canvi, se'ns dibuixa, per boca d'Alcibiades, la lletjor exterior de Sòcrates (cf. *Symp.* 215a4-b6). Tant en el *Lisis* com en el *Convit* se'ns parla de la necessitat que la bellesa sigui interior: en el *Lisis*, mostrant-nos-en la seva absència en Lisis; en el *Convit*, mostrant-nos-en la seva presència en Sòcrates. Mostrar aquesta relació entre l'exterior i l'interior en la qual es planteja la bellesa en aquests dos textos platònics és el propòsit d'aquest treball.

* * *

Abans que res permeteu-me fer un apunt respecte del terme grec τὸ καλόν. Cal tenir ben present que el terme amb què el món grec i, ben particularment Plató, parla de la bellesa és, com ja hem dit, el terme τὸ καλόν. Plató, amb aquest terme, es refereix sobretot al fonament de tota cosa bella, a la *idea* que fa que tota cosa bella sigui bella i pugui ser mirada en la seva bellesa. En grec, cal no oblidar, que el terme καλόν no només fa referència

al nostre terme *bellesa* sinó que també fa referència a la *noblesa*, com ara quan els grecs parlen de la *καλοκάγαθία*, o bé de l'home noble, aristocràtic: ὁ *καλὸς κάγαθός*. Aquest doble sentit del terme *καλόν* mostra ja, en el seu fons, un tendència a vincular la bellesa exterior i la bellesa interior, la bellesa i la bondat. Tampoc volem deixar de referir-nos, en aquest apunt, al fet etimològic que relliga l'arrel del terme *καλόν* (i els seus homògrafs) amb el verb *καλέω*, que vol dir *cridar*; *citar*; *invocar*; *anomenar*. El *καλόν* és el que ens crida perquè hi parem atenció, el que ens atrau, ens cita perquè ens hi adrecem. La bellesa per als grecs és allò que atrau, que ens crida. La bellesa ens atrau vers ella mateixa tant en la seva exterioritat com en la seva interioritat i vers la bondat (τὸ ἀγαθόν). Per això hi ha un lligam entre τὸ *καλόν* i τὸ ἀγαθόν, expressat en la *καλοκάγαθία*, que exigeix la cura del cos (a través de la religiositat olímpica) i la cura de l'ànima (a través de la religiositat dèlfica). En la bellesa, exterioritat i interioritat es retroben en una harmonia singular que és precisament la mateixa bellesa. Això planteja certament un problema als nostres textos, el *Lisis* i el *Convit*, especialment en aquells fragments que pretenem posar en relació perquè hi ha dissonància, segons sembla, entre la bellesa interior i la bellesa exterior. D'aquí que resulti encara més apassionant l'estudi d'aquest textos, és a dir, el pensament expressat en l'escriptura magistral de Plató.

* * *

Posar en relació el *Lisis* i el *Convit* no és fruit d'un caprici extemporani. La lectura atenta dels dos diàlegs, justament en els fragments que prenem en consideració, mostren un paral·lelisme dramàtic, de detalls escènics, que permet aquella relació conceptual pel que fa al τὸ *καλόν*. Aquest paral·lelisme, així com també la relació respecte de la bellesa, mereixeria un estudi més detallat del que ara aquí ens és possible d'oferir. En tot cas, encara que sigui de manera sumària, en donarem compte de manera prou suficient, almenys d'aquells paral·lelismes més remarcables.

Efectivament, en el *Lisis* podem assenyalar-hi alguns detalls escènics, sense ser exhaustius, com ara els següents: a)

Sòcrates, que caminava sol i silenciós, és convidat per uns joves a entrar en una palestra a conversar-hi (δεῦρο [...] εὐθὺ ἡμῶν, en 203b3-4); b) la conversa o les converses que se'ns hi narren, no només en els seu vessant dialogal sinó en el dialèctic, són determinades, totes plegades, com a *synousia* (διελύσαμεν τὴν συνουσίαν, en 223b3) que, pel fet de ser-ne, necessàriament suposaven la presència física i espiritual de tots els qui conversaven; c) Ctesip compara la conversa que Sòcrates manté amb Lisis i Menexen a un festí (ἔστιᾶσθον, en 211c11); d) en la palestra, on té lloc la conversa-festí, s'hi estan celebrant les festes en honor d'Hermes (Ἐρμαῖα, en 206d1; i ἐν τοῖς Ἐρμαίοις, en 223b1-2); e) Hipotales, l'amant no correspost de Lisis, li fa elogis (ἐγκώμιον, en 205d6; i ἐγκώμια, en 205e3.5), amb versos, prosa i cançons (ποιήματα, en 204d4; συγγράμματα, en 204d5; i ἄδει, en 204d6); f) el noi Lisis és coronat (ἔστεφανώμενος, en 207a1), cosa que encara el fa més bell i mostra més el seu natural del tot distingit (οὐ τὸ καλὸς εἶναι μόνον ἄξιος ἀκοῦσαι, en 207a2); g) els esclaus-pedagogs, que anaven ben beguts (ὑποπεπωκότες, en 223), interrompen la conversa per dur els nois a casa perquè era tard; h) Sòcrates s'acomia amb unes darreres paraules fent patent la realització de l'amistat (ὡς οἴομεθα ὑμεῖς ἀλλήλων φίλοι εἶναι, en 223b6) entre els nois i ell, quan a l'inici semblava que ni tan sols es coneixien: la *synousia* ha fet possible la realització de l'amistat si bé no ha pogut esbrinar què és ser amic.

Si ara ens adrecem al *Convit*, en general, i, particularment, a l'escena en la qual irromp Alcibiades hi podem fer notar els detalls escènics següents, sense tampoc pretendre ser exhaustius: a) Sòcrates ha estat convidat a casa d'Agatò a sopar (ἐπὶ δεῖπνον Ἀγάθωνος, en 174a6) amb motiu de la celebració de la victòria d'aquest darrer en un concurs literari (τοῖς ἐπινικίοις, en 174a7) i abans d'entrar a la casa resta en silenci i sol, i no entra fins a mig sopar (cf. 175a1-c6) i llavors Agatò el fa seure al seu costat (δεῦρο [...] παρ' ἐμὲ κατάκεισο, en 175c7-8); b) tota aquella trobada i converses a casa d'Agatò, amb sopar i simposi inclosos, Plató les anomena en sis ocasions *synousia* (συνουσίαν, en 172a7.c1 i 176e2; συνουσία, en 172b7 i 173b3; συνουσία, en 173a4), i igualment anomena *synousia* la

companyia que Alcibiades suspirava de Sòcrates (συνουσία, en 219d8);⁸ c) a casa d'Agatò hi celebren un festí (ἔστιᾶτε, en 175b5) comparat en un punt al festí que celebrà Agamèmnon (ἔστιῶντος, en 174c2);⁹ d) el descobriment de la bellesa de Sòcrates per part d'Alcibiades és tingut per aquest com un do d'Hermes (ἔρμαιον, en 217a3);¹⁰ e) el gènere dels discursos sobre *eros* que es pronuncien durant la llarga estona del simposi és l'elogi (ἐγκώμιον, en 177b1 i 212c1; i ἐγκωμίου, en 194d6), i així mateix és el que fa Alcibiades, però de Sòcrates, tot i que és determinat pel mateix Alcibiades i per Erixímac amb el verb ἐπαινέω (Alcibiades: ἐπαινέσαιμι, en 212d7; Erixímac; ἐπαινέσον, en 214d10); també Sòcrates és elogiat pels companys de simposi un cop va acabar el seu discurs (ἐπαινεῖν, en 212c4); f) en el *Convit* són coronats per Alcibiades, que s'ha coronat a si mateix abans d'entrar (ἔστεφανωμένον, en 212e1; στεφάνῳ, en *ibidem*), dos personatges: Agatò, (ἀναδήσαντές, en 212e4; cf. 212d3-213a6; i ἀναδεῖν, en 213b3) i Sòcrates (ἀναδεῖν, en 213e6); tots tres ells són esmentats en un moment o altre del *Convit* com a bells: Agatò (καλόν, en 174a9; τοῦ σοφωτάτου καὶ καλλίστου, en 212e7-8; καλλίστῳ, en 213c5), Sòcrates (καλλός, en 218e2; θαυμασίαν, en 216c7; θαύματος, en 221c6) i Alcibiades (θαυμαστόν, en 217a4; θαυμάσιον, en 217a6; i εὐμορφίας, en 218e3); g) Alcibiades irromp en l'escena completament begut (μεθύοντος, en 212d4; μεθύοντα, en 212e3 i 214c7); tots els presents, llevat de Sòcrates, havien begut abundantment en la victòria d'Agatò i es troben malament (cf. 176a4-b1); cap al final del simposi només resten desperts, i continuen bevent, Agatò –l'amfitrió, representant de la tragèdia–, Aristòfanes –el comensal, representant de la comèdia– i Sòcrates, el convidat tardà,

8. En el *Convit*, amb el terme συνουσία es fa referència igualment a la relació sexual (cf. 191c7; 192c9 i 206c6).

9. També el banquet que els déus celebraren en ocasió del naixement d'Afrodita, el *Convit* de Plató l'esmenta amb la forma verbal (ἡστιῶντο, en 203b2).

10. També el fet de deixar de beure l'endemà d'haver begut ja molt, el metge Erixímac ho considera una sort o, tal i com es deia en grec: un regal d'Hermes (ἔρμαιον, en 176c1).

representant de la vida filosòfica, alguns altres ja se n'havien anat (cf. 223b6-c6); h) Acaba el diàleg amb Sòcrates portant la conversa amb Agatò i Aristòfanes, i els fa adormir; ell resta serè, tot i beure molt, i, finalment, acompanyat d'Aristodem, que estava mig adormit, se'n va a prosseguir la seva jornada fins al vespre que ja anà a casa seva a reposar (cf. 223c6-d12): la bellesa de Sòcrates, que Alcibiades –i segurament els altres comensals– consideren interior, venç en aquell simposi festiu i es mostra com la realització de la veritable bellesa que apunta més enllà de la bellesa només externa.

* * *

Després d'haver vist sumàriament un cert paral·lelisme en alguns detalls escènics entre el *Lisis* i el *Convit* podem abordar ara la relació que respecte del tema de la bellesa hi ha entre el que s'hi diu en el *Lisis* i el discurs d'elogi de Sòcrates fet per un Alcibiades sadollat de veritat en el *Convit*.

Primerament parem atenció a com és contemplada la bellesa en el *Lisis*.¹¹ En aquesta obra hi ha tres moments en què es parla de bellesa. Mai no es parla de lletjor.¹² En primer lloc, es parla de bellesa en l'escena inicial. Aquí, quan Sòcrates és convidat pel jove Hipotales, l'amant no correspost del noi Lisis, a entrar a la palestra on es celebrava la festa de les Hermaies, aquest, Hipotales, fa servir d'esquer per a Sòcrates el fet de la bellesa dels nois que s'estaven allí: «ací passem el temps –*diu Hipotales*– nosaltres i força altra gent bonica» (ἄλλοι πάνυ πολλοὶ καὶ καλοί, en 203b8). Sòcrates se sent atret per la bellesa, per la bellesa concreta del cos d'un noi bell. En un joc d'interessos entre Sòcrates i Hipotales, Sòcrates demana a Hipotales per què ha d'entrar a la palestra i «qui és el bell»

11. Vegeu el meu estudi: *Amistat i unitat en el Lisis de Plató. El Lisis com a narració d'una συνουσία dialogal socràtica* (Akademia, 2), Barcelona: Barcelonesa d'edicions 2003, esp. 302-322 i 381-404.

12. En tot el *Lisis* mai no surt el terme més oposat a καλός (o καλόν i els seus derivats d'arrel homògrafa), això és: αἴσχροός (o αἴσχροόν i els seus derivats d'arrel homògrafa).

d'entre tots els qui eren allí dins. La pregunta és directa: τίς ὁ καλός (204b1-2). L'exigència de concreció és evident i d'un interès extraordinari per al desenvolupament del diàleg respecte de les relacions d'amor i les relacions d'amistat. Tot i que Hipotales ha respost que «a cadascun ens en sembla un» (204b3), Sòcrates li demana una concreció del tot personal: «I a tu, quin?» (203b4). L'interrogat es ruboritzava perquè anava darrera de Lisis que era «la bellesa» d'allí i volia ser-ne el seu amant. Lisis era la bellesa de la palestra i, tot i que Sòcrates no sembla conèixer-lo, Hipotales li diu que la seva «figura» (τὸ εἶδος, en 204e5) no li és gens desconeguda «perquè per ella sola es fa conèixer prou» (γινώσκεσθαι, en 204e6). Lisis transparenta el seu καλός natural a través del seu εἶδος, εἶδος que permet arribar al coneixement de la bellesa. El text platònic segueix bo i advertint-nos que Lisis, malgrat Hipotales no parava de fer-li versos, prosa i cançons, elogiant-lo i elogiant els seus parents i avantpassats, no li corresponia, fet que desencadenarà la petició d'ajut a Sòcrates, per part d'Hipotales, per tal que Lisis correspongui el seu amor. Sòcrates vol sentir no els versos i cançons sinó el seu pensament (τῆς διανοίας, en 205b2) per tal de saber la manera com es comporta respecte de les coses de l'amor (cf. 205b2-3). Sòcrates mostra la ridícula d'Hipotales amb aquell capteniment fruit del seu pensament sobre l'amor i l'adverteix que no es pot fer l'elogi de l'estimat fins que un no se l'ha fet seu: «els nois bonics (καλοί, en 206a3), quan es veuen lloats i engrandits, s'inflen, plens d'orgull i vanitat» (206a3-4), cosa de la qual també en reconeix tenir experiència el mateix Hipotales. Hipotales, en reconèixer el seu no saber a causa del seu pensament gens rigorós, demanarà ajut a Sòcrates per tal que aquest li digui què ha de dir i què ha de fer (τίς λόγον διαλεγόμενός ἢ τί πράττων, en 206c2-3) en relació a Lisis. Sòcrates en la resta del *Lisis* es mostrarà, tant en el dir com en el fer, com el veritable amant i, en conseqüència, com el veritable amant de la bellesa perquè des de la bellesa del noi Lisis s'enlairarà, gràcies a la dialèctica i la bona orientació del pensament, a la comprensió de la bellesa mateixa.

En segon lloc, en el *Lisis* es parla de bellesa en l'inici de la conversa que Sòcrates manté, ja a l'interior de la palestra, amb

Lisis i Menexen, el seu millor amic (πάντων μάλιστα ἐταῖρος, en 206d4). Només en un instant s'esmenta la bellesa: quan en el començ de la conversa Sòcrates interroga els dos nois, Lisis i Menexen, bons amics, fent-los unes preguntes comparatives per tal de desvetllar entre ells la una competència que rebutgen. Sòcrates fa tres preguntes explícites, i una quarta que la deixa expressament mig enlaire o, millor dit, ja la dóna per contestada afirmativament. A la primera i a la segona els nois no hi tenen encara resposta: 'Ho discutim' (ἀμφισβητοῦμεν, en 207c2; cf. 207c4). La primera demanava qui d'ells dos era el més gran (πρεσβύτερος, en 207c1) i la segona qui d'ells dos era de més bona família (γενναιότερος, en 207c3). La tercera era sobre qui dels dos era més bell (καλλίων, en 207c5). A aquesta pregunta el text diu senzillament que «tots dos esclafiren a riure» (ἐγελασάτην οὖν ἄμφω, en 207c6). La quarta pregunta, que ja gairebé ni els la formula, havia de ser sobre qui dels dos era el més ric (πλουσιώτερος, en 207e7); tanmateix, com que han dit a Sòcrates que són amics, i com que entre els amics –segons la dita pitagòrica– tot és comú (κοινὰ τὰ γε φίλων, en 207c10), ja es dóna per descomptat que, en tot cas, comparteixen les riqueses (i la família de Lisis –deien els versos d'Hipotales– que era extraordinàriament rica [cf. πλούτους, en 205c4]). Després d'aquestes quatre preguntes s'interromp la conversa perquè criden Menexen perquè havia de participar en una cerimònia religiosa pròpia d'aquella festivitat. Plató ens ha plantejat la necessitat d'una competitivitat entre els amics per raó de la mateixa amistat: són amics els qui s'esforcen en la seva competició envers el bé (que és τὸ πρῶτον φίλον, en 219d1). La bellesa de Lisis (i potser la de Menexen, o no), en ser amics, no és un motiu explícit de competència: provoca el riure, un riure de difícil interpretació, depenent de si Menexen és o no bell. De fet el *Lisis* no en diu res i, per tant, podem suposar que el més bell *era evident* pels dos amics que era Lisis. D'aquí que resulta més clara una interpretació que no vegi en la bellesa exterior de Lisis un motiu de competitivitat envers el bé, tal i com es dirà més endavant.

Finalment, en tercer lloc, trobem en el *Lisis* un últim fragment dedicat a parlar de la bellesa.¹³ Precisament es troba en un lloc central del *Lisis* –en 216c-d– i té a veure amb un punt fonamental de la comprensió platònica de la bellesa que ens aporta aquest diàleg platònic, en un moment on el diàleg assenyala un ‘rodament de cap’: «el cap em roda davant les dificultats del raonament» (ἰλιγγιῶ, en 216c5).¹⁴ Efectivament, en aquest punt del diàleg el raonament de Sòcrates porta a la consideració que potser en l’amistat (φιλία) ni el bo ni el dolent poden esdevenir amics entre ells en cap de les combinacions possibles: ni el bo pot esdevenir amic del dolent, ni el dolent del bo, ni el bo pot arribar a ser amic del bo, ni el dolent del dolent. Més aviat Sòcrates sospita que precisament «allò que no és ni bo ni dolent» (216c2) és el que esdevé «amic d’allò que és bo» (216c3). Estem en el mareig del *Lisis*. Sòcrates esmenta un antic proverbi que deia que «és allò que és bell que ens és amat» (τὸ καλὸν φίλον εἶναι, en 216c6-7). I, després de comparar la dificultat del moment a la dificultat dels nois a la palestra quan s’untaven d’oli per tal de fer-se més escorredissos en la lluita (cf. 216c7-d2), Sòcrates fa una afirmació contundent i fonamental: «afirmo, doncs, que el bé és bell» (λέγω γὰρ τᾶγαθὸν καλὸν εἶναι, en 216d2). I precisament per aquí, com profèticament (ἀπομαντευόμενός, en 216d3; μαντεύομαι, en 216d5), arriba al punt final d’aquest fragment: «dic, doncs, [...] que el que és amant del bell i del bo, és allò que no és ni bo ni dolent» (λέγω τοίνυν [...] τοῦ καλοῦ τε καὶ ἀγαθοῦ φίλον εἶναι τὸ μήτε ἀγαθὸν μήτε κακόν, en 216d3-4).

13. Vegeu A. BOSCH-VECIANA, *Amistat i Unitat*, 381 i ss.

14. Vegeu el meu article: «Els “rodaments de cap” en Plató. L’ús de ἰλλιγγιᾶν en el *Corpus Platonicum*», en: J. RIUS-CAMPS i F. TORRALBA ROSELLÓ (ed.), *Pensar en diàleg. Miscel·lània en homenatge al prof. Dr. Eusebi Colomer*, RCatT 19 (1994) 53-65, on es mostra com, en tots aquells indrets platònics on es parla d’un ‘rodament de cap’ (d’un vertigen), ens trobem davant d’un moment dialècticament central del diàleg i al qual cal parar una atenció particular. Es tracta del vertigen davant la profunditat del que és essencial.

En el *Lisis*, doncs, s'ascendeix dialècticament i profèticament, de la bellesa del cos bell a la comprensió de la identitat entre la bellesa i la bondat. Si, doncs, la bellesa de Lisis no va acompanyada de bondat, no és una veritable bellesa; en tot cas és un grau per tal d'ascendir-hi en l'esforç que la competitivitat dels amics farà per tal de ser cadascun més bo (i, doncs, més bell). També el qui és bell pot ascendir per tal de fer de la seva bellesa quelcom de més veritable. La bellesa autèntica és la bondat. Per això a Sòcrates el captiva la bellesa. En la bellesa dels nois hi cerca i hi procura la bondat seva i d'ells mateixos. I l'amor i l'amistat han de tenir com a fita la bondat de l'amat i de l'amic. L'esforç de la *synousia* socràtica en el *Lisis* ha realitzat un grau d'ascensió en la bondat perquè el diàleg *synousial* transforma l'interior i, per això, procura la bellesa. Per això Sòcrates s'ha mostrat com el veritable amant i el veritable amic perquè ha esforçat aquells nois i s'ha esforçat ell mateix en desvetllar la intel·ligència de tots plegats en un procés vertiginós que ha dut a la realització d'una amistat que vol realitzar-se en la bellesa i en la bondat.

* * *

Si ara ens adrecem al *Convit*, i ens deturem en la mirada embriagada i sincera d'Alcibiades respecte de Sòcrates (οἷνος [...] ἢν ἀληθής, en 217e3-4), en el seu discurs d'elogi, hi podem assenyalar alguns punts fonamentals de cara a la nostra preocupació. Si en el *Convit* ens deturéssim en el discurs de Sòcrates, hi trobaríem una continuïtat amb el *Lisis*, si bé amb una ascensió accelerada vers la bellesa mateixa. El moment de la contemplació de la bellesa –ens diu el *Convit*– és el moment de la vida que més que cap altre val la pena de ser viscut (cf. 211d1-3). Tanmateix, a nosaltres ara ens interessa més aviat la consideració de la bellesa que podem trobar en aquell que no ha escoltat Sòcrates i que té una visió de la bellesa diferent, prediotimeica i, doncs, del tot particular i socràticament esbiaixada. De fet, Alcibiades, que havia freqüentat Sòcrates, no era present en aquell discurs, durant el simposi, en què Sòcrates parla amb les paraules i els pensaments de Diotima de Mantinea, a qui Alcibiades no fa mostres de conèixer, almenys

segons sembla pel text. Si Plató escriu el discurs elogiós d'Alcibiades, i ho fa de la manera que ho fa, és perquè li interessa que el lector hi pugui discernir alguna cosa profitosa. D'aquí el nostre interès, un interès de lectors desperts fins al final del *Convit* que contemplem moviments escènics i paraules des d'un punt de fuga ben real: el nostre present lector. I el contrast final del *Convit* és ben cert que atrau per la seva bellesa dramàtica i pel seu contingut, igualment com el discurs de Sòcrates i els dels altres comensals.

Paul Friedländer ha escrit, amb raó, que després del discurs de Sòcrates vers l'*eidós* –un Sòcrates educador que anuncia amb tonalitats profètiques (Diotima de Mantinea) la seva saviesa– «debbà seguire un movimento umano concreto che riveli la natura della mata finale». És a dir, «l'annuncio della profetessa non può esser la conclusione dell'opera. Ci deve essere una parte finale in cui l'ascesa alla sommità venga trasposta nella realtà della vita concreta. Il Simposio raggiunge il suo *climax* nell'episodio che coinvolge Alcibiade».¹⁵ Gerhard Krüger parla de l'escena d'Alcibiades de manera semblant: es tracta del «passaggio improvviso della «vita filosofica, alla quale Socrate vorrebbe conquistare anche gli altri (212B), alla vita «mondana» di Alcibiades, che “improvvisamente” bussa alla porta della casa accompagnato da una schiera di suonatori di flauto (212C)».¹⁶ L'escena és una escena dionisiaca, no només per la presència dramàtica d'Alcibiades sinó perquè la celebració de la victòria d'Agatò era una celebració de caire dionisiac i, a més, la primera victòria que obtingué Agatò s'esdevingué l'any 416 aC en ocasió de les festes Lenees de Dionisi.¹⁷ Tanmateix, la irrupció bàquica d'Alcibiades comporta desordre, un desordre que s'intensifica quan, al final del simposi, irrompen encara més gent esbojarrada que encara embriaguen més l'escena: «de sobte, una munió de gent en plena gresca es presenta a la porta de la casa i com que la troben oberta, perquè algú sortia, entren

15. FRIEDLÄNDER, *Platone*, 743.

16. KRÜGER, *Ragione e passione*, 251.

17. En relació a les festes Lenees, vegeu BRISSON, *Platon. Le Banquet*, 13, n. 1.

directament cap on érem nosaltres i s'ajeuen als llits. Una gran cridòria ho ompli tot i, desaparegut l'ordre que hi havia, hom es veu forçat a beure vi abundantament» (223b2-6). Notem: «desaparegut l'ordre» (οὐκέτι ἐν κόσμῳ οὐδενί, en 223b5-6). El desordre ens adverteix de la dificultat interpretativa: el lector ha d'afinar la seva agudes lectora. Krüger ens adverteix, a més, que l'atmosfera dionisiaca, sobretot la que percebem amb la irrupció d'Alcibiades, és una atmosfera que «solo ora diventa realmente una potenza, la cui grandezza può offrire l'occasione per comprenderla religiosamente»,¹⁸ com la mateixa celebració dionisiaca ens dona entenent. En aquesta atmosfera, Alcibiades sosté que, només davant Sòcrates té «vergonya» (ἐγὼ δὲ τοῦτον μόνον αἰσχύνομαι, en 216b2-3; cf. 216a8-c2), però davant de ningú més: el desordre del quotidià conviu amb la vergonya, és a dir, amb la manca d'arguments (ἀντιλέγειν μὲν οὐ δυναμένῳ, en 216b3-4). Malgrat tot, Alcibiades diu davant dels presents que està dient la veritat (εὖ οἶδα ὅτι ἀληθῆ λέγω, en 213a1) i prevé Socràtes advertint-lo que dirà la veritat (τάληθῆ ἔρω, en 214e6), bo i afegint que, si de cas no la digués, seria de manera involuntària (ἐκὼν γὰρ εἶναι οὐδὲν ψεύσομαι, en 214e10-11). Sòcrates li respon que està ben disposat, com sempre, a sentir la veritat i li consent de dir-la, encara que li pugui fer mal, a Sòcrates (τά γε ἀληθῆ παρίημι καὶ κελύω λέγειν, en 214e7-8). Cal, doncs, comprendre la veritat nascuda del vi en una atmosfera discursiva elogiosa, com la que Plató ha escollit ací com a expressió més excel·lent del seu joc literari. I, doncs, en relació a la bellesa, què hi diu Alcibiades al llarg de l'escena? Més encara: què hi diu, concretament, en el seu elogi de Sòcrates?

Sense haver escoltat els discursos sobre l'amor dels reclinats en el simposi i tampoc, per tant, el discurs d'un Sòcrates serè i profètic, Alcibiades, en primer lloc, i abans de fer l'elogi a *Eros* que li és proposat—i que ell canvia per un elogi de Sòcrates (cf. 214d2-10), donant entenent, d'aquesta manera, una certa semblança entre *Eros* i Sòcrates, com ja hem assenyalat—, s'adreça a l'amfitrió homenatjat, Agató—el nom del qual vol dir

18. KRÜGER, *Ragione e passione*, 252.

«bo»–, expressant públicament el seu propòsit de coronar-lo, amb les cintes d'heura i violetes que coronaven maldestrament el seu propi cap, bo i proclamant Agató, en presència de Sòcrates, «l'home més savi i més bell» (σοφωτάτου καὶ καλλίστου, en 212e7-8). En aquest punt sosté –com també hem indicat– que diu la veritat (ἀληθῆ λέγω, en 213a1). Poc més endavant addueix que Sòcrates, assegut com estava al costat d'Agató –perquè Agató li ho havia pregat (παρ' ἐμὲ κατάκεισο, en 175c8)–, sempre va darrera «del més bell»: «tu [Sòcrates] fas mans i mànigues per tal de seure al costat del més bell dels qui hi ha ací» (διεμηχανήσω ὅπως παρὰ τῷ καλλίστῳ τῶν ἔνδον κατακείσῃ, en 213c4-5). La intervenció ràpida de Sòcrates pren la forma de súplica davant d'Agató. Sòcrates li suplica que Agató el defensi de «l'*eros* d'Alcibiades» (ὁ τούτου ἔρωσ τοῦ ἀνθρώπου, en 213c7).

Els jocs eròtics del *Convit*, que es donen entre Agató, Sòcrates i Alcibiades, apunten vers uns malsentesos –els d'Agató i els d'Alcibiades– per tal de posar en relleu el veritable *eros* socràtic. Agató confon la *synousia* socràtica. El terme συνουσία tant significa *freqüentació* per tal d'educar com *relació sexual*. I cert que, ben sovint, una cosa anava lligada a l'altra, en l'Atenes clàssica.¹⁹ Agató no ha comprès, però, que l'educació socràtica demana una relació interpersonal no màgica: l'educació exigeix la presència de l'altre per tal de ser transformat interiorment, però l'educació no es produeix pel simple contacte físic (sexual) de manera gairebé mecànica (cf. 175c8-e10).²⁰ Alcibiades resta en l'àmbit de l'*eros* exterior, malgrat

19. Vegeu: K. J. DOVER, «Eros and Love», en: IBÍDEM, *Greek Homosexuality*, Updated and with a new Postscript, New York: MJF Books 1989 [1978], 49-54; K. ROBB, «Mousikê and Sunousia», en: IBÍDEM, *Literacy & Paideia in Ancient Greece*, New York - Oxford: Oxford University Press 1994, 183-213; W. A. PERCY III, «Gymnasia, Symposia, and Pederastic Art», en: IBÍDEM, *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, Urbana and Chicago: University of Illinois 1996, 95-121; A. BOSCH-VECIANA, *Amistat i Unitat*, 26-27 i 284-300.

20. Luc Brisson ha estudiat un aspecte interessant de la *paideia* en relació als models sexuals. Precisament en el *Convit* és on Brisson

tenir la capacitat de distingir la presència d'una saviesa interior. El seu *eros* li desvia el centre de l'autèntica bellesa i resta enganxat per la bellesa exterior. Malgrat tot, davant de Sòcrates, Alcibiades percep una transformació, però una transformació que retén fixament la imatge exterior. Aquesta exteriorització de la bellesa en la qual es mou Alcibiades fa que llegeixi en Agatò un home, no només bell, sinó «el més bell» (καλλίστου, en 212e8), i en Sòcrates un home que persegueix joves per la seva bellesa exterior. El mateix Alcibiades feia impossible—des que Sòcrates s'havia enamorat d'ell, ara ja feia tant de temps d'això! (cf. 213c8-d1)— que Sòcrates anés darrera de cap noi bell: «des que em vaig enamorar d'ell, ja no m'ha estat permès —diu Sòcrates— de mirar ni un sol bell minyó ni de conversar-hi» (οὐκέτι ἔξεστίν μοι οὔτε προσβλέψαι οὔτε διαλεχθῆναι καλῶ οὐδ' ἐνί, en 213d1-2). Mirar (προσβλέψαι) i conversar-hi (διαλεχθῆναι) són dos verbs necessaris per a una autèntica *synousia* socràtica: una mirada de captació i diagnosi que s'adreça a l'altre (βλέπειν πρὸς) per tal de poder assegurar l'*elenchos* (διαλεχθῆναι). En la bellesa del cos Sòcrates hi llegeix la bellesa possible d'una ànima que hi estigui ben disposada, és a dir, si aquesta vol amorosament sotmetre's a l'*elenchos* socràtic que possibilita —en un procés eròtic propi del coneixement— una transformació profunda de l'ànima mateixa que faci encara més bella l'exterioritat, si és que aquesta hi fos de natural.

Abans de procedir a l'elogi de Sòcrates, i quan Erixímac li ha demanat que fes l'elogi d'Eros —com ho havien fet tots els assistents—, el mateix Erixímac, en parlar dels elogis a l'Amor (Eros) que han fet anteriorment els comensals havent sopat —a l'hora del simposi—, afirma que els qui han parlat, tots ells havien fet un discurs sobre l'Amor de la manera més bella (καλλίστον, en 214c1), bo i afegint-hi: «possible» (ὥς δύναιτο, en 214c1).

llegeix la proposta d'un model de *paideia* nou: «À une conception masculine de l'éducation associée a l'éjaculation [els models anteriors i especialment de la sofística], Diotime oppose une conception féminine comme procréation» (BRISSEAU, *Platon. Le Banquet*, 65; cf. més en general les pp. 61-65).

La bellesa dels discursos es refereix a la bellesa en la forma i en el contingut, és a dir, a l'harmonia entre l'exterior i l'interior. Aquesta harmonia era la que cercaven els bons oradors. De tota manera, el text no en dóna cap referència del discurs de Fedre respecte del seu impacte; del de Pausànias se'ns diu que causà el singlot d'Aristòfanes; del d'Erixímac, tampoc se'ns en diu res; del d'Aristòfanes, que ja no tenia singlot quan li tocà pronunciar-lo, se'ns fa notar que Erixímac l'escoltà amb gran plaer (μοι ὁ λόγος ἠδέως ἐροῖθή, en 193e4); del d'Agató, se n'esmenten evidents senyals d'aprovació: aplaudiments (ἀναθορυβῆσαι, en 198a2); i, finalment, del de Sòcrates, se'ns posa en relleu que mentre «alguns l'elogiaven» (τοὺς μὲν ἐπαινεῖν, en 212c4), Aristòfanes demanava de parlar per al·lusions (212c4-6), encara que Aristòfanes restà sense ser correspost perquè la narració fa irrompre Alcibiades i tota una colla a casa d'Agató (cf. 212d3 i ss.). Que Erixímac parli de la bellesa dels discursos (cf. 214c1), en el moment que el lector ja disposa de totes aquestes reaccions, confirma que l'harmonia dels discursos s'ha mogut en els paràmetres que Erixímac mateix ha interpretat i transmès a Alcibiades. Dita altrament, l'harmonia s'ha mogut en el mar d'una harmonia diferentment «possible» (ὡς δύναιτο) de 214c1).

Just abans d'iniciar-se l'elogi de Sòcrates per part d'Alcibiades (cf. 215a4-222b7), és el mateix Alcibiades qui fa notar que el seu embriagament el portarà a recordar malament les coses (ἐὰν μέντοι ἀναμνησκόμενος ἄλλο ἄλλοθεν λέγω, en 215a1-2) i, quan Alcibiades parla de Sòcrates, l'embriagament i la manca de memòria és més greu perquè precisament Sòcrates, segons Alcibiades, és un home estrany, *atòpic* (τὴν σὴν ἀτοπίαν, en 215a2) i si, a més, el qui en vol parlar no té memòria i està embriagat, la cosa resulta francament difícil. En què consisteix aquesta *atopia* de Sòcrates serà precisament el motiu de l'elogi que li pronunciarà Alcibiades. De fet, aquesta aproximació de Sòcrates feta per Alcibiades, que embriagat es mou en l'esfera de la veritat, mostra, en part, que Alcibiades té una molt bona capacitat de penetrar en la realitat, cosa que per a Plató potser signifiqui, en la seva escriptura, la mostració del

pòsit socràtic d'Alcibiàdes, juntament amb la insistència en dir la veritat.

Quan el *Convit* entra en la narració de l'elogi de Sòcrates proferit per Alcibiàdes, el primer que s'hi refereix és que, en aquest elogi, el discurs es mourà en el terreny de les *imatges* (δι' εἰκόνων, en 215a5), justament a causa de la veritat (ἡ εἰκὼν τοῦ ἀληθοῦς ἔνεκα, en 215): la imatge, doncs, és un bon vehicle per tal de transportar la veritat i, segons, Alcibiàdes la millor manera amb la qual es pot fer un elogi d'algú que és reconegut profundament com a *atòpic*. Com hem dit, tot l'elogi és l'elogi d'una atopia, la de Sòcrates, del qual se'ns en dibuixa la seva bellesa. Per Alcibiàdes, també la bellesa de Sòcrates és una bellesa *atòpica* perquè en Sòcrates, bellesa i atopia conflueixen. La atopia de Sòcrates ens parla del caràcter singular de la bellesa socràtica que, cal remarcar-ho, Alcibiàdes ha estat l'únic dels presents capaç de reconèixer-la, aquesta singularitat en la bellesa socràtica.

La bellesa atòpica que Alcibiàdes reconeix en Sòcrates, gràcies precisament a la *synousia* que de jove mantingué amb Sòcrates –amb el desig per part d'Alcibiàdes que fos una *synousia* no només eròtica sinó fins i tot plenament sexual (cf. 217a2-219d2)–, li permet distingir entre interior i exterior, en la bellesa de Sòcrates. I fins i tot Alcibiàdes distingeix en Sòcrates entre desig eròtic i desig sexual, encara que ell hagués volgut ser complagut sexualment per Sòcrates. A l'interior del discurs d'elogi de Sòcrates, Alcibiàdes torna a afirmar que «Sòcrates sent una atracció amorosa pels nois bells» (Σωκράτης ἐρωτικῶς διάκειται τῶν καλῶν, en 216d2; cf. també 223a7) i diu també que, a causa del caràcter atòpic de Sòcrates, a Sòcrates «no li interessa gens ni mica un noi bell» (οὔτε εἷ καλός ἐστι μέλει αὐτῷ οὐδέν, en 216d7-8), com tampoc que sigui ric (οὔτ' εἷ πλούσιος, en 416e1): creu que «tot això no té cap valor» (πάντα ταῦτα τὰ κτήματα οὐδενὸς ἄξια, en 216e3) i que «nosaltres no som res» (ἡμᾶς οὐδέν εἶναι, en 216e3-4). El lligam entre l'*atopia* de Sòcrates i la seva *ironia* (εἰρωνεία),²¹ Alcibiàdes

21. Vegeu HADOT, *Eloge de Socrate*, 21 i ss..

no la comprèn, tot i que reconeix que hi és. Alcibiades ací veu el que passa però no comprèn el que passa. Aquí rau la cosa. No arriba a accedir a la comprensió socràtica de la bellesa, malgrat percebi les distincions en l'actuar i en el dir del mateix Sòcrates.

L'elogi de Sòcrates per part d'Alcibiades té com a imatge central i fonamental la comparació a un *silè*: «aquest home és el més semblant que es pugui a un d'aquells silens» (ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς συληνοῖς, en 215a7).²² El silè era considerat una figura més rica i bella en el seu interior que en la seva imatge exterior. Mai, però, no es diu enlloc de l'elogi de Sòcrates que fa Alcibiades que Sòcrates fos lleig, almenys explícitament amb el mot αἰσχρός. I això ens sembla prou important perquè podríem precipitar l'anàlisi. Per contra, hi ha un contrast clar entre l'interior i l'exterior: l'interior és diví, tot ple «d'estàtues de déus» (ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν, en 215b3); l'exterior: un cos humà amb orelles i cua i cascots de cavall, que porta siringues i flautes, en el cas de la imatge descrita de Sòcrates (cf. 215b2). Hom pot pensar en la seva figura lletja si se la compara amb el seu interior, però no es diu en el text. És més, en el *Convit* Plató ens ha advertit, al començament mateix de l'obra, que Sòcrates, per tal d'assistir al banquet que oferia Agató, s'havia rentat i calçat amb sandàlies, «cosa que feia poques vegades» (ὀλιγάκις ἐποίει, en 174a4). La raó, amb un cert deix d'ironia, ens la dóna el mateix personatge Sòcrates: «per tal d'anar bell a casa d'un home bell» (ἵνα καλὸς παρὰ καλὸν ἴω, en 174a9). Sòcrates s'ha mudat bellament, amb una bellesa exterior ben notable segons ens diu ell mateix –i el testimoniatge d'Aristodem–; Alcibiades, donat el seu l'estat d'embriaguesa, no l'ha pogut percebre. Alcibiades fa l'elogi des del passat perquè el present del qui parla se'l perd –ni ha sentit què li havia dit Diotima a Sòcrates, ni pot arribar a veure que Sòcrates va ben net i mudat de calçat–. Ara bé, cal recordar que, tot i aquest estat d'embriaguesa, Alcibiades sosté dir la veritat, però una veritat que no ateny el present. És a dir: una cosa és dir la veritat i l'altra percebre bé per tal de poder dir-la:

22. *Ibidem*, 8-38.

la manca de coneixement a fons, degut al fet de restar atrapat només pels sentits (alterats per l'embriaguesa) i de no haver escoltat el discurs del mateix Sòcrates, no li possibilitava a Alcibiades d'anar més enllà en les seves percepcions alterades, tot i tenir la bona disposició de dir la veritat. Alcibiades havia restat captivat per la bellesa interior de Sòcrates, ja d'ençà de la seva juvenesa; i això mateix, i l'estat d'embriaguesa dionisiaca, el portava a no poder anar més enllà, com si el present ja no fos res, i com si el temps no hagués transcorregut: Alcibiades havia fixat la imatge de Sòcrates sense comprendre'n pròpiament ni el passat, ni el present. I res no li impedeix elogiar una figura, condicionant una imatge de Sòcrates de futur. Alcibiades ha volgut, en l'elogi, situar Sòcrates fora del temps, eternitzar-lo, però a costa de desfigurar-lo en la seva imaginació i en la imaginació dels comensals, i fent, així, de Sòcrates un home eternitzat, això és, deshumanitzat. Els lectors, però, tenen i tenim la sort de ser guiats per l'escriptura platònica que a cada pas pica l'ullet.

La imatge nuclear del *silè* aplicada a Sòcrates que, a Alcibiades, li fa marcar el contrast entre l'exterior i l'interior, porta al mateix Alcibiades a entretenir-se, en el seu elogi, és a dir, a mostrar lentament aquesta bellesa interior de Sòcrates. La mostració la realitza no només fent referència al que diu Sòcrates sinó també igualment al que fa: en Sòcrates, segons ens narra l'escriptura platònica, el dir i el fer són l'expressió de la unitat harmoniosa de la seva bellesa interior, aquella bellesa que portarà Sòcrates inevitablement a la mort, és a dir, i en llenguatge platònic, a la vida autèntica. La comparació amb el sàtir Màrsias (cf. 215b4), en relació als *logoi* de Sòcrates i a la seva mort, no es en va. Cal tenir present que alguns, com Heròdot, parlen de Màrsias no com un sàtir sinó com un silè (cf. *Història* VII, 26, 3). Màrsias, segons la tradició, fou vençut per Apol·lo en una juguesca comportava que el vencedor podria fer el que li plagués amb el vençut: Màrsias guanya; Apol·lo perd. Tanmateix, Apol·lo, curiosament, el castiga per la seva audàcia, i lligant-lo en un arbre, li arrenca de viu en viu tota la pell. El record de la mort de Sòcrates és prou present, ara a través d'una imatge nova i

duríssima. Igualment en aquesta comparació del sàtir lluitant amb Apol·lo hi veiem la contraposició entre Dionís i Apol·lo, en la qual ara no ens podem allargar. Sòcrates, com Màrsias, és un flautista (αὐλητής, en 215b8), però en comptes de notes musicals surten de la seva boca paraules que captiven. «La filosofia és la forma més elevada de les músiques» (φιλοσοφίας μὲν οὔσης μεγίστης μουσικῆς, en *Phaed* 61a3-4). Sòcrates és més admirable (θαυμασιώτερος, en 215b8) que el flautista Màrsias perquè aquest captivava els homes amb les seves melodies i Sòcrates ho fa «sense instruments, només amb paraules» (ἄνευ ὀργάνων ψιλοῖς λόγοις, en 215c7). Les paraules de Sòcrates advertien Alcibiades, d'ençà de la seva juvenesa i fins aquell present, del seu «descuidar-se de si mateix i només dedicar-se als afers dels atenesos» (ἐμαυτοῦ μὲν ἀμελῶ, τὰ δ' Ἀθηναίων πράττω, en 216a5-6). A través de les paraules –ens diu Alcibiades– Sòcrates disposa d'una «força admirable» (τὴν δύναμιν ὡς θαυμασίαν ἔχει, en 216b6-7). Sòcrates conté interiorment una «saviesa desbordant» (γέμει σωφροσύνης, en 216d7), tot i semblar «d'una ingenuïtat total i que no sap res» (ἀγνοεῖ πάντα καὶ οὐδὲν οἶδεν, en 216d3-4). És la *ironia* de Sòcrates.

Alcibiades, com hem dit, també repassa una colla de fets de Sòcrates que, juntament amb les paraules d'aquest, constitueixen la seva singularitat atòpica. Alcibiades no s'està de posar en relleu el coratge de Sòcrates quan l'expedició de Potidea, en la qual compartiren escenari Alcibiades i Sòcrates. L'elogi n'explica moltes actuacions d'una valentia i d'una generositat excepcionals, fora del corrent, per part de Sòcrates (cf. 219e5-221c1). Totes aquestes accions són qualificades d'«admirables» (πολλὰ [...] καὶ ἄλλα [...] θαυμάσια, en 221c3). Tanmateix, Alcibiades considera que, fins i tot en això, podria algú assemblar-se-li; en canvi Sòcrates precisament «és admirable –diu Alcibiades– en allò que no s'assembla a ningú, ni dels antics ni dels homes d'ara» (τὸ δὲ μηδενὶ ἀνθρώπων ὅμοιον εἶναι, μήτε τῶν παλαιῶν μήτε τῶν νῦν ὄντων, τοῦτο ἄξιον παντὸς θαύματος, en 221c4-6). I no només en els seus fets relatats sinó també –afegeix el text– en els seus discursos, «els seus discursos s'assemblen també, i de quina manera, als

silens que poden obrir-se» (οἱ λόγοι αὐτοῦ ὁμοίότατοί εἰσι τοῖς σιληνοῖς τοῖς διοιγομένοις, en 221d8-9). L'admiració ve de la seva atopia que, a causa de la seva harmonia entre paraules i fets –harmonia que és bellesa interior–, resulta, pel fet de ser bellesa, extraordinàriament captivadora perquè la bellesa (τὸ καλόν) crida (καλεῖ). La bellesa de Sòcrates –ens diu el mateix Sòcrates, parlant del que ha vist en ell Alcibiades– és una «bellesa inimaginable» (ἀμήχανόν τοι κάλλος, en 218e2), i, per tant, és una bellesa indescriptible i indicible, «completament distinta de la bellesa de les teves [d'Alcibiades] formes» (παρὰ σοῦ εὐμορφίας πάμπολυ διαφέρον, en 218e3).

Alcibiades es creu a si mateix bell, i no entén el capteniment de Sòcrates envers ell, sobretot tal i com ens ho recorda a través del llistat que ens dóna dels diversos intents realitzats per part d'ell mateix per tal d'acostar-se sexualment a Sòcrates. Alcibiades, en tenir «una alta opinió de la seva bellesa» (ἐφρόνουν γὰρ δὴ ἐπὶ τῇ ἥρᾳ θαυμάσιον ὄσον, en 217a5-6), no comprèn com Sòcrates que desitjava en aquella època els nois bells, no hagués volgut jeure amb ell. Sòcrates només volia, d'Alcibiades, el seu millorament, però que fos assolit per si mateix, amb l'ajut de Sòcrates, tal i com Sòcrates acostumava a fer. El capteniment i les paraules de Sòcrates varen ferir dolorosament Alcibiades: foren «les paraules de la filosofia» (ὑπὸ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ λόγων, en 218a5) les que van colpejar i mossegar el cor o l'ànima d'Alcibiades, com si fossin el verí d'un escurçó (cf. 218a5-7). Però Alcibiades s'enganyava perquè Sòcrates no sabia res i el que pretenia Alcibiades, equivocadament, com li advertia Sòcrates, era, intercanviar la bellesa (interior) de Sòcrates per la seva bellesa (exterior), bo i jeient amb ell, és a dir, i tal com diu el text, pretinia «canviar una bellesa per una altra» (ἀλλάξασθαι κάλλος ἀντὶ κάλλους, en 218e4-5), això és: «adquirir allò que realment és bell a canvi del que només ho sembla: canviar or per bronze» (καλῶν κτᾶσθαι ἐπιχειροεῖς καὶ τῷ ὄντι ἡρόυσεα χαλκείων διαμείβεσθαι νοεῖς, en 218e6-219a1). I les diverses ocasions dissenyades meticulosament per Alcibiades per assolir la seva fita d'intercanvi de belleses es veié sempre desatès (o burlat), només en aquest aspecte de la *synousia* sexual; en canvi

Sòcrates li brindava, a través de la seva *synousia* dialogal, una transformació profunda de si mateix. Alcibiàdes admirava i elogià per aquest motiu Sòcrates, però, de fet i ben mirat, no havia comprès la bellesa de Sòcrates, ni la bellesa en si mateixa.

En acabar el discurs d'Alcibiàdes, el text platònic diu que «hi hagué una rialla general (γέλωτα γενέσθαι, en 222c1) a causa de la seva franquesa (ἐπὶ τῇ παρορησίᾳ αὐτοῦ, en 222c2). Segons diu Alcibiàdes, en un punt de la seva intervenció, tots els comensals compartien «la follia i la baquidesa del filòsof» (τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας, en 218b3).²³ Els comensals havien pogut sentir les paraules de Diotima de Mantinea en boca de Sòcrates i estaven immersos en la follia i la baquidesa de la filosofia nocturna del banquetejar bàquic i les paraules de Sòcrates. Tots ells podien riure la franquesa d'Alcibiàdes perquè veien en Alcibiàdes un cert desajustament. Sòcrates veia de segur aquest desajustament. Efectivament, Alcibiàdes –i aquest és el desajustament, creiem– comprenia la diferència entre la bellesa del cos i la bellesa interior. Ell ho expressava prou bé. Però aquesta diferència el feia romandre en la seva passió de caràcter només sensual.²⁴ No s'adonava que l'amor als cossos bells és un grau per tal d'ascendir a la plenitud de la bellesa en si mateixa, i, d'aquesta manera, restava atrapat només per la bellesa corporal i en la bellesa corporal, sense transcendir-la. L'elogi de Sòcrates el fa romandre encara més en la bellesa corporal. Sòcrates apunta vers la bellesa en si mateixa. Els cossos eren un esglaó –un moment temporal– que possibilitava l'ascensió de l'ànima vers la bellesa plena –l'eternitat–.

A Alcibiàdes li manca crítica en el seu apassionament. Amb raó, Gerhard Krüger ha parlat del «funest equívoc d'Alcibiàdes».²⁵ L'elogi que pronuncia Alcibiàdes fa de Sòcrates una imatge d'Eros; però l'elogi d'Alcibiàdes no ha estat fet sobre Eros, tal i com li havia ofert de fer Erixímac (cf.

23. Vegeu *Fedre* 245b1 i ss.

24. Vegeu KRÜGER, *Ragione e Passione*, 254.

25. *Ibidem*, 255.

214b9-c5). Alcibiades ha fet, en comptes d'un elogi d'Eros, i un elogi de Sòcrates. Alcibiades, així, ha cregut poder igualar Sòcrates a Eros. Però, en no haver sentit el discurs de Sòcrates, Alcibiades creu que Eros és una divinitat, amb la qual cosa eleva Sòcrates, amb el seu elogi, al rang diví i, per tant, el deshumanitza, tot i que vol que Sòcrates li traspassi la seva saviesa, una saviesa que Alcibiades, però, creu –com Agató– que és divina, de la mateixa manera que Alcibiades –com els comensals abans de sentir Sòcrates– creien que Eros era una divinitat i no pas una mediació entre els homes i els déus. L'equívoc d'Alcibiades és, doncs, no haver comprès del tot ni qui era Sòcrates ni que era Eros. Per això el seu elogi fa riure als qui ja han sentit Sòcrates i l'han aplaudit. I el mateix Sòcrates ja l'havia advertit, abans de començar el seu elogi, que no fes riure (cf. ἐπὶ τὰ γελοιότερά με ἐπαινέσαι, en 214e4-5). La resposta d'Alcibiades fou que no faria pas riure i que, a més, diria la veritat (cf. τᾶλθη ἔρω, en 214e6). En posar-se a riure tots plegats al final de l'elogi d'Alcibiades (cf. γέλωτα γενέσθαι, en 222c1), la ridícula del seu discurs se'ns mostra de manera transparent. Segons els comensals hi ha hagut ridícula; segons Alcibiades hi ha hagut veritat. Aquest lligam entre ridícula i veritat, aquesta disharmonia, és el que de fet ha mostrat l'elogi que ha pronunciat Alcibiades.²⁶ Alcibiades no és conscient d'aquesta disharmonia que, de fet, l'ha acompanyat durant tota la vida: mai no s'ha comprès a si mateix, i precisament vol portar els afers polítics dels altres, de la polis. Krüger ha assenyalat²⁷ que si Alcibiades només hagués estat ridícul, amb això s'hagués assemblet només a Agató, que també ha malcomprès l'eros de Sòcrates i, per tant, ras i curt, el mateix Sòcrates. Alcibiades, en aquest punt, esdevé còmic com Agató. Aristòfanes, escriu comèdies. És còmic perquè anomenem còmic qui escriu comèdies, però ell és conscient que escriu comèdies i és conscient de la seva distància amb la comèdia; i, en això, és un autor de drames, és a dir, de representacions teatrals (en aquest cas teatralitza dramàticament a través de les comèdies).

26. *Ibidem*, 256.

27. *Ibidem*.

Agató, per contra, no. Si retornem a Alcibiàdes ens podem adonar que, en la seva distinció entre l'exterior i l'interior en Sòcrates, hi ha també quelcom de tràgic: en el seu convenciment que diu la veritat sense, però, veure que aquesta veritat és incompleta; i això és el que és ridícul. I precisament perquè és ridícul, el discurs d'Alcibiàdes no és una tragèdia sinó, com el mateix text apunta, una representació satírica: «el teu drama de sàtirs i silens –diu Sòcrates– era claríssim» (τὸ σατυρικὸν σου δράμα τοῦτο καὶ σιληνικὸν κατάδηλον ἐγένετο, en 222d3-4). Així doncs, el mateix text ens aclareix que el discurs d'Alcibiàdes, tot i que ell mateix està convençut que era del gènere 'elogis' és, no obstant i això –i segons ens diu Sòcrates en el text platònic–, del gènere 'drama satiresc'.²⁸

L'embríagament extrem d'Alcibiàdes és una mostra narrativa del seu desordre i del desordre del seu discurs; en canvi, l'embríagament dels comensals és també desordre, però un desordre diferent. L'escriptura platònica fa servir un recurs narratiu que mostra aquesta diferència: en el dia anterior havien begut i avui –a petició d'Erixímac, que proposava no beure– decideixen beure menys, tot i que tots plegats, llevat de Sòcrates, acaben ben adormits, encara que en moments diversos: alguns resisteixen més que d'altres. És un desajustament que es vol corregir i, per tant, és vencible; una cosa diferent és si s'assoleix de seguida i plenament. Passar de la lletjor a la bellesa significa gradació: no es pot fer un pas sense recórrer espai.

Cal fer notar que la resistència a adormir-se per part d'Agató, la comèdia, i d'Aristòfanes, la tragèdia,²⁹ és la manera literària

28. KRÜGER, *Passione e Ragione*, 257.

29. Sempre es diu al revés: que Agató és tràgic i que Aristòfanes és còmic, com era sabut a l'època. Però a través del que hem dit, nosaltres mantenim que Plató, en el *Convit*, critica Agató per la seva comicitat en el discurs (és a dir, com a còmic) i Aristòfanes per la seva visió tràgica, i per això, Plató ens el presenta com a tràgic, invertint la visió de les coses, gràcies a l'aprofundiment crític. El mateix text del *Convit*, en 223c4, ens esmenta, per aquest ordre, els noms dels personatges:

d'expressar-se de Plató per tal de mostrar-nos en una certa validesa dels seus capteniments; però, al final, cauen adormits: tampoc aquests gèneres finalment, malgrat les aparences, resisteixen en la seva manera de procedir: la seva crítica de la realitat no se sosté pel seu desajustament, és a dir, per la seva manca de relació amb la veritat. Només Sòcrates, la filosofia, que treballa críticament, en la mesura del possible, possibilita – no assegura – una lectura d'un mateix i dels afers de la ciutat en l'orientació adequada perquè pretén críticament sostenir-se en la veritat. Per això pot arribar a creure –utòpicament, si es vol– en l'assoliment del bé propi i del bé de la ciutat, ambdós coïmplicats. L'ànima humana i l'ànima de la polis poden posar-se, doncs, en situació de poder esdevenir belles. La filosofia mai no pot perdre el seu caràcter crític i utòpic per tal de fer del present quelcom significatiu. Només en aquesta tessitura la bellesa pren tot el seu sentit: esdevenir bells en la veritat suposa acceptar el risc de la mort, com Sòcrates, quan, en el *Convit*, ens és esquematitzat com Màrsias.

* * *

En relació fonamentalment a la seva manera de mostrar-nos narrativament la bellesa (τὸ καλόν), la lectura atenta del *Lisis* i

Agató i Aristòfanes; i unes línies més endavant, en 223d4, quan Plató ens esmenta els gèneres, ho fa per aquest ordre: comèdia i tragèdia. No ens sembla que, sobretot tractant-se de Plató i recolzant-nos en el sentit del que es diu en el *Convit*, es pugui defensar la lectura inversa acostumada. El sanglotar d'Aristòfanes, que provoca que hagi de postposar el seu torn, és un recurs narratiu que mostra com el que és tingut per còmic, amb intel·ligència dramàtica, preveu que, donat el que vol exposar, el seu torn ha de ser posterior al que suposa que dirà el metge Erixímac. Així doncs, també en el seu sanglotar es distancia críticament del que ell representa (la comèdia): escriure comèdies no suposa necessàriament ser i mostrar-se com a còmic. I, en canvi, la seva posició en el *Convit* és tràgica perquè escriure comèdies i entendre les paraules del discurs de Sòcrates i allò tràgic del discurs i del capteniment d'Alcibíades provoca, pel cap baix, una situació real de tragèdia en el propi Aristòfanes i en la percepció del lector de Plató del seu personatge Aristòfanes.

del discurs d'Alcibiades que ens ha estat transmès en el *Convit*, ens capaciten per tal de comprendre, entre moltes altres coses, la unitat que hi ha entre bellesa i veritat, cosa que possibilitava la bondat en l'ésser humà individualment i com a ciutadà d'una polis, fita del platonisme inicial. La *synousia* dialogal socràtica –en els dos textos es fa referència explícita al fet que es tracta de *synousies*, ja ho hem explicitat– permet igualment l'accés a la bellesa perquè possibilita l'accés a la veritat, a una veritat plena. Llavors és ben clar que la lectura interrelacionada del *Lisis* i del discurs d'Alcibiades del *Convit* esdevé il·luminadora. I esdevé il·luminadora perquè fa patent que la *synousia* és una manera d'accedir a la bellesa i a la veritat, i una manera d'esdevenir bons: homes, dones i ciutat. I, sobretot, fa patent que, malgrat la *synousia* de Sòcrates sigui un mètode que Plató entén bondadós, no sempre la *synousia* dialogal socràtica resulta exitosa. En el *Lisis* es posa en relleu com la *synousia* entre els nois i els joves amb Sòcrates, una *synousia* que s'incipia amb el reconeixement inicial de la bellesa del noi Lisis, assolint la realització de quelcom: el canvi en el pensament (διάνοια) dels companys de *synousia* en relació a la bellesa i a la saviesa; i, per això mateix, es dona en aquell diàleg la realització de la φιλία entre els seus dialogants. En el discurs d'Alcibiades, per contra, es posa en evidència el fracàs de la *synousia* dialogal socràtica, almenys, de segur en un dels seus personatges: Alcibiades. Aquest fracàs s'ha desplegat a causa de la comprensió de la bellesa i de les actuacions que aquesta comprensió comportava, sobretot en el pensament i el capteniment d'Alcibiades. Tots els personatges del *Convit* –tal i com Plató ens ha narrat– queden resituats en la seva comprensió de la bellesa. Ara bé, el fracàs de la *synousia* dialogal socràtica en el *Convit* seria total si tampoc els lectors hi veiessin clar en la bellesa del llenguatge de Plató.

La lectura del *Lisis* demana la lectura del *Convit*; i, així mateix, la lectura del *Convit* demana la lectura del *Lisis*. És només en el joc de les bel·leses i les lletjors que aquestes dues obres ens presenten que resulta possible comprendre el caràcter real de mètode de la *synousia* dialogal socràtica, sense ni fer-ne una eina divina, ni fer-ne, tampoc, una eina de fracàs. I tot el joc que ens permet de veure aquesta exquisidesa és el joc i els jocs del que s'hi

diu i del que s'hi fa respecte de la bellesa i de les belleses. El llenguatge narratiu de Plató és prova de la seva comprensió i exposició de la bellesa. La bellesa platònica és bellesa del quotidià, de l'esforç humà vers la veritat. És, doncs, en l'esforç quotidià que podem i podrem arribar a gaudir de la bellesa en la mesura que la vida quotidiana és un esglaó indefugible vers l'experiència plena de la bellesa. I repetim-ho amb Plató: el moment de la vida que més val la pena de viure és el moment en el qual contemplem la bellesa (cf. 211d1-3).

[acabat a Sabadell, l'1 d'octubre de 2009]



COMUNICACIÓ

Bernat Torres Morales (Grup de Recerca EIDOS. Universitat de Barcelona): *La Bellesa en el 'Fileb' i la bellesa de Fileb*¹

El present escrit pretén mostrar la complexitat de la qüestió de la bellesa a partir de la seva manifestació en un dels diàlegs platònics, el *Fileb*. La unitat de la bellesa se'ns manifesta, com passa amb la manifestació de qualsevol unitat, en la seva multiplicitat. Concretament, en el *Fileb* la bellesa es manifesta principalment i) com allò que genera una atracció eròtica envers personatges, arguments o posicionaments vitals²; i ii) com un dels elements que constitueixen, juntament amb la veritat i la mesura, la naturalesa del bé o de les coses bones. La bellesa té en Plató sempre un element de lluminositat, de mostració de quelcom bo, encara que sovint allò que se'ns mostra com a bell –i per tant, com a bo– oculta un engany, una falsedat, és una falsa llum. Distingir la llum de les ombres és l'eterna tasca del pensament platònic i de la filosofia. En el cas del *Fileb* aquesta tasca es fa en relació amb un element molt íntim i quotidià, a saber, respecte l'experiència del plaer, en la qual llum i ombres, bellesa i lletjor, s'entretreixen deixant-nos sovint en la perplexitat i el mareig.

El *Fileb* de Plató es situa dramàticament en la indeterminació, ens presenta una conversa –en un lloc indeterminat– la qual ja ha començat i que no sembla acabar mai. En l'escena trobem només tres personatges: Fileb (el seu nom significa «el qui estima la

1. Aquest article forma part del projecte d'investigació finançat per la Direcció General de Investigació del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2007-62763/FISO i del projecte de la Generalitat de Catalunya 2009SGR447 «EIDOS. Hermenèutica, Platonisme i Modernitat».

2. Diferenciem entre arguments i posicionaments vitals perquè Fileb no defensa pròpiament un argument en el sentit discursiu –almenys al llarg del diàleg que du el seu nom–, sinó que més aviat mostra una determinada actitud vital, en la qual no s'accepta cap altre supòsit que no situï el plaer com al bé màxim.

joventut» o «el qui estima els joves» i se'ns presenta com a amant incondicional del plaer, el qual identifica amb el bé i amb la divinitat Afrodita; Fileb resta en silenci i ajagut la major part del temps), Protarc (el seu nom significa «primer principi», ell és la veu que rep i defensa enfront Sòcrates el discurs silenciós de Fileb en relació al plaer) i Sòcrates (el seu nom significa «el govern seriós», ell empeny a i és empès per Protarc a mirar, escoltar, parlar i reflexionar sobre el plaer, la raó i la vida feliç). Sòcrates i Protarc discuteixen sobre la millor forma de vida; la discussió ens confronta amb la pregunta per l'elegibilitat d'una vida de plaers enfront d'una vida de reflexió. Sòcrates mostrarà que la millor de les vides, tanmateix, ha d'estar constituïda per una combinació, una barreja mesurada, entre els dos elements, el plaer i la reflexió. Per tal de realitzar aquesta combinació, el diàleg platònic ens aclareix 1) la naturalesa del plaer, el seu caràcter il·limitat i la seva quasi bé sempre necessària vinculació amb el dolor; 2) la naturalesa de la reflexió, els seus elements més purs i la seva vinculació amb allò que representa la causa de totes les coses; i 3) la naturalesa d'allò barrejat, l'estat propi en el que es troben les coses generades i l'estructura de la qual ha de servir per pensar la millor de les vides, és a dir, la constituïda per una barreja entre plaer i reflexió. El diàleg platònic ens permet recórrer aquests elements tot seguint un camí (el camí és un mètode, una teoria dels principis, la qual ens ofereix el marc de coneixement que ens permet pensar la unitat i la multiplicitat de totes les coses), que va des de la vivència de la quotidianitat (com les pessigolles, l'aritmètica o les falses esperances) fins a la seva situació en relació a l'ordre còsmic (constituït pel límit, l'il·limitat, la seva barreja i la causa d'aquesta barreja). El diàleg se'ns presenta, com diu Sòcrates mateix, «com un ordre [*kosmos*] incorporat dirigit a governar bellament un cos animat» (64b).

Una possible manera de tractar multiplicitat de manifestacions de la bellesa pot ser seguir el mètode que el mateix diàleg ens ofereix per tractar qualsevol tipus d'unitat, és a dir, seguir el que més amunt hem anomenat la teoria dels principis (16c-17a). Aquest mètode se'ns presenta com un regal diví que

ens arriba juntament amb el foc d'algun Prometeu i és exposat per Sòcrates enfront un auditori de joves, els quals prefereixen els discursos bells a la duresa de la realitat. En primer lloc, el mètode ens diu que tot allò que pretenguem conèixer, això és, tot allò que és, està constituït per la unitat i la multiplicitat i que conté en la seva naturalesa el límit i l'il·limitat. Sempre ens cal, doncs, cercar per a cada realitat una única forma, car es trobarà allà continguda. Un cop assolit això, ens caldrà veure si en cada realitat hi ha una forma, dues o tres o quantes n'hi ha; i caldrà tractar cada nova unitat de la mateixa manera. El mètode afegeix finalment que pel que fa a la forma de l'indefinit o il·limitat cal no aplicar-lo als molts abans de captar el nombre total dels molts, és a dir, el que és intermediari entre l'indefinit i la unitat; únicament aleshores cal despreocupar-se de l'indefinit. «Això és –afirma Sòcrates– el que els déus ens han transmès com a mètode de recerca, de descobriment i d'ensenyament». Finalment, Sòcrates ens adverteix que «els savis actuals fan un u a l'atzar i estableixen els molts més ràpidament o més lentament del que convé, i immediatament després de l'u estableixen l'indefinit, tot ignorant d'aquesta manera els intermediaris. I és justament l'atenció a aquests intermediaris el que diferencia la manera dialèctica de parlar i pensar de la manera erística» (16e-17a).

En la determinació de la bellesa, ens caldrà, doncs, atendre en la mesura del possible a aquests intermediaris, tot procurant no oblidar-ne cap de significatiu. Com hem dit, la bellesa se'ns presenta en el present diàleg com una unitat a través de la seva multiplicitat i, per tant, se'ns presenta de la mateixa manera que se'ns haurien de presentar les coses tal i com ens les descriu el mètode diví.

1) La bellesa de Fileb i l'enlletgiment del plaer

Com hem dit, la bellesa se'ns manifesta primerament en el diàleg com allò que genera una atracció eròtica envers els personatges, els arguments o els posicionaments vitals. Amb relació a això creiem que dues aparicions de la bellesa són rellevants. En primer lloc a) la caracterització de Fileb per part de Protarc com a bell i la relació eròtica que podem suposar que

s'estableix entre els dos personatges i, en segon lloc, b) l'afirmació, pronunciada pel mateix Protarc, del fet que el plaer, després dels atacs de Sòcrates, es presenta enfront dels seus amants com a menys bell del que semblava.

El primer sentit que volem exposar en relació a la bellesa el trobem tant a l'inici del diàleg, com en tot el seu recorregut sota la forma de la peculiar relació que s'estableix entre Fileb i Protarc. El diàleg comença amb un resum de Sòcrates de les dues posicions, l'una afirma que el plaer és el bé (o quelcom bo), mentre l'altra afirma que la reflexió és millor que el plaer. El primer discurs prové de Fileb, el qual possiblement l'ha defensat en una conversa anterior amb Sòcrates, mentre el segon discurs sembla ser de Sòcrates i dels que l'acompanyen. Després que Fileb hagi acceptat el resum fet per Sòcrates, aquest darrer pregunta a Protarc si vol rebre el discurs que li ha estat transmès per Fileb i enfrontar-se al seu. Protarc respon que és necessari que el rebi, car Fileb, el bell, hi ha renunciat o se n'ha cansat (11c). Creiem que la determinació de Fileb com a bell és significativa, en primer lloc pel fet que els adjectius referits als personatges són molt escassos en el present diàleg³; en segon lloc, per la importància que té la bellesa en el conjunt del diàleg. La pregunta fonamental aquí és saber què és el que mou a Protarc a defensar el discurs de Fileb. *Protarc és a punt de fer una cosa estranya, a saber, defensar un logos indefensable (això és, el logos de la vivència del plaer com a millor forma de vida per sobre de la raó) enfront un Sòcrates que defensa el logos com a diàleg enraonat. Què és allò que mou a Protarc a dur a terme una tasca tan arriscada?* potser ho fa per què considera que la bondat del plaer és un principi popular que cal defensar? o potser ho fa mogut per la força de la bellesa de Fileb i de la seva concepció de la vida? considerem que la bellesa de Fileb, això és, l'atracció que aquest –i el seu discurs o la seva posició vital– genera sobre Protarc, és una de les causes que possibiliten el diàleg. Protarc sent una atracció enfront la

3. A 26b5 Sòcrates es dirigeix a Fileb com a «*kale Philebe*» per dir-li que la dea va posar límit a allò il·limitat.

posició de Fileb, això és, enfront la posició del qui viu el plaer com allò màximament bo. A Protarc, creiem, això li resulta bell i atractiu, fins al punt de sentir-se capaç d'enfrontar-se a Sòcrates per defensar aquesta posició.

L'acció de Protarc, però, no s'entendria sense l'altra causa, l'altre pol de tensió eròtica enfront el qual aquest se situa. Ens referim a l'atracció de Protarc enfront el saber socràtic, el qual representa l'esforç dialèctic per reunir dos discursos aparentment incommensurables (el del plaer i el de la reflexió) per tal d'arribar a un cert resultat. Des d'aquest punt de vista, el diàleg es pot llegir tot sencer com a lluita entre dues forces eròtiques de diferent naturalesa que persegueixen moure a Protarc –i al lector– en una determinada direcció. Com veu S. Rosen, Protarc ha estat induït per l'eros de Fileb, però Sòcrates el fa decidir per l'atractiu de la intel·ligència, és a dir, per la barreja entre plaer i coneixement⁴. Dit amb altres paraules, Protarc seria mogut des de l'atracció per la bellesa de Fileb vers l'atracció per una forma de bellesa diferent, aquella en la qual es mostra la veritable imatge del bé.

En aquest joc eròtic que ens mostra el diàleg trobem encara una segona aparició rellevant de la bellesa en un moment més avançat del diàleg. Es tracta del moment en el qual Sòcrates, després d'haver fet una primera definició del bé (com quelcom complet, suficient i màximament desitjat), mostra que ni la vida del plaer ni la de l'enteniment són desitjables per si mateixes, això és, que ni és desitjable una vida de plaer sense raó, memòria

4. Convenim amb Rosen que la quasi absència d'eros (16b6, 23a4, 47e1, 50c1, 50d1 i 67b5) és una de les estranyeses principals d'un diàleg dedicat a la vida, el plaer i la reflexió (Cf. ROSEN, «An introduction on the *Philebus*», *Ítaca*, 1999, p. 85). Així mateix, al llarg del diàleg es mostrarà que no només Protarc és mogut inexorablement a entrar en la discussió, sinó també Sòcrates, el qual és obligat a restar en diverses ocasions (16a, 19d-e, 23b, 50d-e, 62b, 67b). Seguint la nomenclatura de Strauss ens trobaríem davant un diàleg socràtic, representat i doblement obligatori, car semblaria que aquí ningú no hi és voluntàriament, exceptuant Fileb, és clar (Cf. L. STRAUSS, *El problema de Sòcrates*, Barcelona: Pòrtic / Bd'E, 2006, p. 113).

o càlcul, ni tampoc una vida de raó sense plaer ni dolor. Això demostra, afirma Sòcrates, que la divinitat de Fileb no pot ser el bé; el plaer no pot aspirar, per tant, al primer premi, però tampoc al segon afegeix Sòcrates, sinó només a ser un element de la causa de la vida barrejada, la millor possible. Protarc diu aleshores que el discurs ha derrotat al plaer en la seva lluita per la primera posició, però «*privar-lo del segon premi fereix de mort el plaer, el deshonra enfront dels seus enamorats i fa que no els hi sembli ja tan bell*» (23a)⁵. L'enlletgiment del plaer correspon, creiem, a l'enlletgiment de Fileb, el qual s'ha erigit des de l'inici del diàleg en el seu veritable representant. Ja des de l'inici del diàleg *Fileb* s'ha mostrar desinteressat per entrar en la conversa, ell resta immòbil en la seva tranquil·litat. La seva immobilitat és avalada per Afrodita (12b), la divinitat de l'amor, del plaer i, com és sabut, també de la bellesa. La bellesa de Fileb als ulls de Protarc i la bellesa del plaer als ulls dels seus enamorats ens podrien remetre a un mateix lloc, a saber, a la imatge de Fileb-Afrodita-plaer⁶. Si això fos així, Fileb-Afrodita-plaer no només apareixeria com a menys bell, sinó també com a ridícul pel fet d'haver-se cregut més bell del que realment és (48b-d)⁷. *La tasca socràtica en el Fileb es presenta, doncs, com a tasca desmitificadora de les falses belleses del plaer sota les seves tres imatges, la de Fileb, la d'Afrodita o la divinitat i la del plaer mateix*. Fileb se'ns presenta com el mestre, el model a seguir pel jove Protarc; la divinitat dóna

5. Afegim aquí que una altra de les aparicions de la bellesa en el diàleg es produeix en el moment en què es tracta la ignorància i el ridícul que s'hi vicula. Es distingeixen tres formes d'ignorància, les relatives a les pròpies possessions, les relatives al propi cos i les relatives a la pròpia saviesa. La segona forma d'ignorància és la pròpia dels qui creuen ser més grans i més bells, i en relació a totes les coses del cos, creuen ser superiors al que veritablement són (48e).

6 Recordem que a l'inici del Fileb es produeix un clar desplaçament entre les imatges del déu, d'Afrodita i del plaer (12b-c)

7. No ens podem resistir d'afegir aquí que és per reafirmar la seva bellesa que Afrodita desencadena la més representativa de les batalles mítiques gregues

consistència còsmica a la seva creença (tot i que Protarc no creu com Fileb en Afrodita -12b2-6- i roman un misteri saber amb quina divinitat identifica el plaer, potser amb el Plaer mateix?), i, finalment, el plaer és allò que domina la immediatesa de la seva vida, allò amb què identifica el que és millor.

2) La bellesa i la potència del bé

Com hem dit, el diàleg mostra que la millor de les vides consisteix en una barreja entre plaer i reflexió. Evidentment no es pot tractar de qualsevol barreja, sinó que ha de ser una bona barreja, és a dir, que ha de participar del bé. Vers el final del diàleg, després d'haver provat de diverses maneres la impossibilitat d'identificar allò bo amb el plaer i just després d'haver descrit quins elements del conjunt dels plaers i quins elements del conjunt dels sabers han d'entrar en la barreja (en la millor vida), Sòcrates ens ofereix una definició del bé: *«si no podem captar el bé en una única forma mirem de captar-lo en tres: bellesa, proporció i veritat. Afirmem que aquests constitueixen una unitat i que són els veritables responsables de la barreja, car és la bondat d'aquests elements el que la fa ser bona»* (65a). La proporció o la mesura és el que permet que qualsevol barreja estigui ordenada, això és, allò que evita que els seus ingredients es corrompin (seria el cas, per exemple, dels plaers corporals quan no van acompanyats de reflexió). La bellesa, juntament amb la virtut, afirma Sòcrates, és allò que sempre acompanya a la mesura i la proporció, per això es diu que «la força del bé s'oculta en la natura d'allò bell». Finalment, la veritat constitueix el tercer element que ens permet captar la naturalesa del bé ja que sense ella res existeix, res se'ns descobreix en la seva lluminositat (64b1-4). Fixem-nos que d'alguna manera el text es refereix a la bellesa com allò que fa visible el que és bo; el bé, per dir-ho així, no es pot assolir a no ser que sigui mitjançant la seva manifestació, la qual ha de ser necessàriament bella. És per això, tot i el que diguin els membres de l'escola de Tübinga-Milà, que la força del bé s'oculta en la naturalesa de la bellesa. La bellesa se'ns manifesta així com la lluminositat, la condició de possibilitat de tota presència per a

l'home. La bellesa se'ns presenta al mateix temps conjuntament amb la virtut (*arete*), això és, amb la forma que prenen les coses quan estan completes, acabades⁸. En aquest sentit, el plaer, en tant que «en si mateix (*te aute*) és il·limitat (*apeiros*) i és del gènere que no té ni tindrà mai ni començament, ni punt mig, ni final» (31a), no pot identificar-se de cap manera amb la virtut. Afegim que Sòcrates pot oferir aquesta definició del bé només perquè ha demostrat suficientment que el plaer no pot identificar-s'hi i que, a més, s'hi pot identificar menys que la reflexió. Protarc, per tant, en aquest punt del diàleg ha d'haver acceptat que la bellesa del plaer i la bellesa de Fileb no eren més que aparences, car allò que oculten no és el bé.

A continuació, Sòcrates demana a Protarc que vinculi aquests tres elements amb el plaer i la raó, per tal de veure quin dels dos resulta més proper al bé entès en la seva forma trinitària. Protarc veu clarament que en el cas de la veritat el plaer es troba més allunyat d'ella que la raó, car el plaer és el màxim impostor i que per això, pel fet de ser com un nen, els déus fins i tot perdonen l'engany en els afers amorosos, car allà ens dominen els plaers més intensos. En relació a la mesura, també la raó és més mesurada i el plaer el més desmesurat que hi ha. Finalment, cal determinar el lloc de la raó i el plaer en relació a la bellesa. Protarc comença afirmant «que mai ningú ni despert ni adormit ha vist que la reflexió o la raó siguin, esdevinguin o hagin esdevingut quelcom lleig. Però és veritat que quan veiem algú afectat pels plaers i sobretot pels plaers més grans sentim vergonya i ens veiem empesos a dissimular el que hem vist, i confiem aquestes coses a la nit, com si la llum no les hagués de veure»⁹. Fixem-nos que la bellesa es torna a vincular també amb la lluminositat, però no amb una lluminositat inassolible i metafísica, sinó amb la mateixa llum del dia, la qual mostra

8. També en el *Convit* es vincula la bellesa amb la virtut, on se'ns diu, després d'aclarir l'ascens eròtic vers la bellesa en si, que aquell que l'hagi vist, ja no donarà a llum meres imatges de virtuts, sinó que donarà a llum virtuts veritables (212a).

9. En grec trobem aquí un bell joc de paraules, car l'arrel de «lleig» i de «vergonya» és la mateixa (*aishk-*).

inexorablement les vergonyes, les lletjors i en definitiva, mostra la veritat de les coses.

El punt de vista unitari del plaer com a bo que defensava Protarc a l'inici del diàleg ha estat finalment rebutjat. Si el plaer és bo, ha de contenir unitàriament els elements que caracteritzen allò bo, és a dir, mesura, veritat i bellesa. No n'hi ha prou que el plaer es presenti com a bell i agradable per tal d'afirmar que aquest és bo i l'element principal d'una vida feliç. Cal que contingui els tres elements unitàriament, car la bellesa sense mesura i sense veritat no pot identificar-se amb allò bo. L'exercici socràtic assoleix que l'experiència de la bellesa es modifiqui en Protarc, és a dir, que aconseguix, mitjançant el diàleg guiat per la reflexió, fer que allò bell es presenti en la seva veritable lluminositat.

Per concloure el nostre breu escrit citarem el fragment final del diàleg, en el qual Sòcrates planteja la necessitat d'una tria. Aquesta tria, creiem, és una tria entre les dues forces eròtiques que mouen el diàleg i enfront de les quals Protarc –i també el lector– s'ha vist obligat a confrontar-se. «I no pas al primer lloc [pel plaer] encara que tots els bous, els cavalls i totes les bèsties diguin el contrari i persegueixin el plaer; encara que la gent cregui, com els endevins es creuen als ocells, que els plaers són el més important, creient que les passions de les bèsties salvatges tenen més autoritat com a testimonis que la passió revelada pel logos sota la guia de la musa filosòfica» (67b). L'home, situat en l'entremig, entre l'animal i la divinitat, entre l'atracció de bellesa salvatge, bèstia, i la de la musa filosòfica, ha de saber orientar-se. El diàleg ens indica que el més adequat és una tendència vers el més diví que hi ha en nosaltres, això és, la reflexió. Ara bé, com és sabut, la musa filosòfica és sempre en la tensió vers el saber i, per tant, hem d'estar atents a no caure en l'error de voler ser com els déus, els quals, es diu, ni gaudeixen ni pateixen.

COMUNICACIÓ

Nemrod Carrasco (Seminari de Filosofia Política-UB): *Bellesa i veritat: el paradigma de l'amor platònic*

Poc abans que Hegel iniciés els seus cursos sobre estètica, Friedrich Schlegel havia decretat la irreconciliabilitat de l'estètica tradicional amb l'art de la seva època amb aquestes paraules: «Amb això que s'anomena filosofia de l'art, una de dues: o bé falta la filosofia o bé falta l'art». Amb la mort de Hegel, de Goethe, de Hazlitt, de Coleridge, de Lamb, de Foscolo i de Leopardi, o l'abandonament de les qüestions estètiques a A. W. Schlegel o a Wordsworth, l'exterioritat de l'estètica sistemàtica respecte de l'art de l'època en general ja era un fet consumat i no calia esperar la publicació de l'estètica de Vischer (1846) per adonar-se'n. Mentrestant, la crítica de l'art, el nervi de la teoria romàntica de l'art, era incapaç, per la seva banda, de mantenir l'esperança d'universalitat enfront de les violentes negacions de l'art modern. S'havia trencat el seu vincle precari amb una teoria de l'art massa idealista, però també s'havia ensorrat el dret que la ciència, contra la qual l'art havia erigit la seva diferència qualitativa, s'ocupés de l'art. L'art assolí la seva autonomia nominalista i la filosofia reconeixia la seva incompatibilitat amb l'art: o bellesa o veritat.

Aquesta dicotomia ja fou pensada per Plató amb la intenció de superar l'amenaça de l'escepticisme, però, tal com s'havia desenvolupat en temps de Hegel, calia repensar-la en un escenari que havia invertit novament el platonisme. Als anys 20 i 30, Panofsky i Heidegger ho saben prou bé, puix conceben la història de l'estètica com una història de les successives inversions del platonisme. Però descuiden un punt cabdal: el problema de l'oralitat encara persistent a Plató. Al *Fedre*, la condemna «republicana» de l'art és indèstria de la condemna de l'escriptura. Segons Sòcrates, ni els textos ni els quadres ens responen quan els preguntem. El seu silenci ens impedeix accedir al seu erotisme, però podem intuir –i aquesta és l'aportació platònica més original i específica– que el mer

abandonament a la sola veritat del llibre i a la bellesa del quadre fa impossible la condició que l'*éros* filosòfic necessita per insituir-se: la presència de l'altre. Un erotisme desproveït de dialèctica no ens permetria explicar per què Plató és tan conscient de la mort de Sòcrates (i tanmateix de la pròpia inexorabilitat de la seva mort) i de quina manera això afecta els problemes de la transmissió del saber filosòfic¹. Per això, el professor Stanley Rosen, amb molt bon criteri, lliga la qüestió platònica de l'escriptura a la qüestió sobre *éros*. El seu interès per la relectura del *Convit* de Plató és prou justificat.

Al *Convit*, el context en el qual es produeix la pregunta per la bellesa i la veritat és, òbviament, la *palaia diáphora* entre la filosofia i l'art². Per què els poetes no han gosat mai defensar *éros*? Cal fixar-se en la primera intervenció de Sòcrates. El seu discurs comença amb un atac als interlocutors anteriors, si bé no els acusa d'ignorar la veritat sobre *éros*, sinó, més aviat, de conèixer la veritat i de no ser capaços de defensar *éros* com cal (198d-e). És simptomàtic que l'error d'Agatò desencadeni el discurs de Sòcrates: com Sòcrates reconeix, era el seu propi error de joventut abans que Diòtima l'alliçonés (201e). Que la refutació socràtica es produeixi sense que cap interlocutor reconegui el seu error posa de manifest dues coses: el poder

1. Cal però destacar l'enllaç posterior (romàntic, via Shatesbury) que es produirà entre poesia i veritat. Gairebé es pot assegurar que, sense la imatge de l'*éros* platònic, aquest enllaç seria impossible. Dit altrament, el paradigma que determina el desenvolupament de l'articulació històrica entre veritat i bellesa en l'art no hagués estat possible sense la doctrina de l'amor platònic. Encara calien alguns anys de lletra per tal que Heidegger comencés a parlar de poesia i veritat. Dit això, té sentit afegir que per a Heidegger Sòcrates representa «el pensador més pur d'Occident» pel fet de no haver escrit res. Però convé no autoenganyar-se: l'accent de Heidegger no està posat en l'escriptura com un fet oposat a l'oralitat, sinó en l'absència d'una «obra», d'una exposició sistemàtica dels seus ensenyaments. Allò decisiu és la posició no-filosòfica que ocupa Sòcrates, de la qual neix precisament la filosofia.

2. Vegeu *La república* 607b.

d'*éros* de convèncer a cada interlocutor que la interpretació de l'experiència eròtica és necessàriament la veritat de la seva experiència; i la presència d'alguna cosa terrible en la veritat sobre *éros* que fa que el seu elogi només sigui possible amb la bellesa de les paraules.

Els suposats elogis d'*éros* han estat bells per demostrar que *éros* és el més bell i el millor; però han dit falsedat. S'han dirigit evidentment als que coneixen i no als que comprenen (199a). La insolència socràtica suggereix que només ell sap com elogiar *éros*: Sòcrates parlarà a la seva manera, dirà la veritat, però no renuncia a exhibir-la de la forma més bella possible (198d). La seva intenció és eliminar d'*éros* aquells elements que fan possible la lletjor que els interlocutors anteriors han vist i han volgut amagar. Però, aleshores, quina és la veritat sobre *éros* si resulta que la disposició socràtica és presentar-la exclusivament d'una manera bella? Aquest punt d'ancoratge en la bellesa és certament essencial i, tot reclamant-lo, Sòcrates se sap fidel a la veritat, malgrat no poder ignorar que la bellesa d'*éros* ha d'incorporar d'alguna forma la seva lletjor. De fet, Sòcrates identifica *éros* amb una determinada carència. Si vol ser fidel a les exigències de la veritat, ha d'elogiar la condició defectuosa de l'amor. I per què aquest defecte és tanmateix immanent a la bellesa de l'amant, Sòcrates està disposat a elogiar-se ell mateix, l'home més lleig d'Atenes.

Sòcrates, cal recordar-ho, pretén refutar la interpretació de la seva pròpia experiència i demostrar que *éros* no és un déu. La secularització d'*éros* està lligada a la revelació de Diòtima, la profetessa de la religió dels misteris, la qual cosa implica que tothom pot ser iniciat, o que ja no cal ser-ho. Ella comença amb una definició de diccionari: *éros* és el desig per la bellesa; però quan Sòcrates no pot respondre a la seva qüestió –Què és el que hom desitja quan desitja la bellesa– hi ha un desplaçament decisiu cap als béns que fa que Sòcrates identifiqui el desig pel bé amb el desig per la pròpia felicitat (204d-e). Sòcrates admet que tothom desitja la felicitat; però si tots els homes estimen allò que els mou, per què parlem de l'amor com d'alguna cosa en particular? (205b). Diòtima ha d'explicar com el desig univer-

sal pel bé, que és *éros*, s'ha de limitar universalment a un determinat tipus d'*éros*, que inclou la bellesa.

D'entrada, no és gens accidental que compari el sentit restrictiu de la paraula «amant», que inclou a tots els homes, amb el que passa amb el mot *poíesis*, que inclou a tots els creadors (205c-d). Igual que existeixen diferents formes de creació, també existeixen diferents formes d'*éros*. El discurs poètic està generat en la bellesa de la moral, la seva fecunditat és la *phrónesis* que cal engendrar en l'ànima (209a-b). Però l'amor a la bellesa d'Agatò és una forma entre varies, no gaire diferent de la vida corporal que procrea en la bellesa (207d-208b). La poesia, malgrat ser la més exquisida habilitat entre els homes, és una forma eròtica en el sentit restrictiu de la paraula, i el centre de l'amor en aquest sentit restrictiu no és sinó la pròpia poesia. Hom pot suggerir la següent conclusió: els poetes empen la moral amb l'objectiu d'autoperpetuar-se i confonen la bellesa amb l'eternitat que el poeta desitja per a ell mateix. D'aquesta forma Diòtima combina l'èmfasi d'Agatò en la procreació i la bellesa amb l'èmfasi d'Aristòfanes en la recerca de la pròpia eternitat com una característica restrictiva d'*éros*.

Quin tipus d'eternitat desitja aleshores el filòsof? El bé és certament l'eternitat que pertany a *éros*, però ni Diòtima pot explicar quina és la causa del desig ni Sòcrates és prou ignorant per interrogar a Diotima. Sembla que aquesta qüestió és la que deixa que Sòcrates decideixi per ell mateix. Mentre l'erotisme poètic implica un terme relatiu, l'erotisme filosòfic es topa amb una negativitat originària que fa del coneixement desig de saber i no únicament saviesa. El nom d'aquesta negativitat que fa possible el saber i és indèstria és la passió (sexual) és *éros* (204a). Però precisament per què és negatiu no pot ser productiu, sinó visionari. L'exhortació final de Diotima no és tant una explicació de per què el poeta s'immortalitza en la bellesa moral de les seves imatges, sinó una exhortació al jove Sòcrates a deixar enrere la bellesa particular, tant del poeta com de l'amant ordinari, i contemplar la bellesa-en-si (210a-212a).

Diotima contraposa la bellesa-en-si a la bellesa particular amb l'objectiu –i això convé destacar-ho– de negativitzar completament *éros*. Tan aviat com l'amant contempla la bellesa

en les lleis i en les conductes, deixa de ser amant per convertir-se únicament en espectador. Diòtima vol desviar Sòcrates de la pederàstia i posar-lo davant d'una bellesa que ni els poetes mai han somniat. Podria tractar-se de la bellesa unitària que la defensa d'Agatò apunta, però que és incapaç d'assolir, contaminat com està per l'antropomorfisme d'Homer. La paraula clau d'aquesta diatriba amb la poesia és la «imaginació» (*phantasthêsetai*). En última instància, la bellesa mai no pot referir-se a una imatge que la faci completament transparent (212a). Diòtima, tot fent palesa aquesta impossibilitat, demostra ser antitràgica, però finalitza el seu discurs col·lapsant la diferència entre la bellesa i el bé: en contemplar la bellesa, no pas la seva imatge, el filòsof genera la virtut vertadera, i així la bellesa retorna particularitzada sota la forma d'una immortalitat no poètica.

No cal recórrer al principal mite del *Fedre* per reconèixer que la bellesa mai no podria ser recordada si es convertís en un paradigma transparent a la mirada de l'ànima (250d). El centre del diàleg apel·la també al desig d'immortalitat dels legisladors, que elogien les virtuts d'*éros* tot confiant que el seu poder victoriós els reporti, no pas una ciutat bella, sinó un discurs escrit que sigui etern (258b-c). La forma d'imitar la naturalesa eròtica de l'ànima és creure que la ciutat els deïficarà. Però que l'ànima dels legisladors sigui immortal no vol dir que sigui eròtica. L'absència de Sòcrates en un diàleg com *Les lleis* mostra que no hi pot haver un amant de la llei o que la llei no pot imitar un amant com Sòcrates. D'aquí que *Les lleis* no es puguin entendre sense el *Fedre*, i el tot del *Fedre* depengui d'aquesta referència als legisladors, que ocupen el centre estratègic de tot el diàleg. El tronc de la disputa platònica és per tant l'antierotisme dels legisladors i dels poetes. Les seves imatges, justes i belles, tenen conseqüències polítiques decisives. Per això el *Convit* i el *Fedre* són realment una filosofia estètica, cosa ben clara si parem compte que allò més genuïnament tirànic es diu *éros* en l'argot platònic³ i la bellesa de la dialèctica (basada en el procediment còmic per excel·lència, la ironia) pretén convertir-lo en el seu aliat.

3. Vegeu *La república* 568c.

COMUNICACIÓ

Xavier Garcia-Duran (Societat Catalana de Filosofia): *Divagació entorn de la bellesa*

La nostra intenció en aquest espai d'expressió i debat és proposar, seguir una divagació pels camins de la bellesa, prenent com a bàculs o guies o companys de viatge dos textos breus, distants entre si com ho van poder estar Màrius Torres i Jean-Paul Sartre, o la percepció nauseabunda de l'existència i la contemplació d'una Venus dels museus vaticans.

Comencem, doncs. El primer text que proposem apareix a la «Conclusion» de *L'imaginaire* (1940), obra singular del pensador francès. En aquesta obra es marca una dualitat que esclatarà en la vida i en l'obra de Sartre, enteses com una realitat única que es desdobra. Així doncs, aquesta dualitat és entre allò real i allò imaginari. Allò real és perceptiu, requereix presència; allò imaginari es mou pel món de la imatge, de l'absència. És en aquest context tot just insinuat que situem aquest primer text: *Le réel n'est jamais beau* (OC, p. 372). Allò real no és mai bell. Anem a cargolar-lo. Si allò real no és mai bell, allò bell ha de ser irreal. O bé: si allò real no és mai bell, la bellesa i la realitat pertanyen a àmbits ontològicament diferents (i incomunicables). O més: el conjunt d'objectes dels quals es predica 'real' és sempre diferent del conjunt d'objectes dels quals es predica 'bell' (s'entén: objectes lingüístics).

Aturem aquí aquest primer baluceig reflexiu i intentem explicar com Sartre arriba a aquesta conclusió. No es tracta, com volgué la moda existencialista, de fer de la realitat el lloc de la lletjor i del malestar. Sartre no diu això, si bé aquest fet no significa que els existencialistes no tinguessin raó. Sartre diu que allò real mai no és bell. I això és així perquè allò bell resideix en allò irreal, entès com a no perceptiu. La bellesa està en la imatge, no en la percepció. Mirem una fotografia, per exemple. D'antuvi és un retrat, representa un absent. Pertany a la família de la imatge, al món de l'irreal. És una fotografia-imatge. Però també és un objecte real: de paper, rectangular, dimensionat, amb

colors... És una fotografia-objecte. Traslladem ara l'exemple a una pintura. En el pla perceptiu, la pinzellada i l'impacte lumínic, el color i les dimensions. En el pla imaginari, el rostre o el paisatge o el somni. Mai no diríem que el suport material —la fotografia-objecte o el quadre— són bells. Allò bell pot ser allò que apareix quan es transcendeix l'objecte i apareix la imatge. Aquest vaivé entre contingut i forma, entre real i imaginari, entre percepció i imatge, celebrat en l'exemple del cafè que es va esvaint mentre *ocupa* el seu lloc l'absència de Pierre, és el mateix que diferencia l'actor del personatge: l'actor no és Hamlet (seguim amb l'exemplari sartrè), però ha de ser Hamlet. Dit d'una altra manera: l'actor s'irrealitza en el seu personatge¹. L'oscil·lació de contingut i forma com a tipus de dualitat... La clau de volta d'aquesta situació és l'objecte, que pot ingressar en el món de l'imaginari o en el món del real segons l'espectador —la llibertat— el posi. Aquest objecte-frontissa rep el nom d'*analogon*. A quin cantó posarem la bellesa? No pas al del real, del perceptiu, que és tal com és, analitzable, necessari, sinó al de l'imaginari, que és tal com es vol, lliure, imprevisible. Podríem dir, d'alguna manera, que Hamlet no és mai real —ni pot ser-ho? Que aquell que representa la fotografia que tinc sobre la taula, en la mida que és absent, irrealitza la fotografia? Que, en definitiva, allò que és bell no és mai real?

Es pot dir, doncs, que la bellesa no té valor òntic, ja que no es pot predicar del ser. La bellesa pertany al regne dels absents, del no-ser. Al que serà el regne de la consciència i de la llibertat: el regne de les imatges. S'albira la dualitat que es donarà a conèixer, que esclatarà amb *L'Être et le Néant*.

Segueix el text de *L'imaginaire* il·luminant aquest punt de vista: «l'extrême beauté d'une femme tue le désir qu'on a d'elle» (p. 372). La bellesa i el desig formen part de dos plans de realitat comunicables, com són comunicables el meu rostre i la seva imatge en una fotografia. Un és un pla irreal, l'altre és un pla realitzant. L'un és el pla de l'imaginari, l'altre el pla del perceptiu;

1. Vegeu *L'imaginaire*, p. 368. El tema és el de la «paradoxa del comediant» que proposen Diderot i el mateix Sartre a l'obra *Kean*. I de forma més allunyada, sant AGUSTÍ als *Soliloquis*.

l'un el de la llibertat, l'altre el de la necessitat. La imatge del mirall (o retrat, o fotografia, o reflex), sotmesa a l'estricta necessitat de les lleis de l'òptica, em transforma en un altre de mi mateix. I és que el meu rostre, per a mi, sempre és un absent: «La dissort és que jo no veig el meu rostre. O, al menys, no d'antuvi. El porto davant meu com una confidència que jo ignoro i són, al contrari, els altres rostres que capten el meu» (*Visages*)².

Però, no obstant, la bellesa i el desig han de tenir un cert parentiu, una misteriosa relació, puix que un és reflex de l'altre, doble i repetició. El desig és imitació de la bellesa. Estem en el conflicte que Plató planteja a *El convit*, especialment a rel del discurs de Diòtima. De fet, és el desig que anima el camí dialèctic d'ascens cap a la bellesa.

Hem arribat a una confluència de molts camins dubtosos³: les relacions entre imitació, desdoblament i repetició; el platonisme que, engendrant Occident, ha engendrat una teoria de la imatge; el joc tràgic de Narcís abocat al coneixement. I en cada camí alenen, donant-li sentit i adreça, la bellesa i, en el seu contraplà, el desig. I cada camí es fonamenta en una relació catòptrica, especular, de reflexos. Com l'ull de l'amant com a lloc privilegiat on emmirallar-se que apareix a l'*Alcibiades*; com el desig terrible que s'engendra en Biblis pel seu germà bessó, Caunus⁴; com el salt de la bellesa al desig que el mateix Ovidi ens descriu en el mite de Pigmalión⁵.

I és aquí on trobarem l'altre bàcul per seguir errant, divagant, caminant per tots els camins i per cap. Recollim un poema de Màrius Torres, escrit a la Ciutat del Vaticà el 1933 i intitulat *Venus*:

2. Aquest text aparegué a la revista *Verbe*, 4-5, l'any 1939, amb el títol *Visages*. És recollit íntegrament, en apèndix, per Michel Contat i Michel Rybalka a la seva excel·lent obra *Les écrits de Sartre*, a les p. 560-564, amb la numeració 39/28.

3. És inevitable pensar en el camí del vaixell en el mar, que Ausiàs anomena «dubtós» i que l'autor del llibre de *Proverbis* titlla de «massa alt» (Pr 30, 18-19)

4. OVIDI, *Metamorfosis*, IX, 450-665.

5. *Ibidem*, X, 239-298

Assenyala'm, si et plau, el meu camí,
amb el teu gest, mutilat i diví...
Vers on? Senyora d'una terra morta,
mires, cruel, amb un somriure antic
aquest temps, massa vell per a ser-te amic,
perquè saps que dels dos ets la més forta.
Tu, que només ets bella! Marbre groc,
no sollat per les llàgrimes ni el foc.

El poema recull de forma exquisida el que hem anat plantejant fins aquí. S'inicia amb el desig, quasi súplica, quasi pregària (*assenyala'm, si et plau*), un desig irrealitzable ja que el gest és *mutilat*. En la segona estrofa, la dea es petrifica en el temps, com testimonia el *somriure antic*⁶ (contra el temps vell) que la fa *cruel*, ja que queda fora del temps⁷, atemporal. El poeta va descobrint que només queda la bellesa. No hi ha realitat. L'estàtua no respon. O respon des de l'imaginari, des de l'irreal, on no l'esmussen *ni la llàgrima* del dolor i de la felicitat, *ni el foc* de la vida i de la passió. *Només ets bella!* No sents ni t'estremeixes, no rius ni sents l'escalf. Podríem parlar de la deconstrucció del ja esmentat mite de Pigmalión. I aquí està la força de l'adverbi: *només*. Significa que hi ha quelcom que es pot afegir a la bellesa per completar-la, donar-li sentit ple. La bellesa esdevé un argument pel menyspreu, per la imperfecció: allò que t'ha fet perfecta et fa fredament inhumana. Cruel. Mirem com ho expressa Sartre: «En una societat d'estàtues hom s'avorriria de valent, però viuria segons la justícia i la raó. Les estàtues són cossos sense rostre; cossos cecs i sords, sense por i sense còlera, atents només a obeir les lleis del que és just, això és, de l'equilibri i del moviment. Tenen la reialesa de les

6. Sembla que Llucià, referint-se a aquesta estàtua, en el supòsit que sigui la còpia romana de la Venus de Cnido, de Praxíteles, que es troba al Vaticà, diu: «tendre somriure que lluïa dolçament sobre els seus llavis mig oberts».

7. Hom pot recordar que a *La nausée* es parla de forma recurrent de dos temps: el temps de l'existència, flonjo i tou, i el temps de la música, agut i metàl·lic.

columnes dòriques: el cap n'és el capitell. En les societats dels homes, els rostres regnen» (*Visages*).

L'estàtua està presa en el món irreal de l'imaginari. La seva bellesa la fa de pedra freda i intemporal. No té realitat, és inaccessible al prec i al dolor. A l'estàtua li falta realitat. No té rostre. Només és bella. És morta. La bellesa no és mai real. Potser la terra morta de la qual és senyora la dea, sumant per acabar els mots del poeta i del pensador, és el desig, occit per l'extrema bellesa de l'estàtua.



Sr. Xavier Garcia-Duran i Dr. Andreu Grau

COMUNICACIÓ

Josep M. Porta Fabregat (SCF): *Al voltant de «El retrat de Dorian Gray»*

No és cap novetat metodològica: els restants trets del fenomen que pretenem investigar ressalten més o millor, si provem de variar-ne o extreure'n imaginàriament alguna de les seves característiques essencials. Aleshores, el fenomen muta interiorment i molts cops canvia la seva fisonomia externa, s'omple d'incongruències produïdes per una lògica interior volgudament distorsionada; d'aquesta manera, paradoxalment, se'ns revela la funció, el sentit i l'abast d'aquella nota negada o modificada. Aquest és l'exercici que trobem a *El retrat de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1854-1900) en relació amb un tret específic, *la transcendència i separació respecte del món, de la caracterització platònica de la Bellesa com a Idea*.

Aquesta obra duu a terme aquest experiment intel·lectual, com hem dit, sobre el fons i amb els materials del platonisme. Aquest experiment consisteix a novel·lar una contradicció, una impossibilitat i, també, un disbarat: la Bellesa, que és una idea en sentit platònic, i per tant és una essència immutable, eterna i transcendent a les coses i en general al món, esdevé allò que és el seu contrari: realitat, quotidianitat, immediatesa. Conviu amb els éssers humans de carn i ossos, en un temps –i en el temps– i en un lloc determinat. Així, l'ideal es fa real sense perdre el seu caràcter de perfecció eterna i immutable. En la novel·la, Oscar Wilde fa efectiu el desig del seu protagonista de romandre sempre jove i bell; i que les nafres que causen el temps i la vida –la vellesa i els nostres pecats– sobre el cos i l'ànima es traslladin al retrat, una obra d'art excepcional, que li havia pintat el seu amic, l'artista Basil Hallward.

La potència d'aquest argument rau en el fet que fa efectiu un desig comú a tota la humanitat: alliberar-nos del pecat original i de les seves conseqüències; és a dir, deslliurar-nos del malestar que ens ha representat haver menjat de l'arbre del bé i del mal –de la moral i, per tant, del pecat, i també de tots els mals

que acompanyen el cos— i proporcionar-nos el fruit de l'arbre de la vida, és a dir, l'eternitat. Altrament dit, és un assaig de divinitat (pagana, perquè no es perd la individualitat de Dorian Gray). Tanmateix, aquesta transposició de la bellesa al món no tindrà els efectes esperats i, en lloc de proporcionar el plaer o la felicitat desitjada (un nou hedonisme en termes de Lord Henry), només causarà sofriment i desesperació a aquells que cauen en l'encís de Dorian Gray.

Oscar Wilde ens descobreix un fet sorprenent i aparentment paradoxal: *allò que produeix la desgràcia dels que entren en contacte amb Dorian Gray és també allò que hauria de produir la seva felicitat*. El mecanisme del goig i del sofriment és idèntic. L'artista, Basil Hallward, narra la fascinació que va experimentar quan va conèixer Dorian Gray: «Quan els nostres ulls es van trobar em va sobrevenir. Sabia que tenia cara a cara algú amb una personalitat tan fascinant que, si ho permetia, absorbiria tota la meva natura, tota la meva ànima i el meu art»¹. Atracció i terror per aquesta mateixa atracció: en els seus orígens, la relació amb Dorian Gray s'anuncia ja com a tràgica. L'atracció que exerceix la bellesa de Dorian Gray, que és l'atracció de la bellesa en si mateixa, deixa a aquells que la contemplen sense voluntat, sense autonomia, obsessionats per Dorian fins a perdre el sentit de si mateixos. Però aquest lliurament d'un mateix a un altre mai no troba la correspondència a què aspira.

Aquest desig fracassat també afecta Dorian Gray. Ell tampoc no aconseguirà la realització de la seva passió. Dorian cerca la bellesa com la seva raó de viure i no accepta res menys que aquest absolut. Però, el protagonista de la novel·la en si mateix és una contradicció: al mateix temps que encarna la Bellesa també hi aspira, perquè no pot satisfer-se a si mateix. Amb l'excepció de l'art, el món només ofereix canvi, relativitat, degeneració. La seva autorealització només podria ser un narcisisme: amar-se a si mateix. Però a Dorian Gray li esta vedada aquesta possibilitat. Per a amar-se, abans ha de contemplar-

1. O. WILDE, *Plays, Prose, Writings and Poems*, London: Everyman's Library, 1991; p. 135.

se, i la seva bellesa no es reflecteix en el quadre de Basil Hallward, sinó només allò que el destrueix progressivament per dins i per fora en el transcurs de la vida. Malgrat encarnar-la, Dorian Gray està orfe de bellesa. A diferència de Narcís, la seva autocontemplació en l'obra d'art el matarà, no per l'atracció sinó pel rebuig que l'inspira. I la desgràcia de Dorian Gray també ho és d'aquells a qui ha fascinat: mai no pot lliurar-se del tot a aquells que se li han lliurat completament, perquè no encarnen la bellesa en la seva plenitud.

Aquesta relació fracassada és la que ens mostra el seu enamorament de Sibyl Vane. Analitzem la seva història.

Prèviament, però, hem de destacar que, en el context platònic de l'obra, aquests dos personatges adquireixen caràcter d'intermediari. Dorian Gray és fill de la relació desafortunada entre la filla d'un aristòcrata, Lord Kelso, i un pobre soldat que va morir en un duel poc després del seu matrimoni. I Sibyl Vane és filla il·legítima d'un aristòcrata i d'una mala actriu. Ni l'un ni l'altre pertanyen a un món social determinat, l'aristocràcia o el poble, per naixença, sinó que en són excèntrics; representen un espai intermedi que ens recorda el mite d'Eros: pertanyen al mateix temps al món sensible i al món intel·ligible, per parlar a la manera platònica. Aquest caràcter mixt els permet l'accés a la Idea, però és un accés invers en un cas i en l'altre², que els condueix irremissiblement a un destí completament diferent.

Dorian aconsegueix que ella se n'engamori i l'anomena Prince Charming, perquè no coneix el seu autèntic nom. El sentit d'aquesta ignorància l'interpretem a partir del caràcter mixt de Dorian: Sibyl només coneix d'ell la bellesa, no la seva individualitat –allò que es grava en el quadre ocult de Basil Hallward. Ambdós s'engamoren perquè experimenten que l'ideal ha esdevingut real. Sibyl justifica el seu afecte de la manera següent: “Sé per què l'estimo –diu a la seva mare-. L'estimo perquè ell és com és l'Amor mateix”³. Per la seva banda, Dorian

2. Sibyl Vane va del món intel·ligible al sensible, mentre que Dorian Gray va el camí invers, del món sensible a l'intel·ligible.

3. *Op. cit.*, p. 182

està enamorat de l'art de la seva estimada. Per a Dorian, hi ha un moment en què vida i art *semblen* coincidir i no dubta a anunciar al seu amic Lord Henry que s'ha enamorat d'una actriu. Només és una il·lusió. Aviat ens adonem que no estima la noia real sinó el seu art, que concep platònicament: «Ella és totes les heroïnes del món en una –descriu al seu amic–. Ella és més que un individu». Aquesta dualitat entre els personatges interpretats per Sibyl Vane i la seva individualitat determina una ambivalència: l'admiració pels primers («totes les heroïnes del món») i el menyspreu pel segon (l'actriu que les representa). Estima Sibyl perquè somia viure de manera ordinària la situació extraordinària que l'obra teatral representa; o, en altres termes, pretén que l'experiència estètica, que és excepcional, ompli tota la seva vida i la deslliuri d'allò que tanmateix la constitueix: la rutina, la mediocritat o la lenta i imparabile decadència. Entesa d'aquesta manera, mesurada segons la intensitat que proporciona l'art, la vida quotidiana és una vida inferior i aparent, a penes mereix ser viscuda. Vol experimentar així en un altre temps, en un altre lloc, una altra vida, que és l'autèntica vida, la vida interior de l'obra artística. Per això diu de Sibyl Vane: «els llavis que Shakespeare va ensenyar a parlar han xiuxejat el seu secret al cau de la meua orella. He tingut el braç de Rosalinda al voltant del meu coll i he besat Julieta a la boca»⁴; i, en un altre lloc, «vaig oblidar que em trobava a Londres i en la dinovena centúria. Em trobava a fora amb el meu amor, en un bosc que cap ésser humà mai no havia vist»⁵. La tragèdia apareix perquè la presència real de la bellesa, Dorian Gray, desperta Sibyl de la il·lusió de viure el teatre i aleshores, esdevé una actriu mediocre. I Dorian no pot estimar una actriu mediocre perquè és el final de la contemplació de la bellesa en si mateixa.

La tragèdia de Sibyl Vane i de Dorian Gray es desenvolupa en dos moments. Dorian Gray convida els seus amics al teatre per a admirar la seva estimada. El desencís i el disgust que li produeix és complet. Després de l'actuació li demana per què no ha actuat com sempre. Ella li respon que mai més no serà una

4. *Ibid.*, p. 195.

5. *Ibid.*, p. 194.

bona actriu, i ho explica de la manera següent: «*abans de conèixer-te (primer moment), l'actuació era la realitat de la meua vida. Jo només vivia en el teatre. Pensava que tot era veritat. Jo era Rosalinda una nit i Portia una altra. L'alegria de Beatriu era la meua alegria i els pesars de Cordèlia eren els meus també. Jo creia en tot*»⁶. Ara bé, ell li ha mostrat que estava enganyada: «*Jo no sabia res d'ombres, i pensava que tot això era real. Vas venir –oh, el meu bellíssim amor!– i vas alliberar la meua ànima de la seva presó. Em vas ensenyar què era la realitat (segon moment)*»⁷.

Aquesta tragèdia, al seu torn, deriva de dues impossibilitats que s'alimenten mútuament. Per la banda de Sibyl Vane, l'error consisteix a creure que l'art és inferior a la vida, mentre que l'art, com ens diu Oscar Wilde en un altre lloc, és superior a la vida. Aquest error ha estat provocat per la presència impossible de Dorian Gray, que ha elevat la vida a la categoria d'art, és a dir, pel fet que l'Ideal hagi esdevingut real. L'error de Dorian Gray resideix a no adonar-se que la bellesa realitzada destitueix l'obra d'art de la seva funció i, d'aquesta manera, el seu ideal de vida es fa impossible: ningú no pot casar-se amb la Julieta o la Cordèlia efectivament representades sobre l'escenari.

El fracàs de la relació amorosa inicial determina i explica el que podríem anomenar el cicle negre de la novel·la, que té la mort dels personatges com a tema central. Refusada per Dorian Gray, Sibyl se suïcidarà, perquè no pot acceptar no ser estimada, viure en l'absència de la bellesa que ha conegut. La mort d'un antic company, Adrian Singleton, a qui troba en un local d'opi, o del Dr. Alan Campbel ens sembla que s'han d'interpretar en el mateix sentit: són el resultat de la desesperació produïda per un amor que mai no podrà ser correspost. Tampoc l'artista, Basil Hallward, sobreviu; volia exposar la seva obra en públic, però ja no hi havia cap obra per exposar: si l'art esdevé vida, com que els éssers humans ens construïm a nosaltres mateixos a través de la nostra llibertat, la figura de l'artista es fa innecessària. Malgrat que Dorian Gray assassina físicament el

6. *Ibid.*, p. 203.

7. *Idem.*

seu amic, en realitat la seva mateixa existència significa la fi del geni creador. Finalment, també Dorian Gray pereix. Comunica a Lord Henry que ha decidit reformar-se i apartar-se de la joveneta Hetty Marton, que ha conegut al camp. Dorian, aleshores, contempla un altre cop el seu retrat, que ha esdevingut horrible, i que es presenta com la consciència i la presència ocultada dels seus crims, i li clava el mateix ganivet amb què havia matat Basil Hallward, l'artista. En destruir l'obra també mata la seva pròpia individualitat i mor. El fet que la mateixa arma que mata al creador també acabi amb la creació ens fa l'efecte, sota la forma de la venjança, d'una restitució dels llocs propis de la vida i de l'art.

Aquest darrer gest de Dorian Gray sembla apuntar al fet que, malgrat que tots aspirem a la bellesa, no podem viure sense l'acció bondadosa; i que, en el món real, aquesta supleix l'absència ordinària de la bellesa, a la que només podem accedir, de tard en tard, a través de l'experiència excepcional de l'art.

COMUNICACIÓ

Carles Rius Santamaria (SCF): *El concepte de bellesa en el «Més antic programa de sistema de l'Idealisme alemany»*

El 1917, el pensador alemany d'origen jueu Franz Rosenzweig va descobrir un text que ell mateix intitulà *El més antic programa de sistema de l'Idealisme alemany*. L'escrit, que se suposa que fou redactat a la primavera del 1796, està firmat per tres joves que havien estat companys de la Fundació de Tübingen: Hölderlin, Hegel i Schelling. Diverses investigacions han portat a concloure que aquell original va ser escrit per Hegel, però encara hi ha dubtes sobre qui dels tres va ser l'autor intel·lectual del text. Darrerament, han sorgit nous arguments que defensen que l'autoria fou de Schelling (Fuhrmans, 1962; i Tilliette, 1982).

L'escrit comença de forma escapçada i només ocupa dues planes. Les idees són presentades de manera molt resumida, però l'argumentació està ben travada, relacionant-se totes les parts entre si.

Referent al seu contingut, el text comença parlant d'ètica, de física, de política i de religió. I tot seguit, aquest conjunt d'idees desemboca en una de sola que pretén englobar-les a totes: la idea de bellesa. Aquesta influència s'expressa en els següents termes: «Finalment, la idea que les reuneix a totes, la idea de la bellesa, presa la paraula en un sentit platònic superior. Joestic ara convençut que l'acte suprem de la raó, aquell en el que la raó comprèn totes les idees, és un acte estètic, i que veritat i bondat només estan agermanades en la bellesa. El filòsof ha de posseir tanta força estètica com el poeta. Els homes sense sentit estètic són els nostres filòsofs ortodoxos. La filosofia de l'esperit és una filosofia estètica.»

A partir d'aquesta definició de la bellesa, el *Programa de sistema* infereix una sèrie de conseqüències importants que afecten diversos àmbits: 1) en el camp artístic, la reivindicació de la poesia com a mestra de la humanitat; 2) en el terreny de la creença, la proposta de la formació d'una religió universal, definida com a «monoteisme de la raó i del cor, politeisme de la

imaginació»; 3) en l'àmbit cultural, la voluntat de crear una nova mitologia que esdevingui una mitologia de la raó; i 4) en el camp polític, l'esperança d'assolir una unitat de la humanitat en la que hi regni la llibertat i la igualtat universals. L'escrit acaba preveient que aquella nova religió serà «l'última, la més gran obra de la humanitat».

L'estil de la redacció és el d'un manifest, i respira un gran entusiasme, situant el concepte de bellesa en una centralitat que fins aleshores poques vegades havia arribat a assolir.

En realitat, en la història de la filosofia podríem trobar alguns indicis d'aquesta manera d'entendre la bellor. Així, tal com el mateix text al·ludeix, ja Plató havia repetit en diversos dels seus diàlegs que la idea de bellesa equival a la idea de bé (per exemple, en el *Gòrgias*, 475a); i també havia presentat la teoria que fa dependre la comprensió de les coses formoses d'una idea superior de bellesa (*El banquet*, 210a–212a). Així mateix, podríem esmentar: la importància que a partir del 1752 l'estètica havia pres amb l'obra d'Alexander Baumgarten; la revaloració de l'art antic que havia fet Winckelmann durant la segona meitat del segle XVIII; la relació entre la bellesa i la finalitat sense fi que Kant havia presentat el 1790 a la *Crítica del judici*; o la idea de la bellesa com allò que «assenyala el naixement de la llibertat», comunicada per Schiller a les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, el 1795. Ara bé, el que aquell *Programa de sistema* expressava de manera innovadora era el clar propòsit de fer que la idea de bellesa esdevingués, en aquell sentit tan ampli i ambiciós, la guia de la praxi humana.

Doncs bé, a partir d'aquell moment la mateixa intenció la podem veure reflectida en obres de diversos autors de la cultura alemanya, com és el cas dels escriptors que formaren el que es coneix com a primer romanticisme alemany; a tall d'exemple: el desig de Novalis de veure realitzada a la terra una nova «unió originària» i universal entre els homes (*La cristiandat o Europa*, 1799); Friedrich Schlegel i la seva exigència d'una nova mitologia per a la poesia (*Discurs sobre la mitologia*, 1800); o August Wilhelm Schlegel i la consideració de la poesia com «el cim de la ciència» (*Lliçons sobre Belles Arts i Literatura*, 1801).

De manera semblant, podem dir que en les obres posteriors d'aquells tres amics que en el seu moment havien firmat el manifest, es poden trobar restes del seu ambiciós programa inicial. Essent així, des d'un punt de vista literari, Hölderlin intentà establir la mediació entre el món ideal i el món real per mitjà d'una teoria dels tres gèneres principals: la lírica, l'èpica i la tragèdia (*Fragments de Homburg*). Un dissenyi, però, que es va veure estroncat quan el 1806 el poeta va caure en la follia.

I pel que fa a Hegel, en el sistema que aquest anà desplegant, la bellesa és considerada ja expressió de la llibertat que és pròpia de l'esperit absolut, és a dir, que està per sobre tant de l'esperit encara inconscient (naturalesa) com de les manifestacions de l'esperit objectiu ja conscient però encara limitat (institucions culturals). Tanmateix, en l'esperit absolut de Hegel la bellesa artística és superada primer per la religió, i després per la filosofia (*Lliçons sobre l'estètica*).

Probablement, doncs, va ser Schelling qui més va desenvolupar filosòficament les idees que ja havien estat expressades en el *Programa de sistema*. En efecte, el 1800, al final de la seva obra titulada *Sistema de l'idealisme transcendent*, el filòsof de Suàbia va redefinir la bellesa de la següent manera: «Tota producció estètica parteix d'una separació en si infinita de les dues activitats (la conscient i la no conscient) que estan separades en tot produir lliure. Ara bé, atès que aquestes dues activitats han de ser presentades com a conciliades en el producte, aleshores pel seu mitjà s'expressa de manera finita quelcom infinit. I l'expressió de quelcom infinit de manera finita és la bellesa. Per tant, el caràcter fonamental de qualsevol obra d'art, que comprèn en si els dos (caràcters) anteriors, és la bellesa, i sense bellesa no hi ha obra d'art.» (I/3, 620)

I unes línies més avall, el filòsof va explicar aquell qui produeix l'obra d'art formosa, això és, el geni, d'aquesta forma: «Hi ha només pocs indicis a partir dels quals es pugui inferir l'existència del geni a la ciència [...]. Per exemple, segur que no existeix allà on un tot que és igual a un sistema sorgeix de manera parcial i com per composició. I, per tant, hom hauria de pressuposar el geni allà on, de manera notòria, la idea del tot precedeix les parts individuals.» (I, 3, 623)

Podem veure així que, segons Schelling, l'obra d'art bella és aquella que es crea produint-se una interrelació entre el tot i les parts. Amb aquesta manera d'entendre la concepció de l'obra d'art, reapareixia la idea clàssica de la bellesa com a proporció i harmonia de les parts, però d'una forma dinàmica, com un procés esdevingut en un organisme viu.

I posteriorment, aquesta forma de concebre l'obra d'art bella va seguir sent madurada per Schelling en les seves principals obres estètiques: la podem trobar a l'assaig de 1802 que es titula *La filosofia de l'art* (V, 368-369; i V, 382-385); i també en el discurs de 1807 anomenat *Sobre la relació de les arts plàstiques amb la naturalesa* (VII, 299; i VII, 309).

Igualment, aquella concepció orgànica de l'obra d'art es pot veure present en els escrits que formen el que es coneix com el segon gran període de la vida del filòsof, –aquell que comença el 1806 i abraça fins a la seva mort, el 1854–, i que són obres dedicades ja no principalment a l'estètica, sinó a la filosofia de la història i la filosofia de la religió. Per exemple, es pot veure present en: a) la idea de Déu com un procés de desenvolupament (*Les investigacions filosòfiques sobre l'essència de la llibertat humana i els objectes amb ella relacionats*, 1809); b) la història de les mitologies de les diverses cultures a la manera d'una successió explicada mitjançant l'evolució de la lluita entre tres potències (*Filosofia de la mitologia*, 1842-1852); i c) en la representació estètica de la Jerusalem celestial en el temps de l'esperit, al final de la història (*Filosofia de la revelació*, 1841).

En síntesi, en el conjunt de l'extensa obra de Schelling se seguí potenciant allò que ja estava implícit en el *Programa de sistema*: la concepció orgànica de la bellesa, de manera que aquesta serveixi de paradigma per a explicar altres activitats, és a dir, el que podríem anomenar la formació d'un «paradigma orgànic».

A partir d'aquí, cal tenir en compte que en els darrers anys alguns coneixedors de l'obra de Schelling han estudiat com les seves idees han tingut continuïtat en moviments filosòfics i culturals de finals del segle XIX i del segle XX. En primer lloc, tenim els treballs de Manfred Frank, que veu el socialisme utòpic

i l'obra de Marx com hereus d'aquesta concepció orgànica de la història i la política (*El déu venidor*, 1982; *La infinita manca d'ésser*, 1975).

En segon lloc, hi ha els escrits d'Odo Marquard, el qual considera que Schelling i la psicoanàlisi de Freud coincideixen en el seu respectiu reconeixement del poder de la naturalesa, però, al mateix temps, veient en l'art un mitjà per a fer present una concepció organitzada de la mateixa (*Idealisme transcendental, filosofia de la naturalesa, psicoanàlisi*, 1987).

I en tercer lloc, diversos autors han rastrejat com les idees de la filosofia de l'art de Schelling han pogut influir en les obres d'artistes com són Philipp Otto Runge, els natzarens, els simbolistes, etc. –al meu entendre, a Catalunya, aquesta influència es pot entreveure en els escrits de Pau Milà i Fontanals, el qual, en la seva estada a Roma, havia conegut alguns natzarens; i indirectament, a través del seu mestratge, se'n poden trobar indicis en autors de la Renaixença com són Jacint Verdager, els germans Llimona, Antoni Gaudí, etc.

En conclusió, es pot entendre que el contingut del *Programa de sistema* assenyalava un punt d'inflexió en la manera com el pensament occidental ha comprès la idea de bellesa al llarg dels segles; i que, a més, aquell propòsit, segons el qual la bellesa orienti l'actuació humana ha perdurat, per diverses vies, fins als nostres dies.

Certament, d'aleshores ençà s'han succeït diferents crítiques a aquest concepte de bellesa, i s'han estès diverses teories estètiques enfrontades a ella, com és el cas de l'estètica de la lletgesa. A més, la història ha mostrat les dificultats de portar a la pràctica política la idea de bellesa que aquí s'ha assenyalat.

I tanmateix, crec que avui en dia té sentit preguntar-se: en un moment en què tornem a ser testimonis de les desmesures de la raó analítica, però en el que també coneixem els camins empantanegats als quals porta un relativisme demesiats, ¿no té sentit tornar a valorar paradigmes com el que acabem de veure, el paradigma orgànic, de manera que, conscients dels límits de la raó, però al mateix temps sense desistir de la idea de progrés, la seva força integradora pugui ser útil en diversos camps del coneixement (biologia, ecologia, arquitectura, art, etc.), tot

permetent-nos encarar millor els nous reptes del segle que acaba de començar?

Segons el meu parer, és la cura del terreny intermedi en el que un paradigma com aquest es mou, el que justament pot afavorir el cultiu del que pròpiament és la reflexió filosòfica.



Dra. Carme Merchán i Dr. Josep M. Porta

COMUNICACIÓ

Carmen Merchán Cantos (SCF): *Variacions sobre el bell i el sublim. O del llesamí i la Lluna*

A continuació faré un breu guió dels temes en els quals se centra aquesta comunicació: (a) de les nocions kantianes sobre el bell i el sublim; (b) del benefici de la tensió entre el bell i el sublim per a la vida humana; (c) de les metàfores del llessamí i la lluna com a possibles imatges per il·lustrar els conceptes del bell i el sublim; (d) i conclusió.

La tesi principal d'aquesta comunicació és que el concepte de bellesa requereix el de sublimitat, tal com ja va plantejar Kant a la seva *Crítica del Judici*. Allò bell és allò que ens complau i allò sublim és allò que ens inspira respecte. L'harmonia d'allò bell és el que ens procura plaer (el joc lliure de les facultats que no estan sotmeses a la raó teòrica). La incommensurabilitat d'allò sublim és el que ens fa sentir respecte.

Veurem ara com la tensió entre el bell i el sublim resulta necessària i beneficiosa per al ple dinamisme de la vida moral i harmònica. Agafarem, per explicar-ho, les imatges del llessamí i la lluna. He triat el llessamí com podria haver triat una altra flor i fins i tot algun altre objecte de la naturalesa propera, als quals acostumem a atribuir el qualificatiu de bells. De la contemplació d'un llessamí en podríem destacar dues coses: en primer lloc, la nostra pròpia actitud receptiva que ens obre a allò altre i en segon lloc, però directament relacionat amb el primer aspecte de la receptivitat, a la capacitat de sentir goig en rebre aquesta realitat. El llessamí ens arriba (perquè li hem fet lloc) i ens agrada (perquè ens fa sentir bé). En la dimensió de la bellesa es prepara el camí de la moralitat perquè ens fa receptius a allò altre i ens fa sentir bé amb nosaltres mateixos i amb el que ens envolta.

Passem ara al tema del sublim i a la imatge que he triat per representar-lo, la lluna. El primer que crida l'atenció és que la lluna és alhora bella i sublim. És a dir, és ambivalent. Tan sols ens cal mirar com, en molts poemes es ressalta la seva bellesa.

De tota manera, es més aviat el seu caràcter sublim el que podríem destacar i això bàsicament per un motiu: perquè pertany al que podríem anomenar món suprasensible.

Aquesta ambivalència de la qual acabem de parlar fa que la lluna pugui ser alhora metàfora d'allò bonic: riu, creix, decreix, camina, balla, etc, però també ha donat lloc a moltes històries terrorífiques: com ara la de l'home llop o la dels vampirs. I és aquesta doble dimensió entre el bell i el sublim el que ens produeix el sentiment de respecte del qual parlàvem abans. El respecte al qual fa al·lusió Kant en la seva coneguda cita de la conclusió de la *Crítica de la raó pràctica* que diu: «Dues coses omplen l'ànim d'admiració i respecte [...]: el cel estrellat que està sobre meu i la llei moral que hi ha en mi.»

Tornant altre cop als nostres exemples, podríem dir que la tensió que va de l'admiració del llessamí al respecte a la lluna, dibuixa, per així dir-ho, el recorregut pendular entre l'estètica i l'ètica, tot conformant un vincle invisible però indissoluble entre la bellesa i el bé. Per tal del fer veure aquesta tensió necessària entre el bell i el sublim imaginarem ara un possible diàleg interior d'un fictici observador d'ambdues imatges:

- Com m'agrada mirar-te i olorar-te llessamí! Ara, a la nit, el teu perfum encara és més intens i penetrant. Sembla que estiguis celebrant l'arribada de la Lluna.

- Però, què dic? Si la Lluna ja és aquí més rodona i cofoia que mai! En mirar-te em recordo d'aquell vers de Borges referent als arbres que diu: «Los árboles me dan un poco de miedo ¡son tan hermosos!» Jo sento el mateix en contemplar-te: m'agrada moltíssim, sí, però també em fas una mica de por.

- En definitiva, el meu cor s'harmonitza amb tu, llessamí, però s'expandeix i sembla tocar el misteri amb tu, senyora Lluna. Són aquests dos sentiments els que semblen tensar el meu cor i donar-li aquesta mena de dimensió de ciutadana de dos mons que es complementen.

Potser per això, el projecte del criticisme kantià, que, dit molt breument es planteja successivament les idees de veritat

(*Crítica de la Raó pura*), bé (*Crítica de la raó pràctica*), i bellesa (*Crítica del judici*), havia de concloure amb aquesta darrera, la qual fa de pont entre les altres dues.

En definitiva, amb aquesta reflexió al voltant de la idea de bellesa, he volgut fer un petit recordatori de la filosofia kantiana, així com aportar una il·lustració d'aquestes dues idees del bell i el sublim a partir de les figures del llessamí i la Lluna, i finalment destacar el vincle necessari entre les idees de bé i bellesa.

Per acabar, voldria dir que potser el que resulta sorprenent i prodigiós d'aquests dos conceptes del bell i el sublim és que el sublim ens fa sentir el bé mentre que la bellesa ens fa sentir bé.

COMUNICACIÓ

Emília Olivé (Societat Catalana de Filosofia): *La crisi moderna de la bellesa. A propòsit d'«Olímpia»*

Fa més d'un segle que l'art es dedica a qüestionar el privilegi de la bellesa, argumentant que és difícil crear i defensar la irrupció d'un art bell enmig d'una realitat dolorosa i lletja com la nostra (sobretot en termes morals). Les avantguardes van posar en crisi la bellesa perquè el sofriment la feia tabú. Doncs bé, Leni Riefenstahl és un exemple d'aquesta estigmatització, en la mesura que la reivindicació explícita de la bellesa que fa en els seus films, li qüestiona com mai l'estatut artístic de les seves obres.

Anem als fets. Alemanya any 1936: la jove cineasta Leni Riefenstahl té l'encàrrec directe de Hitler i Goebels de filmar l'Olimpíada de Berlín (de l'1 al 16 d'agost). Dotada dels millors i més moderns avenços tècnics de l'època, es disposa a fer un seguiment exhaustiu de l'esdeveniment olímpic: més de 200 hores de filmació sobre el terreny i una feina considerable de síntesi en el muntatge que donaran lloc a *Olympia*, 2 curtmetratges d'una durada aproximada de 2 hores cadascun. El primer es titula «La festa del poble» (*Fest das Volk*): una apologia de la lluita, la competició i del poble alemany capaç de combregar (com un sol home!) a l'esdeveniment olímpic. El segon es titula «La festa de la Bellesa» (*Fest die Schönheit*), una apologia de la bellesa de la natura i dels cossos humans en moviment. L'obra s'estrena a Berlín el 20 d'abril de 1938, el dia en què Hitler complia 49 anys!

Aquestes són les dades d'una obra que sempre ha estat objecte de controvèrsia, criticada per alguns per fer «apologia del feixisme» (Susan Sontag¹), considerada per altres com una obra d'art rellevant (Chaplin, Romà Gubern²). Però, quin tipus d'obra és *Olympia*? Es tracta d'un documental merament

1. S. SONTAG, *Bajo el signo de Saturno*, «Fascinante fascismo», Barcelona: DeBolsillo, 2007, p. 81-116.

2. R. GUBERN, «Gloria y penitencia de Leni Riefesntahl», pròleg a *Memorias*, Barcelona: Lumen, 1991, p. 7-10.

descriptiu o hi ha quelcom més en la seva intenció i realització? I si és així, quin és aquest *plus* que la problematitza tant?

M'agradaria fer una consideració prèvia: crec que *Olympia* és una «obra d'art», tant pels elements formals de la seva realització com per la voluntat de ser art que l'anima. La modernitat dels enquadraments (picats, contrapicats, plans generals, primers plans absoluts...), l'ús de la llum i els difuminats, la composició dels plans, l'arquitectura dels seus camps de filmació, la voluntat de plasmar quelcom més (l'esperit?) que una simple reproducció dels Jocs. Ara bé, també crec que el visionat del seu film ens produeix una certa incomoditat, una ambivalència feta alhora de fascinació i rebuig, un esquinçament estètic difícil de sostenir i una posició intel·lectual que ens problematitza contínuament. L'ambigüitat que ens afecta com a espectadors, potser es deu al fet que mirem *Olympia* des d'un doble horitzó: per una banda el mirem com un film amb valor de *document* històric (carregat d'ideologia), cosa que explicaria el *disgust* que ens suscita. Però també el visionem com un *documental* amb valor artístic (i innegable pel que fa a la bellesa), aspecte que suscita la nostra *inquietud* quan avui el contemplem amb plaer.

1) *L'obra com a document*. De fet, *Olympia* és el retrat d'una època i d'un moment: el de l'Alemanya que celebra les Olimpíades davant del món sencer, gràcies precisament al film; i també el del nazisme que les va fer possible, i d'aquí la utilitat propagandística. En efecte, l'exaltació de la perfecció física, de la submissió i domini dels cossos, del control dels moviments i del dolor, la coreografia atlètica (quasi militaritzada), tot destinat a usar la bellesa com a mitjà per a la «sensopropaganda» del règim paramilitar nazi. Ara bé, que Leni Riefenstahl fos conscient o no d'aquest *plus* ideològic, que posés el seu talent al servei del partit amb la intenció de fer-ne apologia o no (de fet ella sempre va negar que hagués pertangut al partit), no exclou que nosaltres, espectadors moderns, experimentem *disgust* per la pàtina política de la seva obra. En aquest sentit, m'agradaria comparar aquest *disgust* amb el que podem sentir amb l'obra

de Heidegger, en què hi llegim la mateixa ambigüitat ètica, la mateixa sospitosa connivència amb el règim nazi. I les afinitats entre ells dos es fan encara més evidents quan anem al contingut de les obres.

L'any 1936 Heidegger escriu a la *Introducció a la metafísica* la coneguda tesi de la importància de la llengua per a la correcta comprensió de l'èsser: «El fet que el desenvolupament de la gramàtica occidental sorgís de la reflexió grega sobre el llenguatge grec, li donà a aquest procés tot el seu significat. En efecte: aquesta llengua (en relació a les possibilitats del pensament) és, juntament amb l'alemanya, la més poderosa i al mateix temps la més espiritual»³. Aquesta mateixa continuïtat entre la cultura grega i l'alemanya, és el primer que destaca el *Pròleg d'Olympia*.

Els títols de crèdit (presentats en forma i música de *peplum!*), donen pas a llargs *travellings* sobre les ruïnes gregues que culminen amb el Partenó i les columnes dòriques que s'aixequen cap al cel (olímpic). La lenta transmutació i fusió de les imatges gràcies a la qual passem de l'estatuària grega (dels bustos i els cossos apol·linis, representats pel *Discòbol*), a llur encarnació en moviment en els atletes olímpics; de les ruïnes de Delfos a la tribuna de l'estadi de Berlín. I des del primer fotograma, visionem la representació simbòlica dels 4 elements: aigua, terra, aire i, finalment, el foc, amb els relleus de la torxa olímpica (imatge de la puresa que camina cap al futur), que la porten des de Grècia fins a Alemanya, l'autèntica hereva de la cultura clàssica i el símbol de l'Europa en moviment encarnada en el nazisme. Tal com Heidegger sostenia també al cèlebre *Discurs del Rectorat* (1933), cal un nou inici per a la cultura alemanya, un mirar cap al futur que sigui un recuperar el més bell del passat, ni que sigui enmig de la tempesta (política?): «l'esplendor i la grandesa d'aquesta posada en marxa només la comprendrem plenament (el poble alemany) quan fem nostra la greu i pregona reflexió de la saviesa grega que diu: “Tot allò que és gran està enmig de la

3. M. HEIDEGGER, *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1966, p.93.

tempesta” (Plató, *República* 497d9)»⁴. Possiblement és aquesta clara sintonia entre els dos autors a l’hora de considerar que el millor de la cultura clàssica reneix en l’esperit alemany, i que aquest estigui monopolitzat per la ideologia del nazisme, el que més incomoda i disgusta la nostra comprensió/acceptació de les obres d’ambdós.

2) *L’obra com a documental de creació artística*. Des del primer fotograma *Olympia* es presenta com una obra d’art que cerca la bellesa, i que beu dels ideals estètics del neoclassicisme: bellesa de la forma gairebé hipertrofiada en la perfecció, predomini de l’harmonia, exaltació de la mesura i del cos apol·lini (preludi de la publicitat d’avui en dia!); ideals tots ells plasmats en un mitjà aleshores relativament innovador com era el cinema. I enmig d’aquesta valoració estètica, apareix de nou en nosaltres (espectadors moderns) la incomoditat, ara en forma d’*inquietud*, la que ens produeix la contemplació de *tanta bellesa*. Precisament, la segona part d’*Olympia* porta per títol «La festa de la bellesa» (*Fest die Schönheit*), amb 4 minuts inicials que retraten els atletes entrenant-se i convivint idíl·licament en la vila olímpica. Riefenstahl compon un cant a l’harmonia entre l’home i la natura, amb aires gairebé bucòlics retrata els atletes en ple joc alegre i lliure (curses, banys, saunes... allunyats de la lluita i la competició dels Jocs oficials), els seus cossos són de nou retratats (sovint a càmera lenta) per tal de mostrar la plasticitat, el control i l’harmonia dels seus moviments. Ara bé, tot i l’innegable valor estètic de l’espectacle, hi ha quelcom d’inquietant en la seva visió, una *esclat de bellesa* que la fa impúdica i potser «vergonyosa».

Adorno denuncia a l’*Estètica* quines són les 3 vergonyes del classicisme: és formalista, és violent i s’allunya de la vida: «la reconciliació com a violència, el formalisme estètic i la vida sense reconciliar formen una inseparable tríada»⁵. *Olympia* és

4. M. HEIDEGGER, *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*, Madrid: Tecnos, 1989, p. 19; *Ibidem*, p.9 i 11.

5. Th. ADORNO, *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1971, p. 70 i 75.

un bon exemple de «formalisme» estètic perquè és una obra d'art que s'interessa per la perfecció de la forma i només cerca la bellesa, amb total autonomia respecte de qualsevol altra consideració (i l'època potser estava per fer-ne!). Per això, aquest classicisme és «violent», perquè trenca amb la veritable essència de l'obra d'art, a saber: la tensió mai no resolta, el «tour de force» permanent entre l'esperit o sentit de l'obra (contingut que la fa més que una mera aparició) i l'aparença o manifestació de l'obra (la forma que la fa existir com a cosa). *Olympia*, lluny de ser un escenari de conflictes, mostra una bellesa tan extrema que gairebé violenta la seva autenticitat com a obra d'art.

En efecte, si la bellesa rau en el fet que la forma s'imposa sobre el contingut (el d'una realitat social que està lluny de ser-ho), aleshores només serveix per envelar i «camuflar» la lletjor del real. Aquest és el perill latent en l'art bell en general i d'*Olympia* en particular: que potser es proposa una reconciliació estètica amb la realitat al preu de fer-la irrealment bella, que fa aparèixer la bellesa tot envelant les situacions concretes de dolor i horror. I per tot això és –en paraules d'Adorno– un art que «s'allunya de la vida» perquè en pro de l'autonomia estètica deixa inalterada la realitat social amb totes les seves injustícies, i sovint pretén substituir-la (i embellir-la) per l'obra d'art. *Olympia* és també una obra d'art d'aquesta mena: allunyada de la realitat social (si més no de la injustícia generada pel nazisme), només cerca la bellesa de la forma i la presenta a l'espectador com a real. Amb una imatge molt gràfica, Adorno diu que «a l'imperi hitlerià... quantes més tortures s'administraven en els soterranis, més cura es tenia perquè la teulada estigués recolzada en columnes clàssiques»⁶.

Leni Riefenstahl no és pas responsable dels soterranis però sí que filma columnes, i les filma sempre des de «la corda fluixa» de la mistificació i la ideologia, perquè en el seu documental mai no despunta cap horitzó crític; per això mateix la seva voluntat de bellesa a qualsevol preu –fins i tot enmig de la tempesta del hitlerisme– la fa molt inquietant i trista, i genera en nosaltres,

6. *Ibidem*, p.71; 72.

espectadors, una altra tristor que ens fa dir: «tant de bo la realitat fos així!».

Si *Olympia* comença amb les columnes del Partenó acaba amb les columnes de llum ideades per Speer: una autèntica «catedral de llum» sobre l'estadi de Berlín que apunta cap al cel i cap a l'inici d'una nova era (un final del documental digne de la *Tetralogia* wagneriana!).

Tot plegat genera en nosaltres una experiència estètica ambivalent: el plaer pel bell se'ns barreja amb una sensació que Eugenio Trias qualificaria amb la categoria de *sinistre* (*unheimlich*)⁷, perquè sosté que com més bella sigui una obra d'art, més horror pot arribar a amagar. I el problema d'*Olympia* és que és tan excessivament bella, té una voluntat artística tan estilitzada, que esdevé sinistra, perquè sabem que darrere l'efecte estètic hi ha en joc la deformitat i la impuresa sociopolítica del nazisme. De fet, el film de Riefenstahl ens col·loca en els límits de qualsevol experiència estètica, perquè nosaltres –espectadors seduïts pel plaer– no podem deixar de llegir-hi la lletjor que hi és clamorosament present sota la forma de l'absència; no podem deixar de fer visible tot allò que les imatges silencien: el fet que la mateixa ideologia sinistra que fa possible la bellesa dels cossos perfectes dels atletes, també fa possible la dels cossos destrossats dels deportats als *lager*. Nosaltres també estem «atrapats» en la paradoxa estètica de la bellesa, i això és el que fa que ens mirem *Olympia* de reüll, plens de la consternació de qui se sap atrapat a disgust per una obra d'art plena de bellesa inquietant, si no directament sinistra.

7. E. TRIAS, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 17 i 58.

COMUNICACIÓ

Jaume Farrerons (SCF): *La veritat de l'horror i els problemes de l'estètica*¹

La qüestió que intento plantejar és la següent: si la veritat fos l'horror (una categoria estètica *negativa*) quina relació podria establir la filosofia amb la noció d'allò bell? De fet, sembla que tornem a temes nietzscheans, però dubto molt que els plantejaments de l'autor del *Also sprach Zarathustra*, que va ser sobretot un filòsof de l'art, hagin estat mai ultrapassats. Per a aclarir la nostra postura, donarem dues passes: 1/ esbós del concepte de veritat del primer Heidegger; 2/ alguns problemes estètics que l'esmentat concepte suggereix.

De la veritat cercada a la veritat fugida. El punt de ruptura principal –que és alhora una escletxa existencial– entre la fenomenologia de Husserl i l'hermenèutica de Heidegger, afecta a l'enter concepte de teoria i a la corresponent noció tradicional arxivística d'una recerca acumulativa de la veritat. D'acord amb la preconcepció teòrica, la dificultat –mesura del *mèrit* inherent al quefer professional al voltant de la veritat– sorgiria de l'objecte cognoscitiu mateix i reclamaria un treball especialitzat producte en darrer terme de la «capacitat intel·lectual» del subjecte. La *intel·ligència* seria sostinguda i potenciada per la corresponent configuració institucional de

1. «Si es pregunta per la possibilitat de comprendre una noció com la de ser, aquest “ser” no fou inventat ni reduït artificialment a un problema a fi d'assumir una pregunta de la tradició filosòfica. Es pregunta, més aviat, per la possibilitat de comprendre quelcom que tots nosaltres, essent homes, entenem constantment i hem entès sempre» (HEIDEGGER, M., GA 3, p. 225). Traduïm *Sein* per *ser* i no per *ésser* a fi d'evitar-ne la substancialització, tan combatuda per Heidegger, que fa pensar en un ens (suprem), com ara Déu, la causa primera del moviment, la *natura naturans*, etc, i pot portar a greus distorsions del discurs heideggerià en les quals fins i tot el mateix Heidegger va caure de vegades.

les estructures socials (vegeu en el diàleg platònic *La república* l'encunyació del projecte polític dels filòsofs com a casta diferenciada). D'aquí neix l'acadèmia i allò acadèmic com a lloc o enclavament corporatiu de la ciència. Aquest enfocament tan familiar i «natural» per a nosaltres remet, emperò, en darrera instància, a determinats conceptes procedents de l'Antiguitat i, més en concret, a les pràctiques complementàries de la sofística i de la dialèctica en una *torsió antropològica* del saber que, per primer cop, legitima *racionalment* l'exercici del poder. Aquesta «caiguda», segons Heidegger –que segueix aquí a Nietzsche–, apareix en segona instància com a pèrdua d'allò heroic originari, de fàisó que la *crítica* –que adopta el significatiu mot *Destruktion*– haurà de manllevar als pensadors presocràtics tràgics l'experiència preteòrica de l'*horror*, en virtut de la qual es pot afirmar que la veritat és compresa de bell antuvi i encoberta immediatament per l'existent humà: «*Wenn nach der Möglichkeit des Begreifens von so etwas wie Sein gefragt wird, dann ist dieses ‚Sein‘ nicht erdacht und gewaltsam in ein Problem gezwungen, etwa gar, um eine Frage der philosophischen Überlieferung wieder aufzunehmen. Gefragt wird vielmehr nach der Möglichkeit des Begreifens dessen, was wir alle als Menschen schon und ständig verstehen.*»² Dues pàgines després, ens aclareix Heidegger en què consisteix allò que «entenem constantment i hem entès ja sempre» (*was wir alle als Menschen schon und ständig verstehen*): «*Ursprünglicher als der Mensch ist die Endlichkeit des Daseins in ihm*»³. En l'ontologia fonamental, aquesta tesi (de

2. «Més originària que l'home és la finitud del *Dasein* en ell» (*op. cit.*, p. 229). No traduïm *Dasein*, una paraula alemanya comuna que significa «existència» i que a Heidegger esmenta l'obertura o esclatxa on la veritat de l'ésser pot manifestar-se. Traduir *Dasein* per «ésser humà» o home, com fan els francesos o els anglesos, és una errada de calibre descomunal que deforma radicalment el sentit del text heideggerià, perquè ja hem vist que Heidegger parla del *Dasein* a l'home (*in ihm*) de fàisó que, només per aquesta matisació, ja caldria distingir entre ambdós conceptes.

3. Fragment b.21. Reprodueixo aquí la traducció del professor Felipe Martínez Marzoa, que considero la més propera i encertada

fet seria millor parlar de *Haltung*, postura o actitud) guardava una correspondència essencial amb l'existenciari de la veritat, que li va permetre mostrar, a la llum del pensament d'Heràclit, que «la mort és la veritat de l'existència»: «*Muerte es cuanto vemos despiertos, cuanto (vemos) durmiendo (es) sueño*»⁴. La veritat no és el que cerquem, sinó el que defugim. El descobriment de la veritat a l'època de la metafísica pot adoptar la metàfora del camí, però d'un camí de *return* que, travessant viarans perduts, mena vers un paisatge epistèmic i un sentit prelingüístic remot que, paradoxalment, ens acosta a allò més proper a nosaltres mateixos⁵. Heidegger assenyala així, tot identificant-la fenomenològicament, una veritat transcendental fundada en l'estat d'obert que *fõrem* i que com a tal fixa la condició de possibilitat de tota veritat científica, és a dir, òntica. La fantasmal transcendentalitat és tot allò que, més aviat com a ruïna, indicatiu o signe misteriós, resta d'aquella veritat originària a la sina de l'esvaït univers acadèmic: «*Jede Erschiessung von Sein als des transcendens ist transzendente Erkenntnis. Phänomenologische Wahrheit (Erschlossenheit von Sein) ist veritas transcendentalis*»⁶. La *veritas transcendentalis* és la porta d'accés a la sendera de la veritat preteòrica, prerreflexiva

pel que fa a les intencions de Heidegger. Vegeu *Historia de la Filosofia*, 1973, t. I., p. 57.

4. Cf. M. HEIDEGGER: «Pero si el mundo puede destellar de cierto modo, ha de ser “abierto”. Con la accesibilidad de entes ‘a la mano’ dentro del mundo para el ‘curarse de’ ‘viendo en torno’, es en cada caso ya ‘previamente abierto al mundo’. Éste es algo ‘en que’ el ‘ser ahí’ en cuanto *ente*, era en cada caso, algo a lo que el ‘ser ahí’ en ningún *ir* expreso puede hacer sino *volver*» (*Ser y tiempo*, Madrid 1987, p. 90).

5. M. HEIDEGGER, GA, 1, p. 38. *Ser y tiempo*, op. cit., p. 49: «*Todo abrir el ser en cuanto transcendens es conocimiento transcendental. La verdad fenomenológica* (‘estado de abierto’ del ser) *es veritas transcendentalis*».

6. M. HEIDEGGER, GA 3, p. 233: «La finitud del *Dasein* –la comprensió del ser– roman en l'oblit. L'acte ontològic-fonamental originari de la metafísica del *Dasein* com a fundació de la metafísica és en conseqüència el record.»

i prelingüística que ens constitueix en la *Lichtung*, una llum solar nòrdica espectral però molt anterior i més fonamental que les *lumières* elèctriques de la racionalitat instrumental. El caràcter transcendental de la veritat originària marca la distinció entre ser i ens. Els sabers de la ciència, les informacions cercades o preteses, pertanyen a l'esfera temàtica de l'ens. L'ens només pot ser autèntic en tant que deutor de la *dynamis*, la *potentia* que mai no apareix sinó per furtar-se immediatament a la mirada objectiva. Però la veritat transcendental, com a veritat ontològica, no òntica, força a plantejar la pregunta que interroga pel ser: «*Die Endlichkeit des Daseins –das Seinsverständnis- liegt in der Vergessenheit. [...] Der fundamentalontologische Grundakt der Metaphysik des Daseins als der Grundlegung der Metaphysik ist daher eine, ‚Wiedererinnerung‘*»⁷. La filosofia, abans que acumulativa, haurà de ser rememorativa. El filòsof s'arrela en una contrada que comporta a l'ensem que el discurs lògic, l'experiència d'un tarannà familiar: *aquest passar de l'aposteriori fenomènic òntic d'allò vertader a un apriori transcendental existenciari, té el caràcter d'una conversió*; hom es mou d'allò donat –una cosa que interessava molt– a la seva «condició de possibilitat» (via apagògica); arrenca d'una situació existencial «caiguda», és a dir, no d'ignorància pura i simple, sinó de «picaresca», despistament, frau, somni o embotornament «ètic», i retorna, caminant en la direcció diametralment oposada al fuguisme dels sofistes o «intel·lectuals» (encarnats, segons Nietzsche, per la figura de Sòcrates), al lloc espiritual d'allò que ja sempre sabérem i érem: «*Nicht der Zweifel, die Gewissheit ist das, was wahnsinnig macht... Aber dazu muss man tief, Abgrund, Philosoph sein, um so zu fühlen... Wir fürchten uns Alle vor der Wahrheit...*»⁸. Aquest és un fragment de Nietzsche i es podria

7. F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Band 6, Berlin, De Gruyter, 1980, p. 287: «No hi ha dubte, la certesa és el que enfolleix... Per a sentir així, emperò, cal ser pregon, abisme, filòsof... Tots plegats tenim por de la veritat...».

8. M. HEIDEGGER, *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, GA 65., p. 32.: «La interpretació delimita el marc des del qual el mateix

dir que Heidegger mai no parla en un to tan dramàtic i antiacadèmic, tanmateix: «*Das Dasein spricht vom ihm selbst, es sieht sich so und so, und doch ist es nur eine Maske, die es sich vorhält, um nicht vor sich selbst zu erschrecken. Abwehr, der' Angst. Solche Sichtgabe ist die Maske, in der das faktische Dasein sich selbst begegnen läßt, in der es sich vor-kommt, als ,sei' es; in dieser Maske der öffentlichen Ausgelegtheit präsentiert sich das Dasein als höchste Lebendigkeit (des Betriebes nämlich).*»⁹ La tasca del filòsof genuí, el model del qual seria Heràclit, reclama així, més que afegir nova documentació informativa enciclopèdica a la ja gelosament tresorejada pels savis, recordar, despertar, espavilar-se, separar el gra de la palla, etcètera, tot desvetllant, al capdavall, allò que la curiositat manté traïdorament enterrat sota la proliferació erudita d'un saber a l'encalç inacabable de dades, informacions i novetats culturals. No sols això, la teoria mateixa, radicalitzada pel plantejament teoreticista i intel·lectualista, seria la fórmula sublimada i institucionalitzada de la fugida, precisament tant més emmetzinadora quant més es presenta sota la disfressa enganyívola d'una esforçada tasca al servei del coneixement. Tal suposada perquisició –no sabem què pot ser la veritat, però estem força atrafegats cercant-la– entranya en realitat un desfalc existencial i un encobriment del sentit del ser, el qual l'home coneix però es nega a experimentar. La noció de «rigor espiritual», de la *Triftigkeit* quant mandat del *Geist*, res té a veure amb la popperiana «recerca sense fi» d'allò vertader, sinó més aviat amb un avançar cap a la planúria

Dasein planteja les preguntes i qüestions. Aquella és allò que atorga al *Da-sein* el caràcter d'un estar orientat, d'una determinada delimitació de la seva manera de veure i de l'abast del seu camp de visió. El *Dasein* parla de si mateix, es veu a si mateix de tal o qual faisó i, tanmateix, això és sols una *màscara* que ell sosté a fi i efecte de no horroritzar-se de si mateix. Defensa davant l'angoixa. Aquesta visió donada és la *màscara*, en la qual el *Dasein* fàctic es permet a si mateix trobar-se amb si mateix davant de si en tant que és; en aquesta *màscara*, la interpretació pública presenta el *Dasein* com a expressió de la més elevada activitat (és a dir, del negoci)».

9. ARISTÒTIL, *Ètica a Nicòmac*, llibre X, capítol X.

transcendental-existencial originària, l'abundor de la qual mostra *la finitud que ens constitueix*. Les conseqüències de la qüestió, així doncs, mai no són només teòriques, sinó que incideixen en el sentit mateix d'allò que, com a existents, determina la nostra manera de fer quotidiana en la vida.

El problema estètic de l'horror. Basti emfasitzar el punt d'arribada de l'esmentat discurs: habitualment i regularment, *l'home nega la veritat i hi manté una lluita a mort*. L'ésser humà, en tant que destinat al sentit del ser, representa, emperò, precisament per aquest motiu, el principal enemic potencial d'una tasca pesant de la qual tracta d'alliberar-se. El que caracteritza l'existent humà no és així la recerca de la veritat, sinó la *truca* antropològica –religiosa, ideològica, metafísica, etc.– que mira de defugir el que tothom ja sap. Aquesta manobra de seguida troba tota mena de complicitats! Pel que fa als anomenats intel·lectuals, el paradigma epistemològic nietzscheà-heideggerià resulta singularment comprometedor, perquè suposa explicar de quina manera els suposats guardians de la veritat s'ho han arreglat per convertir la fugida de la veritat en una recerca inacabable que, precisament, no pot concloure perquè no interessa que la filosofia n'emeti mai les conclusions. Aquesta recerca té un paral·lel polític del qual no parlarem avui però que, sols al llarg del segle xx, ha costat a la humanitat al voltant de 100 milions de morts. La mateixa paraula 'filosofia', desig d'allò que hom no té, és ja una coartada a l'ensem que una confessió. Per tant, no estem davant de cap innocència humana, sinó del mateix tipus de situació en la qual un criminal intenta destruir totes les proves inculpatòries costi el que costi –i això inclou, naturalment, l'assassinat de masses en nom del benestar col·lectiu.

Abans de continuar convindria fer referència aquí a l'estreta relació entre la concepció clàssica de la veritat i el principi heideggerià que funda l'estètica moderna. Ja hem apuntat una primera anotació sobre la fal·làcia antropologista entranyada en una idea de bé que exclou per principi, quant idea d'idea (Marzoa), una idea de mal, de brutícia, de lletjor o d'horror, i mostra així, per dir-ho amb paraules de Nietzsche, l'arrel moral de

la sencera planta ontològica platònica. Aquesta ideologia adopta la seva forma canònica amb Aristòtil: «Tan lluny com va la contemplació, avança també la felicitat; i els éssers més capaços de reflexionar i de contemplar són igualment els més benaurats, no indirectament, sinó per efecte de la contemplació mateixa, que té en si un valor infinit; i, en fi, en conclusió, la felicitat pot ser considerada com una mena de contemplació»¹⁰. Molt més recentment, Adorno es reclama d'aquesta concepció de la veritat que ens ha de fer benaurats i per tant de la relació entre bellesa i veritat que, sembla ser, es trenca amb la modernitat malgrat tots els nostres esforços per passar-ho bé. Tanmateix, davant l'evidència del genocidi, que ell limita emperò sols a l'holocaust –fet que converteix la cosa en encara més horrorosa del que pretén–, Adorno arriba a afirmar que *«hay que demoler el concepto del goce artístico como constitutivo del arte»*, però de fet, el que cerca Adorno és una reconciliació de justícia, veritat i bellesa que en el fons depèn de l'ideal clàssic. En tot sentiment artístic es pot exigir *«un conocimiento de lo justo: hay que ser consciente de su verdad y de su falta de verdad»*¹¹. Aquesta recuperació de l'art i de la bellesa per part de la veritat implica sempre una identificació hedonista entre el coneixement i el benestar. Així, tot criticant la racionalitat instrumental, afirma: *«Lo que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la operación, el procedimiento eficaz»*¹². És emperò aquest postulat metafísic allò que Heidegger, seguint Nietzsche, ha liquidat definitivament del mapa filosòfic. Adorno n'és conscient quan somica: *«De ser la muerte el Absoluto, que en vano invocó positivamente la filosofía, todo sería simplemente nada; imposible pensar nada con verdad»*¹³. Adorno no justifica mai aquesta suposada impossibilitat, però ens confessa els motius religiosos que l'inspiren: *«la felicidad es lo único en la experiencia metafísica que es más que*

10. Th. ADORNO, *Teoría estética*, Barcelona 1983, p. 28.

11. Th. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1994, p. 61.

12. Th. ADORNO, *Dialéctica Negativa*, Madrid 1986, p. 371.

13. *Ibid.*, p. 374.

deseo impotente»¹⁴. Una altra vegada, doncs, l'hedonisme postulator que fundà la metafísica occidental.

L'estètica, com a disciplina autònoma a la sina de la filosofia, apareix com una fórmula de secularització dels valors hedonistes inherents a la metafísica tradicional. L'estetització de la posmodernitat culmina la ubiqüitat de l'hedonisme subjacent a la religió jueva i secretament perpetuat dins del cristianisme. L'ens suprem és u, bo, ver, bell i feliç. Aquesta compacta condensació axiològica serà, emperò, deslegitimada precisament en els repetits intents de convertir-la en una experiència històrica clausurada i perfecta que mai no arribava (dictadura totalitària marxista, societat de consum socialdemòcrata, subcultures de la transgressió, mercat liberal mundial, etc.). L'autonomia davant la religió, que marca l'inici de l'estètica, serà, en definitiva, dependència axiològica dels valors que passen de l'ens *qua* ens al subjecte de l'experiència artística i generen una sobrecàrrega permanent en el sistema social, amb efectes fins i tot genocides. La transformació teòrica s'esdevé a Anglaterra i serà el compte de Shaftesbury, com tothom sap un filòsof d'observança neoplatònica, qui la dugui a terme: «*all beauty is true*», tota bellesa és vertadera i es viu en el nivell del sentiment en forma de plaer. El consum de drogues, la malaltia permanent de la nostra societat i la seva «veritat» no reconeguda, és també una conseqüència de la fal·làcia antropològica. Però precisament perquè els valors de la modernitat, com a judeocristianisme secularitzat, són els mateixos que els de la religió, serà determinant preguntar-nos què passa quan la modernitat *científica* i *racional*, atrafegada en la seva compulsiva recerca de la felicitat, ensopega sense voler amb la veritat de la mort. Recordem que el lloc de la mort en l'esquema tradicional era ni més ni menys que el reservat al mal absolut: «*no hay en verdad cosa más difícil que la muerte. Siendo la muerte el mayor de los males, es el mayor ejemplo de paciencia el sufrirla sin turbación de espíritu [...] En consideración a esto, dice el Apóstol, hablando de la pasión*

14. TOMÀS D' AQUINO, *Compendio de Teología*, cap. CCXXVII.

de Cristo, en su Epístola segunda a los hebreos: 'Para destruir por su muerte al que tenía el imperio de la muerte, es a saber, al diablo'»¹⁵. En l'expressió secularitzada de la religió jueva del progrés quant acostament tecnològic al regne de Déu (Marcuse), o sia, a la felicitat, aquest lloc negatiu serà ocupat pel feixisme: «desde Auschwitz, temer la muerte significa temer algo peor que la muerte»¹⁶, a saber, el caràcter absolut de la mort, que li donaria a Auschwitz la categoria d'experiència metafísica: «el consuelo creyente que ve incluso en esa desintegración o en la chochera la pervivencia de un núcleo humano, tiene en su indiferencia contra esa experiencia algo de demente y cínico»¹⁷. Auschwitz representaria literalment el triomf de l'infern en la seva forma secularitzada, un triomf moral que la derrota militar del feixisme no pot modificar perquè d'alguna manera el feixisme perviu espiritualment entre nosaltres com a sentit indefugible de la nostra època de consumació dels temps: «En los campos de concentración del fascismo se borró la línea de demarcación entre la vida y la muerte. Esos campos crearon un estado intermedio, esqueletos y cuerpos putrefactos vivientes, víctimas a las que les falló el suicidio, y la carcajada de Satanás ante la esperanza de vencer a la muerte»¹⁸. Dit breument, si la veritat és l'horror, aquest fet desencadena un conflicte de principi i, per tant, insoluble, entre els valors epistemològics i els valors estètics, que són hedonistes per definició. Aquest conflicte trenca el cor de l'home per la meitat. No va dir el mateix Nietzsche, en determinats moments de desesperació, que caldria escollir entre la bellesa, és a dir, la felicitat, el plaer, etc., i la veritat? O poden tal vegada reconciliar-se, per exemple, en la tragèdia?

Fem ara un salt. Un clàssic de la crítica cinematogràfica, Sigfried Krakauer, va intentar explicar el cinema alemany dels

15. Cf. Th. ADORNO, *Dialéctica Negativa*, op. cit., p. 371ss.

16. *Ibidem*.

17. Th. ADORNO, *Prismas*, 1955, citat a D. CLAUSSEN, *Adorno*, València 2006, p. 21.

18. Cf. S. KRAKAUER, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Mèxic 1985.

anys vint i trenta com una anticipació del tèrbol futur polític del país de Goethe.¹⁹ La interpretació psicològica i sociològica dels fets, força influïda pel marxisme, deixa emperò entrellucar altres possibilitats exegetiques més profundes que no es limiten al nazisme, sinó que il·luminen una modernitat on el triomf espectacular del cinema de terror, negre, bèl·lic i, en general, violent, ha de dir-nos alguna cosa relativa al que som i a la màscara (*Maske*) amb què ens ocultem davant nosaltres mateixos. Així, quan analitza un dels personatges de la pel·lícula *Die blaue Engel* (1930), encarnat per Marlene Dietrich, Krakauer afirma: «*Esta berlinesa vulgar, de la pequeña burguesía, con sus pternas provocativas y sus maneras fáciles, mostraba una impasibilidad que incitaba a buscar su secreto detrás de su duro egoísmo y fría indolencia*»²⁰. La major part de la producció alemanya de l'època roman marcada pel mateix motlle, el qual potser anunciava el nazisme, però tenia molt més a prop els crims en massa que ja s'estaven cometent aleshores a Rússia en nom del progrés i que Krakauer silencia. Vull recordar aquí una frase, força coneguda, del poeta comunista Luis Aragon: «*els ulls blaus de la revolució llampeguen amb una crueltat necessària*». No són aquests, precisament, els ulls de Marlene Dietrich? No se'ns ha escapat, sota l'exegesi políticament correcta, el vertader transfons del cinema alemany que denuncia el destí de la modernitat en la figura d'una dona sexualment molt atractiva però gèlida, una dona que condueix el protagonista de la pel·lícula fins a la desesperació i el suïcidi?

Per tal de poder continuar endavant amb comoditat hauria d'explicar la relació entre el poder i la mort que està implícita en els retrats d'Adorno i de Heidegger a la modernitat. Tanmateix, només puc remetre, per qüestions d'espai, a les observacions relatives a la *potentia* que ja he fet més amunt. La pregunta sobre la veritat com a experiència estètica albira la possibilitat d'una *criptoestètica de l'horror/terror* que s'objectiva en la realitat de la tecnologia moderna. Horror/terror no vol dir el

19. Op. cit., p. 204.

20. A. BAER, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid 2006, p. 203. Llibre de Visites del Museu de l'Holocaust de Washington.

mateix que la lletjor –ho sabem, precisament, pel cinema, gràcies a obres com ara *Metrópolis*, de Fritz Lang–, sinó l'expressió figurativa d'un món on impera el poder *sense esperança*. Aquest sols es pot fonamentar en la mentida, perquè l'intent, que caracteritza el nazisme, de reconciliar la veritat del poder amb el discurs ideològic, l'esvàstica, ha demostrat ser disfuncional per al poder mateix, i *ha estat aquest qui s'ha encarregat de liquidar-lo* (i no precisament en defensa dels drets humans, sinó de la supervivència del poder mateix com a tal). L'horror/terror tecnològic, que inclou *la racionalitat instrumental organitzativa del signe verbal*, allò que estem creant dia a dia, sembla «desmentir», en efecte, els nostres discursos humanitaris, però no es tracta d'una hipocresia en l'àmbit psicològic, sinó d'una exigència *sistèmica*. Perquè la veritat es pot negar en el pla semàntic, però no en el pragmàtic, i nosaltres *fem* la veritat *volis nolis* cada cop que *actuem* com a membres d'una societat que, pel simple fet d'existir, ens imposa uns imperatius de *capteniment semiòtic* totalment independents del que vulguem *pensar*. Així, el progrés, no deixa de parlar de paradisos, però els esmentats discursos són les cobertures lingüístiques d'un projecte que fa exactament el contrari del que expressen els corresponents sentits gramaticals literals dels eslògans. *És important entendre que el poder sols pot existir en la mesura en què aquest discurs «humanitari» no sigui desemmascarat*. L'assassí, a menys que estiguem reduïts a la impotència total, no ens diu mai que vol matar-nos, sinó que parla de «la felicitat del major nombre» i consignes similars. Ens estimen, els malparits. Però aquells no són enunciats metafísics amb pretensió de vàlidesa, sinó fórmules estratègiques i tàctiques de la política moderna (Maquiavel), la *mateixa* que ha exterminat milions de persones i encara és l'hora que digui alguna cosa al respecte. L'arquitectura contemporània, per exemple, parla un altre llenguatge, un llenguatge de poder, de fredor manifestada en el consum massiu de vidre i ciment en la construcció, de prepotència en les dimensions faraòniques dels edificis, de megalomania en la forma i tamany de les seues administratives, industrials, bancàries (penseu en l'edifici negre de «La Caixa» a la Diagonal de Barcelona). Etcètera. L'horror/

terror, en suma, produeix la seva pròpia criptoestètica i aquesta *diu més* del que hom pot formular verbalment en l'àmbit públic d'acord amb els canons axiològics acceptats, de la mateixa manera que era l'estètica nazi la que expressava, més clarament que els discursos de Hitler, la veritat del poder que el feixisme fundava. L'estètica de l'horror/terror expressaria així, en una mena d'alleujament social o catarsi psicològica col·lectiva, allò que el discurs polític *no pot* admetre però que genera una tensió insuportable entre el que constantment repeteixen les institucions i el que, en un sentit contrari, tothom experimenta sordament com a veritat de la política i de la societat contemporània. Aquesta no seria una contradicció entre teoria i praxi, sinó un col·lapse semàntic en el si de la mateixa praxi. Una contradicció *performativa* que fereix les arrels existencials del *logos* que tots plegats encarnem. Així, diem que *som* «antifeixistes» (moment semàntic), però *actuem* com a «feixistes» (moment pragmàtic) *sempre que* hem d'actuar, perquè no hi ha una altra manera de fer-ho en el món que la modernitat ha construït sobre muntanyes de cadàvers oblidats.

Aquestes breus pinzellades tracten d'expressar de forma força resumida quina és la situació històrica d'occident pel que fa a la seva relació amb la bellesa. Observem que la veritat és negada i que, amb la negació de la veritat, aquesta ha de brollar, sense mediació conceptual, en una estètica de l'horror/terror que desplaça inexorablement el bell al terreny del pur consum, però fins i tot aquí sols en determinats àmbits. Àdhuc els museus de l'holocaust s'han convertit en parcs temàtics on el llibre de visites reflecteix l'experiència subjectiva de l'horror convertida en plaer: «*fue genial, realmente disfrutamos aprendiendo sobre todas las cosas horribles que ocurrieron en la Alemania nazi*»²¹. Però una i altra fórmules (el discurs de la mentida sistemàtica i de la satisfacció sàdica privada) representen escapatòries inautèntiques, en la mesura en que trenquen la unitat de l'ésser humà, que ha de sentir allò que no pot pensar i ha de pensar allò que no pot sentir. D'aquí neix l'escàndol.

21. A. BAER, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid 2006, p. 203. Llibre de Visites del Museu de l'Holocaust de Washington.

Hom condemna el feixisme, però allò que fa *gaudir* la gent és justament el que els discursos políticament correctes identifiquen amb les actituds i les maneres de fer d'aquesta ideologia. La ruptura moderna de l'home fou expressada per Schiller en un famós assaig sobre l'educació estètica. Els termes s'han modificat, però no el *factum* de l'esclat mateix. La situació que caldria concebre seria la d'una expressió de la veritat que cerqués en l'art i en el pensament la reconciliació de l'home amb si mateix, de manera que l'activitat estètica esdevingués l'expressió mediada, humanitzada, civilitzada, de l'horror de la veritat. És el que intentava Nietzsche amb la tragèdia, però Steiner ens diu que la *tragèdia* ha mort, quan de fet el que passa és que la política l'ha assassinada.

L'Escala, 27 de setembre de 2009

COMUNICACIÓ

Albert Llorca i Arimany (SCF): *Diversitat o deformació en el concepte de bellesa en l'era postmoderna?*
(Un esbós reflexiu hermenèutic sobre les voreres antropològiques de la nostra època)

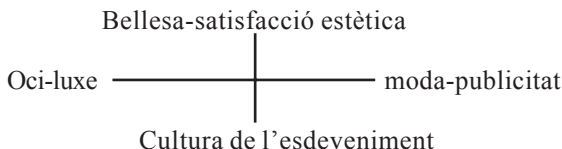
Objectiu i marc de la comunicació

En dos breus fragments del seu dietari de presó, *Cartes a Olga*, deia Vaclav Havel: «La tragèdia de l'home modern no radica en el fet que desconeix com més va més el sentit de la seva vida; sinó en el fet que això li preocupa cada vegada menys [...]. Totes les meves obres de teatre són variacions sobre això, sobre la desintegració de la unitat de l'home, de la seva comprensió de si mateix i de la pèrdua de tot el que confereix a l'existència humana un ordre, una continuïtat i un perfil únics ».

Amb aquestes dues frases ens encaminem cap a l'objectiu de la comunicació: encetar una reflexió hermenèutico-antropològica al voltant de la funció que per hipòtesi li assignem a la noció de «bellesa», d'il·lustre llinatge clàssic, mitjançant dos eixos antropològics protagonistes de la modernitat més recent, a saber, l'eix horitzontal perfilat entre les dualitats *ociluxe i moda-publicitat*; i l'eix vertical, compostat per la polaritat *bellesa / cultura de l'esdeveniment*. És de notar que em centraré en alguns elements condicionants dels conceptes de l'art i de la bellesa, i com hi actuen en el món d'avui.

En el marc d'aquest objectiu, posaré de relleu dues claus orientadores: la primera és una succinta valoració sobre l'èxit i fracàs del model estètic kantià entès com a sentiment satisfactori universal «desinteressat». I, per tant, humanitzador. La segona, es preguntarà si avui disposem de bases antropològico-estètiques sòlides.

I. Una breu ullada socio-antropològica dirigida al món actual:



Per accedir a aquesta cruïlla, citaré dues aportacions de la sociologia de l'art del món recent: Gilles Lipovetsky i Zigmunt Bauman. Gilles Lipovetsky ofereix una anàlisi dels dos pols horitzontals del nostre quadre sobre la bellesa actual: la dualitat oci-luxe, enfront de la dualitat moda-publicitat. Situats en el context de la societat postmoderna descrita pel mateix autor i en el marc de l'egoisme triomfant del consumisme massificat en la nova cultura efímera, i del pes de l'hedonisme promocionat per la moda en termes esteticistes –el gust per l'agradabilitat i l'autocomplaença, no sempre sinònims del gust estètic¹–, la resultant que caracteritza la nostra època és un procés de psicologització narcissista que s'endinsa en tots els àmbits de l'existència humana. Un món on el luxe és vestit pel foment de l'individualisme, l'emotivitat i la massificació democratitzadora. D'altra banda, la noció de bellesa s'investeix d'intensitat emocional, a partir de la satisfacció sensual del cos –aparença bella i jove, estilització– i del benestar psíquic –relaxació, sentir-se bé amb si mateix– com a conseqüència de sentir-se complagut amb el que és apreciat com a bell i costós i gaudir d'una «experiència inèdita»².

Tot plegat, hom diria que es produeix una conjuminació de l'estètica del luxe amb la *bellesa com a vivència i consum* dins d'un procés divulgador de valors estètics –com ara el refinament,

1. Ressona aquí el toc mercantilista en l'art que ja Jean Duvignaud denunciava en els anys setanta: J. DUVIGNAUD, *Sociologia del arte*, Barcelona: Ed. 62, 1969, p. 29.

2. G. LIPOVETSKY, *El lujo eterno*, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 54-55 i p. 68.

els punts d'atracció dels productes de luxe–, constituint tota una síntesi de la promoció, disseny i gaudiment de formes innovadores, propis d'una marca de luxe. Novetat i sacralització de les satisfaccions del present fan que els productes de luxe es posin de moda³, la qual cosa ha marcat, des del Renaixement, l'agenda d'Occident en el desig de diner, en la política, en la ciència i ... en l'art. En aquest últim cas, els elements del vincle moda-art en el món contemporani es localitzen en el desig d'originalitat, en l'avanguardisme –happening, pop art, body-art, land-art...–, i en l'accent de l'efímer a través de l'impacte de l'esdeveniment –com ja deia Jean Duvignaud– ... i la pressió dels marxants. L'art postmodern, segons Lipovetsky, pateix manca de criteris clars; i per això resta en mans de la moda i de la publicitat⁴.

Per acabar, quina és la relació entre la moda, la bellesa i la publicitat? Hi ha aquí un mot clau: seducció. La bellesa fa en la publicitat el paper d'instrument dels instruments: la seducció del potencial consumidor que la publicitat persegueix requereix elements d'originalitat, fantasia i impacte. I l'artifici del refinament de la bellesa la fa cosmètica i atractiva; és a dir, comunicadora⁵. En aquests trets hi ha una semblança amb la moda: ambdues, publicitat i moda, són *promeses de bellesa*, seducció aparent i ambient i hedonista. Però precisament per la seva capacitat seductora, la publicitat és epidèmica i feta, com la moda, per no durar; formant part d'una cultura –la postmoderna– autodegradable⁶ i de masses, que aparenta transgressió i revolució artística en la seva popularització com a «indústria»; però que és «l'emoció del canvi dins la continuïtat»⁷.

En aquesta cultura postmoderna l'art que li correspon canvia la melodia i el relat pel diluvi d'imatges i d'emocions impactants...

3. LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama, 1990, p. 300-305.

4. *Ibid.* p. 310.

5. *Ibid.* p. 213.

6. *Ibid.* p. 215.

7. *Ibid.* p.233.

Sembla que estem davant d'una desactivació del sentit de la narrativitat en l'obra d'art, ja sigui literària, musical, cinematogràfica, teatral... En efecte, contar històries ja «no està de moda».

La segona aportació que incorporem ens la serveix Zigmunt Bauman. El punt de partença de la seva reflexió sobre l'art és que ha estat, tradicionalment, fins a primers del segle xx, consciència d'immortalitat⁸, i per això, seguint Hannah Arendt, l'obra d'art és aparença que respira eternitat, lluny dels esdeveniments «útils» a l'home.

En canvi, en aquest plantejament «líquid» de l'època postmoderna, l'obra d'art es desenvolupa en mer impacte, «encolats» juxtaposats⁹, despreocupada per la noblesa dels materials i la seva durada ..., sotmesa a un temps sense direcció i ocupada en evitar l'avorriment, a fi d'excitar i fins i tot divertir...¹⁰. En l'art líquid, el contingut per trametre no importa: l'obra d'art deixa pas a l'estètica, que se celebra a si mateixa. No hi ha objectius clars: la cultura de masses reflecteix prou bé, per Bauman, aquesta estètica del *happening*, de les obres fràgils... L'obra d'art queda sotmesa a la prescindibilitat, tal com succeeix amb el consum dels altres objectes. Un programa de televisió, un *best-seller*, adquireixen èxit alhora que ja tenen implícita la data de caducitat, com les altres coses, com les persones. L'espectre del superflu flueix per tot arreu: també en l'art.

I què li succeeix a la bellesa? Si en l'art de l'antiga tradició occidental es busca la bellesa intemporal i universal sota l'objectiu de la perfecció, per a l'art postmodern aquestes no són una meta, sinó un mal son¹¹. Res no està acabat i en un

8. Z. BAUMAN, *Arte, muerte y postmodernidad (Arte líquido)*, Madrid: Seguitur, 2007, p.15.

9. L'encolat ens parla de la juxtaposició dels elements imaginaris i autèntics units desordenadament en un encontre entre percepció i realitat. Exemples d'encolat foren el cubisme, el surrealisme, el dadaiisme...

10. Z. BAUMAN, *ob. cit.*, p. 20.

11. *Ibid.*, p. 44.

món així, on no hi ha res «ben» acabat, el que hi resta del passat és mort, al cementiri, als museus¹².

Les obres de l'art líquid no gaudeixen de qualitats permanents. Bauman posa exemples d'artistes com Gustav Metzger, Jacques Velleglé, Manolo Valdés... En tots ells, es posa de relleu que en l'era «líquida», l'art no té cap missió per complir¹³ ni, per tant, direcció de sentit, i queda sotmès a un canvi en la fletxa del temps; però la fletxa no té punta¹⁴. Aquest canvi en els «temps líquids» és la cara dinàmica del consum, fenomen sociocultural quasi biològic. Hannah Arendt usarà la categoria de la «*labor*»¹⁵—que subsumeix la qüestió de la bellesa al domini de la moda; de manera que la bellesa queda així reduïda al nombre de productes escollits en el mercat: el criteri del «nombre» és el que mana, perquè si hi ha tanta gent que consumeix les mateixes coses, no tots poden estar equivocats. La bellesa té ara diversos substituïts: nombre de vendes, discos d'or, quotes d'audiència... La coincidència de fons amb Duvignaud i Lipovetsky és notòria: la bellesa ja no rau en la qualitat objectiva o compartida de «l'obra en si»; sinó en la magnitud de l'esdeveniment que aplega la promoció publicitària. Pretendre mesurar la bellesa de l'obra amb altres criteris menys tangibles resulta sospitosos d'estranyes valors poc evidents de l'experiència estètica immediata¹⁶.

12. *Ibid.*.

13. *Tiempos líquidos, arte líquido (Arte líquido)*. o.c. p. 88.

14. Afirma BAUMAN rotundament que «la sociedad actual de la cultura y del arte es como una secuencia aleatoria, fortuita de episodios que se suceden sin un orden inteligible...éste es el mundo que los artistas deben lograr entender, representar y, de ser posible, transformar» (*Ob. Cit.*, p. 85).

15. H. ARENDT, *Labor, trabajo y acción. (De la historia a la acción)*, Barcelona: Paidós. 1995, p. 93-95.

16. Z. BAUMAN, *Tiempos líquidos, arte líquido. (Arte líquido)*. o.c. p. 91 i 93.

II. L'experiència estètica del que és bell: ¿hermenèutica de l'èxit o del fracàs en el món actual?

Com ja és sabut, des del rigor de la subjectivitat transcendental en el coneixement i des de la categorització moral imperativa, Kant contempla un espai que ell qualifica de reflexiu però no determinant¹⁷ i que ell configura en termes de racionalitat teleològica, i a més reflecteix la creativitat de la raó en recollir la tercera pregunta kantiana sobre l'home (Què puc esperar?) i que es concreta en l'àmbit estètic, socio-històric i metafísico-religiós. Aquest complex espai de la raó reclama l'obertura de l'home, subjecte finit, a un ordre infinit en aquests àmbits, obrint el camí a una hipotètica «hermenèutica» que inauguraria el judici teleològic kantià, en concretar la seva esperança en construir un món millor, prenent l'home com a «fi final» respecte del qual adquireix sentit la sensibilitat estètica –el bell–, la moralitat compartida i el mereixement de la felicitat com a plenitud de la vida humana.

En el discurs kantià el sentit del «bell» és presentat com un «pont», resultat de l'experiència estètica, pel qual sentim la concordança entre l'enteniment i la imaginació a mena d'estat unitari suprasensible. Així, en tal perspectiva, l'activitat estètica injecta llibertat a la sensibilitat, reconciliant-les, i propicia la moralitat de l'home¹⁸.

Sense el sentit de la bellesa –ai, que distants estem de les anàlisis postmodernes!– que gosaríem explicar com un sentiment profund de «cura de si» o «cura de l'ànima», es perd la «humanitat» de l'home, en perdre's, diu Raül Gabàs, tot nivell d'empatia¹⁹.

Què és, aleshores, el «bell» i com esdevé sota l'esperit kantià? Resumim-ho així: el bell és, ahora, meu i de tots els altres: avança des de la meva intimitat espontània i invita a la

17. KANT, KU [*Crítica del judici*, Madrid: Austral, 1984. Paràgraf 9, p. 118].

18. KU [paràgraf 59. p. 263].

19. R. GABÀS, *L'estètica de Kant. (Al voltant de Kant)*, Barcelona: La Busca, 2006. p. 68.

universalitat, en ser un convit lliure fet als altres. En cercar el sentiment universal, la bellesa expressa un «ordre» aspirat per la raó o gust desinteressat —«gust» o complaença estètica—apreciat en l'obra. El gust que expressa la bellesa no és una satisfacció sensible: el «bell» produeix, segons Kant, una satisfacció que ell anomena «agradable» o satisfacció desinteressada i lliure, diferent d'allò que produeix delit o plaer sensible. I la complaença estètica agrada només amb la pretensió que els altres hi estiguin d'acord²⁰.

En síntesi, doncs, cal dir que la noció de «bellesa» kantiana mostra una paradoxa inevitable: expressa la proposta integradora de la complexitat humana vers una finalitat perfeccionadora i transcendent, i alhora mostra el seu punt dèbil en no poder garantir-ne l'orientació teleològica sota el pes d'un món aliè a l'ordre i «cura» de l'ànima. Crec que el món modern, i encara més el postmodern, reflecteix aquesta aporia.

Cal, doncs, un distanciament de Kant o seguir-ne els passos? Això ho veurem en l'experiència estètica com a hermenèutica²¹. El contrast entre l'experiència estètica kantiana sobre el bell dirigida al desenvolupament integral de l'home, i allò que ha succeït en la modernitat «sòlida» i en la modernitat «líquida» posteriors (en terminologia de Bauman), ens aconsella establir dos registres hermenèutics del «bell» en el món contemporani, a saber: (a) allò que anomenarem la *bellesa-convicció* o ètica de l'estètica, propera a la modernitat «sòlida» o preferència del discurs racional identitari de l'home davant del món. Aquest és el nivell de l'artifici de la bellesa com a llibertat-utòpica i transcendent, que s'acosta a l'enfocament integral kantianà i al que és fidel a la fenomenologia de base husserliana. (b) Allò que anomenarem la *bellesa-vivència* o estètica de l'ètica, pròpia del món postmodern o «modernitat líquida», o domini del que en diríem una «hermenèutica sense subjecte». Aquí apareix l'artifici de la bellesa en termes de llibertat-individual psico-

20. KANT, KU [paràgraf 59. p. 263].

21. Entendrem l'hermenèutica com l'esforç de comprensió del sentit-identitat que rau hipotèticament en l'ésser humà i que cal explicitar-lo a força d'interpretació

emocional, expressió propera al «*neigung*» kantiana, al desplegament del luxe i al desig d'èxit. És el lloc d'un art sense estil definit, d'encolat, ja esmentat més amunt.

III. Esbós d'una proposta agosarada: una hermenèutica de la recuperació de l'estètica kantiana a través del discurs de la «narrativitat del jo»

Crec que hi ha tres observacions deduïbles del panorama anterior, a saber: (a) que hi ha més coincidències –universalitat– en el judici estètic davant una obra sota el criteri de la *bellesa–convicció* que no pas sota el criteri de la *bellesa–vivència*. (b) que en l'art actual la «síntesi» kantiana raó-sensibilitat és molt minsa o inexistent. (c) Que hom troba una correlació entre ambdues observacions anteriors, per la qual cosa resulta plausible la conclusió que la «fragmentació» del jo en l'art actual no és sinó el reflex d'un afebliment del pensament i d'una deshumanització de l'acció.

Aquestes tres hipòtesis ens impulsen cap a un retrobament de la proposta kantiana, per a la qual cosa l'enfocament fenomenològic-hermenèutic posthusserlià crec que ofereix eines aproximatives. En aquest propòsit dono dues brevíssimes referències de les propostes de Maurice Nédoncelle i Paul Ricoeur.

L'aportació de Maurice Nédoncelle²² parteix del supòsit que estètica i art o bon gust són diferents; i també ho són, llavors, estètica i bellesa, semblantment a la perspectiva que havia encetat Michel Dufrenne²³. L'estètica és reflexió que pretén esbrinar, a través del que considerem «bell», l'última paraula sobre l'ésser en si, en termes de procés de descobriment d'una totalitat de sentit en l'obra d'art apreciada o «pressentida». Per tant, l'obra d'art cal comprendre-la com una promesa o anticipació de sentit total. Nédoncelle anomena aquest

22. En el seu llibre *Introducción a la estética*, Buenos Aires: Troquel, 1966. p. 35.

23. En el seu llibre *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: PUF, 1964.

plantejament que descriu un procés asimptòtic entre tasca artística de l'home –introduint sentit i llum en la consciència creadora– i la seva inclinació cap a la direcció del «bell» anticipat, una *proposta personalista*, sobre la base de dues característiques essencials que l'art té per ell, a saber: el caràcter demiúrgic i el caràcter teleològic i, en aquesta mesura, escatològic. El tarannà demiúrgic de l'art fa que no pugui allunyar-se del món natural i humà²⁴, com no ho pot fer la persona humana²⁵. Lluny del simbolisme radical, l'art és per a ell l'expressió formal i sensible, «epidèrmica», d'un sentiment; no l'expressió d'una «consciència orgànica» en formes simbòliques sense analogia amb el món de l'home. Per tant, el «si» de l'obra d'art és la configuració d'una nova realitat encarnada, i alhora per damunt de la natura²⁶. Aquesta qualitat «quasi personal» de l'art, segons Nédoncelle, fa que l'obra aparegui com a «llenguatge» que universalitza i expressa un món de valors superiors, com fa la persona humana; i això també hi és, afegeix ell, a Kant.

Pel que fa al caràcter teleològic, l'art anticipa un univers definitiu al qual ens transporta... obrint-nos així a l'esperança. I el filòsof, si és creient, no té dificultats en afirmar que les obres d'art aspiren a un ordre transcendent en esbrinar un sentit total de la vida: a la fi, conclou que les obres d'art estan banyades en una atmosfera divina²⁷.

Hi ha dos trets interessants que brollen d'aquest finalisme transcendent, a saber: (a) que l'art és un camí de perfeccionament o «*télos*» de la «bellesa». La bellesa, el que és «bell», no és cap objecte verificable, com Kant ja havia advertit²⁸. (b) Que l'art és una activitat inevitable de l'home, i

24. *Ibid.* p. 23.

25. L'artista, essent persona, no pot fugir del món, «pero sí debe rivalizar con el mundo y en cierta manera sobrepasarlo, puesto que le agrega individuos nuevos y les infunde valores universales» (*Ibid.* p. 47).

26. o.c. p. 29, 30 i 42.

27. *Ibidem.*

28. *Ibidem.*

posa de relleu, en conseqüència, l'esforç humà per suplir l'absolut al qual aspira per completar-se; de manera que l'artista és «un perseguidor d'essències ideals» que, observant qualitat sensibles, es dirigeix a endevinar la perfecció que completa la naturalesa²⁹.

Pel que fa a l'aportació de Paul Ricoeur, cal dir primerament que recull la idea de Nédoncelle segons la qual la bellesa té una base a la realitat; que implica mobilitzar un ordre de valors universals i humans en la «narrativitat metafòrica» de la seva *Poètica*.

En diferents moments³⁰, Ricoeur alimenta la càrrega creativa i alliberadora que ell veu en la noció de «poètica», des de la descripció fenomenològic-pràctica, fins a la narrativitat de l'obra literària, passant per l'hermenèutica de l'existència humana³¹.

Tenint present que la «poètica» ricoeuriana vol resoldre la paradoxa entre la voluntat humana i lliure, i la transcendència, a mode d'experiència «recreadora» conduïda des dels símbols fins a les trames metafòric-narratives, li pertoca a l'hermenèutica posar de relleu les operacions entre la prefiguració del camp pràctic i la seva refiguració³².

L'estètica de la construcció de la trama d'una obra parla precisament de la comunicació a través del sentit de l'obra entre l'autor i el receptor, d'un món per ser compartit com a referent. Així, l'esdeveniment de l'obra d'art, és una experiència

29. *Ibid.* p. 42 i 51.

30. Des de la seva primera obra *Philosophie de la Volonté Vol I. Le Volontaire et l'Involontaire*, fins a *La critique et la conviction*, passant per *La métaphore vive* i *Temps et récit I i II* (1950 a 1984).

31. En un sentit inicial, l'hermenèutica es presenta per a Ricoeur com pensament a partir del símbol: saber de la condició ambigua i fosca de l'home, però amb voluntat de totalitat. (A. LLORCA, «Introducció» a *De l'Eidètica pràctica a l'hermenèutica en el pensament de Paul Ricoeur*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1996, p. 26.

32. Ricoeur s'acull a la *Poètica* d'Aristòtil, fent seva l'afirmació que la poètica –*poiesi* o art productiu– és l'art de «compondre les trames» (*Tiempo y narración I*, Madrid: Cristiandad, 1987, p. 82-83).

significativa (la referència o sentit) que necessita el món com a horitzó o teló de fons³³.

En tot aquest plantejament hermenèutic-literari, la reflexió sobre el paper del llenguatge és cabdal: en efecte, el llenguatge, que constitueix un món en si mateix, treu el sentit del seu discurs en el seu «dir» d'un món fora de si mateix. Aquest «testimoni» ontològic del qual s'investeix el llenguatge té com a base l'experiència «d'ésser en el món», en el temps; per la qual cosa la referència o sentit que configura és dialògal o comunicada, de manera que l'estètica de la recepció de l'obra d'art en general en pressuposa el sentit «del» i «en» el món temporal³⁴. És així que l'home va teixint la seva identitat a través de la diversitat de situacions en el temps... i la poètica o producció estètic-literària «narrativa» n'és un reflex³⁵. I és això, que ell manté des de *La métaphore vive*, el que precisament no domina en la poètica del món actual, massa dominada per l'estricta immanència del llenguatge literari, despreocupat per la relació de l'obra amb el vertader o fals, amb la dialèctica del ser i del semblar; cosa que en desactiva tota intenció ètica i social que Ricoeur pensa que hauria de tenir l'obra d'art³⁶ i que creiem que compartiria Kant.

En conclusió, hom diria que l'hermenèutica narrativa ricoeuriana promou en el text literari creatiu l'explicitació d'un món «resignificat» en la seva dimensió temporal, en la mesura que, com ell diu, narrar o relatar no és altra cosa que refer l'acció,

33. Quelcom proper, diu Ricour, a la noció de «fusió d'horitzons» de què parla Gadamer, o intersecció entre el món del text i el món del lector (vegeu *Tiempo y narración I*, p. 153).

34. P. RICOEUR, *La critique et la conviction*. Paris: Calmann-Levy, 1995, p. 260. Ricoeur afirma que la creativitat de l'obra d'art no només reproduceix el que és real; sinó que té capacitat de reestructurar el món del lector confrontant-lo amb el món de l'obra.

35. P. RICOEUR, *Tiempo y narración*, vol I, o.c., p. 154.

36. *Ibid.* p. 155

segons convida tota poètica³⁷. Pensa l'autor que si es redueix la capacitat de l'obra d'art a incidir sobre el real, la seva potència minva³⁸. La seva distància amb els aires postmoderns abans referits és, certament, notòria.

37. *Ibid.*, p. 158.

38. P. RICOEUR, *La critique et la conviction*. o.c. p. 263.



Dr. Nemrod Carrasco



Dr. Diego Malquori

SEGON ÀMBIT
BELLESA, CIÈNCIES I ART



Dr. Pablo García Castillo

LA BELLEZA EN PLOTINO

PABLO GARCIA CASTILLO
(Universidad de Salamanca)

La idea de belleza recorre la historia de la cultura griega como el transcurrir de un hermoso día. El amanecer de lo bello se registra en los primeros versos de Homero, va creciendo su resplandor en la poesía lírica y en algunos deslumbrantes cantos de la tragedia clásica y alcanza el mediodía en los más poéticos diálogos platónicos acerca de la belleza y el amor: *Hippias Mayor*, *Lisis*, *Banquete* y *Fedro*. Tras un tiempo de declinación y leve ocultación de la luz de la belleza, en algunas poéticas y simbólicas páginas de las *Enéadas* de Plotino percibimos una luz crepuscular que da una coloración diferente a lo bello.

No es mi intención seguir este desarrollo luminoso de la estética griega, aunque, con el fin de exponer con mayor claridad la concepción plotiniana, no puedo menos que aludir brevemente a este preludio poético que culmina en la melodía platónica y adquiere la serena tranquilidad de la belleza de la tarde en la mirada gozosa del maestro neoplatónico.

La belleza en la poesía griega¹

Las primeras imágenes de la belleza aparecen en la poesía homérica teñidas de un tono naturalista y, por ello,

1. Un texto singular para la visión de los poetas es el de C. CALAME, *La poética de Eros en la Antigua Grecia*, Madrid: Akal, 2002.

divino. Los dioses homéricos rebosan esplendor, son agradables a la vista de los otros dioses y de los seres mortales. Pero no lo son menos a nuestra mirada de lectores. Hay en ellos una belleza idealizada por el escultor de dioses que fue Homero. Un escultor que tomó como modelo a los mortales, si hacemos caso a las duras críticas de Jenófanes y de algunos sofistas, a quienes los dioses olímpicos no parecían tan hermosos como Homero, el hacedor los creó, sino humanos, demasiados humanos².

Si la belleza y el bien, que nacen juntos entre los griegos, son el objeto deseado del amor, no hay expresión más alta de esa pasión amorosa que persigue lo bello que la que siente el padre de los dioses y los hombres por su esposa. Zeus se siente atraído irresistiblemente por la belleza de Hera y no quiere compartirla con ningún otro dios ni mortal. El amor empuja a poseer lo que uno ama y a poseerlo para siempre, como enseñará Diotima a Sócrates en el hermoso mito del nacimiento de Eros. Zeus es mucho más celoso que cualquier mortal en esa posesión de la amada y urde una divina estratagema para conseguirlo. Así lo vio la deslumbrante creación homérica de la nube con que Zeus envuelve a Hera para que nadie más pueda verla ni disfrutar de la belleza que era el de-

2. Evidentemente no todos los poetas y críticos literarios comparten la visión reduccionista de los dioses griegos que ofrecen los versos satíricos de Jenófanes ni la acusación de manipulación política de su poder que hizo el sofista Critias. Tal vez W. Jaeger, en su *Teología de los primeros filósofos griegos*, nos muestre ese rostro natural y humano de los dioses en la poesía y los primeros filósofos. Pero Borges no parece pensar lo mismo de la genial capacidad creadora de dioses de hermosura sin igual que inventó el hacedor, Homero. En este sentido, puede verse la afición de Borges a la lectura de la mitología griega en el capítulo que dedica a «Borges y los clásicos de Grecia y Roma» C. GARCÍA GUAL, *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona: Península, 1999, p. 270-319.

seo de sus ojos. He aquí los conocidos versos del príncipe de los poetas:

«No temas que nos vea, Hera, dios o varón alguno de los mortales: porque voy a envolverte en una nube dorada y ni siquiera el sol podría penetrarla – el dueño de la más punzante luz – para, unidos, mirarnos»³.

Hera, adornada con el polícromo y bordado cinturón de Afrodita, se tornó irresistible a los ojos de Zeus. Un cinturón que encerraba hechizos de todas las especies, amor, deseo, contacto tierno y consejo seductor, “el que roba la mente incluso a los sensatos”⁴, según la exacta descripción de Afrodita. Un cinturón que propició un encuentro apasionado como el de los primeros amores de Zeus y Hera, contados con delicada poesía por Homero:

«Hera con vehemencia al Gárgaro subió, hasta la cumbre del altísimo Ida. Allí Zeus la vio, *el juntador de nubes*, y al mirarla, de súbito el deseo le envuelve las entrañas como cuando se unieron por vez primera y se acostaron juntos a escondidas de sus progenitores»⁵.

La belleza de Hera encendió la pasión de Zeus, al mirarla, y cuando el padre de los dioses la abrazó, «la tierra crió hierba muy fresca debajo de sus cuerpos... y encima se tendieron y con una hermosa nube dorada se arroparon»⁶.

3. HOMERO, *Iliada* XIV, 342-345. Para todos los textos de los poetas griegos seguiré la traducción poética de Aurora Luque, *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid: Hiperión, 2001.

4. *Ibidem*, 214-217.

5. *Ibidem*, 292-296.

6. *Ibidem*, 347-350.

Bello es lo que uno mira y posee en medio de una nube singular. Los rayos de luz que emanan del objeto amoroso penetran en el corazón del amante y le envuelven en una atmósfera única. Una metáfora que abre el camino a la sentencia poética de Safo, que hará suya Platón: bello es lo que uno ama.

La nube homérica se transforma por el artificio poético de Arquíloco en una niebla espesa que cae sobre los ojos del amante y le impide ver otra cosa que no sea lo que ama. La fuerza incontrolable del amor, como un torbellino, agita las tiernas entrañas del amante y le quita cualquier otro deseo o pensamiento. Así lo canta Arquíloco:

«Un ansia tal de amor al corazón metió en un torbellino
y derramó en los ojos niebla espesa
robándome del pecho las más tiernas entrañas»⁷.

Parece que el deseo de lo amado penetra siempre por la vista, como el resplandor del sol que ilumina los ojos de los amantes. Pero es éste uno de esos tópicos que recorren a lo largo de los siglos la casi siempre simple visión de lo helénico. Baste recordar los inspirados aforismos de Heráclito o los arrebatadores versos de Empédocles para percibir la necesidad de la escucha de la palabra como lazarillo que guía a quienes logran descubrir lo invisible, que es mejor que lo visible.

Y no podemos olvidar el sentido del olfato, que siempre va unido a la vista en las escenas amorosas de los dioses descritas por Homero. En el encuentro gozoso de Zeus y Hera no faltan el «loto con rocío, y flores de azafrán y de jacinto abundante y mullido que del suelo los alza»⁸. Porque junto a la difusión de la luz que colorea la

7. ARQUÍLOCO, frag. 86 (ed. Adrados).

8. HOMERO, *Iliada* XIV, 348-349.

belleza se derrama el perfume que envuelve la atmósfera amorosa de un atractivo irresistible. La embriaguez del amante se produce por las imágenes percibidas y por el aroma de la amada que tiene el mismo espesor que la niebla que envuelve a los amantes.

El mismo Arquíloco añade además el tacto como sentido privilegiado de la dulzura que experimenta el amante si logra su propósito. Parece que hay algo de amargura en sus versos de añoranza por la amada que le rechazó. Así parecen sugerirlo estos desmayados versos: «¡Si pudiera tocar la mano de Neóbule! / ¡Si eso me sucediera...!»⁹.

También encontramos en el poeta Alcmán esta unión de la mirada y el tacto. En unos conocidos versos retrata la tierna y virginal belleza de Astimelesa, cuya mirada hace desfallecer al amante, más que el sueño y la muerte, y cuyo paso silencioso, con pies esbeltos, da a su caminar la ligereza del vuelo de una pluma suave. El poeta desea que se acerque para poder tocarla y convertirse, al instante, en su servidor. He aquí los versos finales de este delicioso poema:

«Si acaso me viniera y me tomara
de la tierna mano, yo
al instante sería
un suplicante suyo»¹⁰.

Tampoco faltan las comparaciones de la belleza con el sabor dulce de la miel. El gusto también es un camino por el que penetra la efusión de la belleza. Astimelesa, que nada responde, es dulce. Mimnermo, en sus melancólicos versos, se atreve a desear su propia muerte si Afrodita le

9. ARQUÍLOCO, frag. 204 (ed. Adrados).

10. ALCMÁN, frag. 3 (Page).

abandona y prefiere no alcanzar la vejez si no hay ya en ella el sabor dulce de la miel que producen los favores de la amada. Así lo canta con ese pesimismo de la lírica crepuscular:

«¿Qué modo de vivir o qué placer habrá sin Afrodita?
Muerto quisiera estar cuando ya no me importen
ni la pasión furtiva ni la cama ni los favores dulces
como miel
– flores de juventud tan codiciables
para hombres y mujeres»¹¹.

La belleza es la luz, la armonía invisible, el aroma delicioso, la dulzura de lo que amamos. Para provocar el deseo del amante, a través de cada uno de los sentidos, el objeto bello ha de revestirse de nube que arropa, de niebla espesa que permite la contemplación exclusiva, de mullido suelo de flores de azafrán o de jacinto abundante. O ha de llegar como pluma suave por medio de un leve contacto, de una mano que acaricia o de un dulce sabor a miel. La belleza es eso que trasciende los sentidos, pero que no puede percibirse sino por medio de ellos. En otras palabras, bello es lo que constituye el objeto del ardiente deseo de ver, de escuchar, de gustar, de oler y de saborear.

Todo este largo recorrido por el camino de los sentidos en la búsqueda de la belleza, queda resumido en los versos de Safo, en una expresión paradigmática, que sublima todas las percepciones sensitivas. Bello es lo que uno ama, lo que una ama. He aquí su conocida estrofa:

«Dicen unos que una tropa de jinetes, otros la infantería
y otros que una escuadra de navíos, sobre la tierra
oscura es lo más bello: mas yo digo
que es lo que una ama»¹².

11. MIMNERMO, frag. 1 (Adrados).

12. SAFO, frag. 16 (Voigt).

Estos versos de Safo resumen la visión poética de la belleza, tal como surge en los cantos de la épica y la lírica. Es el amanecer que alcanza su plenitud en la condensada expresión de la poetisa de Lesbos. Pero antes de que llegue la plenitud del amor platónico no se puede dejar de lado la visión de la poesía trágica que contempla la belleza con una luz diferente.

Aunque no son muy frecuentes, en las tragedias griegas encontramos algunos cantos a Eros, que suele traer al hombre que le obedece más locura y desatino que noble sensatez. Entre estos himnos a Eros merece un puesto destacado el que entona el coro de *Antígona*, cuyos versos bien podrían constituir el frontispicio de los dos primeros discursos del *Banquete* platónico. Vemos al dios del deseo que lo llena todo: el campo de batalla, la lucha por el poder y la posesión del amado. Unos versos que suenan así:

«Eros invencible en la batalla,
Eros, tú que te arrojas contra las fortunas
y en las mejillas tiernas de una joven
pasas toda la noche;
por el mar vas y vienes
y por los patios de los campesinos:
nadie es tu fugitivo, ni el inmortal ni el hombre
que sólo un día dura. El que a ti te posee
por la locura queda poseído.
Tú arrastras a la ruina las almas ya sin juicio
de los amantes juiciosos
e incluso esta discordia has provocado
entre varones de una misma sangre.
Pero triunfa el deseo que irradia de los ojos
de una novia de lecho deseable»¹³.

13. SÓFOCLES, *Antígona* 781-795.

Antígona es la figura simbólica de Afrodita celeste, la amante de belleza de las leyes y de su carácter inviolable, por estar escritas, no en edictos de tiranos poderosos, sino en el corazón del ser humano. Ella, cual Afrodita celeste, es una novia que va a la tumba en lugar de caminar, junto a su amado, al lecho nupcial. Eros la ha vencido, como a todos los contendientes, porque es una locura invencible, un poder irresistible que provoca las más duras batallas en el mismo corazón de los mortales.

Más allá de los límites del placer de los sentidos que exalta la poesía lírica, hay también una vertiente trágica de la belleza y del deseo de alcanzarla. Si el Eros de la lírica es impulso irrefrenable por la posesión de la belleza amada, el Eros trágico es una posesión interior que trastorna la mente del poseído y le hace enloquecer. Es un Eros mucho más poderoso y terrible. Así, al menos, podemos comprobarlo en los versos de Eurípides que exaltan la fuerza de Eros, como supremo dios de los hombres que son concedores de la belleza interior. Así lo expresa:

«Todo aquel que no juzgue fuerte a Eros
y omnipotente entre los dioses
necio es, o, inexperto en la belleza,
ignora al dios supremo de los hombres»¹⁴.

Tal vez este leve recorrido por algunos versos de la poesía griega nos haga entrever la luz radiante de la estética platónica. En el mediodía de la cultura griega, que adquiere su máxima lucidez en la trama dramática y dialógica de la filosofía platónica, alcanzarán una expresión sublime la Afrodita terrestre y la celeste, el amor demoníaco y la locura divina, que son fruto de la inspiración poética de Platón, lector de los poetas líricos y trágicos.

14. EURÍPIDES, frag. 269 N.

cos y explorador incansable de los caminos de la belleza trazados en sus versos.

La belleza en Platón

La exploración platónica de la belleza discurre a través de varios diálogos deslumbrantes. Podríamos decir que hay una primera búsqueda, tomando como guía la visión de la poesía lírica, que halla su consumación en los dos diálogos juveniles que versan sobre el tema: *Hippias mayor* y *Lisis*. Y, tras esta primera tentativa en la investigación de la belleza y sus expresiones, Platón alcanza la cumbre de su visión poética, más cercana a la poesía trágica, en los dos escritos más sublimes sobre la belleza y el amor en la literatura griega: *Banquete* y *Fedro*.

Con el fin de entender la interpretación plotiniana de estos diálogos, me limitaré a trazar un breve perfil de su tratamiento de la belleza.

En el *Hippias mayor* encontramos a Sócrates en una trama literaria y dramática que nos es conocida. Sorprendentemente Sócrates, que desconfía por completo de la sabiduría aparente de los sofistas, se dirige al enciclopédico Hippias para que le enseñe qué es lo bello¹⁵. Ambos interlocutores cumplen perfectamente el papel que deben representar en este teatro poético ideado por Platón. Sócrates, buscador infatigable de la verdad, tras reconocer su ignorancia sobre el asunto, pregunta si sabe qué es lo bello al gran sofista Hippias, capaz, como Gorgias¹⁶, de responder a cualquier cuestión que se le presente.

15. PLATÓN, *Hippias mayor*, 286 c-e.

16. Véase el comienzo del *Gorgias* (447c), donde Calicles asegura que Gorgias era capaz de responder a cualquier cuestión que el auditorio le propusiera. CICERÓN (*De finibus* II, 1) explica el método socrá-

Como suele suceder en la magistral construcción de la trama dramática de Platón, el interlocutor de Sócrates, en este caso Hippias, no será capaz de definir la belleza, sino que la confundirá con las cosas que participan de ella, pues no conoce la dialéctica ni barrunta la existencia de paradigmas ideales. Tal vez lo bello no sea más que una bella muchacha, o una vasija bella, una hermosa yegua o una preciosa lira. Fácilmente replica Sócrates que si lo bello fuera idéntico a esas cosas, todas mostrarían idéntica belleza, pero es evidente que no todas estas cosas que son bellas participan de la belleza en el mismo grado, pues, según dijo Heráclito, al que Sócrates cita, «el más bello de los monos es feo en comparación con la especie de los hombres»¹⁷, y añadió además que «el más sabio de los hombres en relación con Dios parece un mono, tanto en sabiduría como en belleza y todo lo demás»¹⁸. Por eso, podemos decir que ninguna lira es tan bella como una muchacha, ni la más hermosa doncella es tan bella como una diosa. Luego, muchas de las cosas bellas son también feas si se las compara con otras más bellas. Y, argumenta Sócrates, no es posible que lo bello y lo feo se hallen al mismo tiempo en una cosa bella.

El habilidoso sofista halla el modo de soslayar la objeción socrática recurriendo a un sutil argumento. Es preciso encontrar lo que tienen en común todos los objetos bellos, aquello cuya presencia hace bello a todo lo que con ello se adorna, incluso lo que en sí mismo pudiera ser feo. Hippias propone a Sócrates que, a quien pregunte por

tico y asegura que fue Gorgias, entre los sofistas quien inició este procedimiento de solicitar a los oyentes que le lanzaran los dardos de la palabra que consideraran más agudos, pues él les haría frente con toda destreza.

17. HERÁCLITO, DK 22B 82.

18. HERÁCLITO, DK 22 B 83.

lo bello en sí, podríamos contestarle que lo bello es el oro, pues hace aparecer bello incluso lo que parece más feo. Pero Sócrates rechaza tal subterfugio, con un argumento rotundo, mostrando, con su ironía habitual, que el gran Fidias desconocía ese valor del oro, pues no sirvió de él para realizar su obra más bella. Por ello, Sócrates le replica:

«Tú, gran ciego, ¿crees que Fidias es un mal artista?... ¿desconocía Fidias esta especie de lo bello de que tú hablas?... Pues no hizo de oro los ojos de Atenea ni el resto del rostro, ni tampoco los pies ni las manos, si realmente tenían que parecer muy bellos al ser de oro, sino que los hizo de marfil. Es evidente que cometió este error por ignorancia, al desconocer, en efecto, que es el oro lo que hace bellas todas las cosas a las que se añade»¹⁹.

La belleza no proviene del oro, ni del marfil, ni del mármol que son materias adecuadas para representar el cuerpo de los dioses. Tampoco adquieren su belleza las estatuas artísticas por la forma, ni siquiera por la perfecta adecuación y armonía entre materia y forma. Pues la belleza, tal como Sócrates la persigue ya en esta primera exploración platónica, no reside en las proporciones de la obra de arte, ni en su utilidad, sino en la unión de lo bello con el bien, con lo que ama el que persigue lo bello. Lo bello no sólo es algo digno de ser percibido por su perfección, sino que produce placer, satisfacción, bien a quien lo contempla. La unión de la belleza y el bien, que es constante en toda la cultura griega, se abre camino en el diálogo.

Sócrates busca una salida a la aporía en la que se halla su diálogo con Hipias y la encuentra en los versos de

19. PLATÓN, *Hipias Mayor*, 290 a-b.

la poesía lírica que hemos mencionado. Así se lo dice a Hipias:

«Sóc. - Creo que acabo de encontrar una salida. Mira a ver. Si decimos que es bello lo que nos produce satisfacción, no todos los placeres, sino los producidos por el oído y la vista, ¿cómo saldríamos adelante? Los seres humanos bellos, Hipias, los colores bellos y las pinturas y las esculturas que son bellas nos deleitan al verlos. Los sonidos bellos y toda la música y los discursos y los mitos nos hacen el mismo efecto, de modo que si respondemos a nuestro atrevido hombre: “Lo bello, amigo, es lo que produce placer por medio del oído o de la vista”, ¿no le contendríamos en su atrevimiento?

HIP.- Me parece, Sócrates, que ahora has dicho bien qué es lo bello»²⁰.

Esta evocación del deseo que envuelve las entrañas de Zeus al mirar a Hera o de la armonía invisible que dejan en el oído las dulces palabras parece una solución a la búsqueda de los interlocutores. Pero Sócrates recuerda también a Arquíloco, a Alcmán y a Safo: también hay belleza en el tacto y en el perfume de la amada. Y, más aún, hay un mundo de belleza que trasciende los sentidos, pero que el Sócrates de los diálogos juveniles de Platón aún ha de explorar y que en este encuentro dramático con Hipias no es capaz de vislumbrar.

Creo que estos llamados diálogos aporéticos no son piezas literarias o filosóficas incompletas. Tienen sentido en sí mismos, aunque su temática adquiriera ulteriores precisiones platónicas. La conclusión de este diálogo es sencilla, pero no incompleta: lo bello es difícil²¹. Difícil de definir, pues el sabio Hipias ha pasado de la rotunda de-

20. PLATÓN, *Hipias Mayor*, 298 a-b.

21. PLATÓN, *Hipias Mayor*, 304 e.

finición inicial a la aceptación de la definición de Sócrates, que éste mismo considera insuficiente, a la luz de los versos de los poetas líricos, que son sus guías en esta primera exploración.

En el *Lisis* podemos ver una manera diferente y singular de acercarse a la belleza, por medio de un hermoso diálogo. Es una pieza literaria y filosófica única²², en el que Sócrates no sólo pretende alcanzar una definición de la belleza, de la amistad y del objeto amado, sino que es una puesta en escena de la búsqueda compartida de la verdad por interlocutores que comparten el amor y la amistad. Es una expresión de la filosofía como forma de vida amistosa y comunitaria, en la que entre todos se construye una comunidad de indagación solidaria.

En esta indagación podemos comprobar de nuevo la unión de belleza y bien, como objetos del deseo del enamorado y del amigo. Y, muy pronto, descubrimos que la poesía lírica y, más concretamente, los versos de Safo son una fuente de inspiración de la concepción platónica que expresa el maestro a los efebos con los que comparte el diálogo. Sócrates habla con la inspiración de Safo cuando les cuenta cuál ha sido su *eros* y cuál es el objeto de su *philia*. Dice así:

«Una cosa he deseado (*eromai*) ardientemente desde mi infancia. Cada uno tiene sus ilusiones: para

22. El más completo estudio que conozco sobre este diálogo juvenil es el de A. BOSCH-VECIANA, *Amistat i unitat en el Lisis de Plató. El Lisis com a narració d'una synousia dialogal socrática*, Barcelona: Barcelonense d'Edicions, 2003. En este profundo análisis del diálogo no sólo se presenta una exhaustiva historia de las interpretaciones del mismo, además de una inteligente interpretación de los elementos literarios y dramáticos de esta pieza singular, sino una fundamentada aportación del valor filosófico de esta *synousia* dialogal que constituye una forma comunitaria de hacer filosofía, de construir el sentido mismo de la vida filosófica entre interlocutores que comparten la amistad por el saber.

unos son los caballos; para otros, los perros; para otros, el oro o los honores. En cuanto a mí, todas esas cosas me tienen sin cuidado. En cambio, mi pasión (*eros*) es tener amigos (*philon*). De tal modo que un buen amigo sería para mí mucho más precioso que la codorniz más hermosa del mundo, que el más bello gallo, incluso – Zeus es testigo – que el más soberbio entre los hermosos caballos o perros. Podéis creerme: preferiría un amigo a todos los tesoros de Darío. Tan amigo de los amigos soy»²³.

Los amigos son parte de la propia alma, son quienes impulsan nuestro deseo de buscar la verdad en común. Y ahí reside la belleza de la búsqueda: lo más bello es la amistad. Y, si bello es lo que uno ama, Sócrates no cambiaría un buen amigo por ninguna de las cosas que los demás consideran las más bellas, ni los tesoros de Darío, ni los más hermosos animales, ni una tropa de jinetes, ni la infantería ni una escuadra de navíos, pues «bello es lo que uno ama».

No importa que el diálogo, de nuevo, termine en la aporía. Aunque ciertamente esto podría ponerse en duda, pues, aunque, a través del diálogo, los interlocutores no hallan una definición satisfactoria de la *philia*, hay una verdadera demostración práctica de cómo se ejercita la filosofía entre amigos. Y la amistad es la forma de vida preferente, el modo de vida filosófico por excelencia, al que Sócrates se siente atraído como si del imán de Tales se tratara, pues un amigo es para él lo más bello y, por tanto, el máximo bien.

Así pues, no es posible definir la belleza sino por relación al amor y a la verdadera amistad. Y el fundamento de la búsqueda amorosa y amistosa se halla en el bien

23. PLATÓN, *Lisis*, 211 e.

que se adivina en el amigo. Para probarlo Sócrates recurre a su analogía favorita: la medicina. Lo mismo que la medicina es querida por la salud y ésta por la vida excelente del ser humano, todo lo que es querido ha de serlo en virtud de una causa final, de un principio que sea el fundamento del amor (*éros*), de la amistad (*philia*) y del deseo (*epithymia*). Y esa causa final no es sino la belleza unida al bien, pues, como recuerda a menudo Sócrates «aquello por lo que todas las cosas son queridas es el bien (*tò agathón*)»²⁴.

Es posible que, al caer la tarde, Sócrates se despidiera de sus jóvenes amigos creyendo que ha hecho el ridículo por no haber sido capaces entre todos de descubrir lo que es un amigo, pero no necesitamos que lo exprese mediante un largo discurso, como pretendía hacerlo Hippias. La acción dramática nos ha permitido descubrir, en la charla amistosa de Sócrates con Lisis y Menéxeno, que no hay mejor ocupación del tiempo de la vida que la búsqueda compartida de lo que amamos o, mejor aún, la vida compartida con los amigos, con los que amamos y nos aman, como entendía Safo la esencia misma de lo bello.

Los dos diálogos de madurez, en los que Platón vuelve a construir una trama dramática en torno a la belleza y el amor, superan la visión auroral de poesía griega y proyectan una luz inextinguible sobre ambos conceptos. Sócrates sigue indagando la naturaleza esquiva de lo bello y parece que hubiera una continuidad de acción entre el comienzo del *Banquete* y el final del *Lisis*.

Al caer la tarde el maestro se despide de los dos efebos y deja para otro día la búsqueda de la definición del amor y la amistad. Y el día en que va a celebrar el triunfo de una tragedia de Agatón en el teatro, se reanuda la indagación.

24. *Ib.*, 220 b.

Es hermoso el comienzo del *Banquete*²⁵, de ese diálogo festivo en el que Sócrates, acompañado de Aristodemo, se dirige a casa de Agatón, es decir, del bien, pues la búsqueda de la belleza es siempre un camino en compañía de otro interlocutor, amigo o amante, en busca del bien. Ésa es la esencia de la filosofía platónica que dramatiza el personaje de Sócrates en los diálogos.

Sócrates, generalmente descuidado, se ha lavado y se ha puesto las sandalias para ir a celebrar la fiesta de la belleza de la tragedia y de la amistad en compañía del elegante Agatón, del bien que se muestra siempre bello. Al menos, así cabe entender el pasaje inicial en el que Apolodoro, con cierto asombro a pesar del tiempo transcurrido, rememora el encuentro de los amigos y su camino hacia la celebración festiva de Agatón. Así lo cuenta el narrador:

«Me dijo, en efecto, Aristodemo que se había tropezado con Sócrates, lavado y con las sandalias puestas, lo cual éste hacía pocas veces, y que al preguntarle adónde iba tan elegante (*kalós*) le respondió: -A la comida en casa de Agatón. Pues ayer logré esquivarlo en la celebración de su victoria, horrorizado por la aglomeración. Pero convine en que hoy haría acto de presencia y ésta es la razón por la que me he arreglado así, para ir elegante (*kalós*) junto a un hombre elegante (*kalòn*)»²⁶.

El *Banquete*, en la armoniosa sucesión de sus discursos eróticos, no sólo recoge la visión helénica del amor y

25. Sobre el *Banquete* pueden verse Th. GOULD, *Platonic love*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1981; NUSSBAUM, M. C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, trad. A. Ballesteros, Madrid: Visor, 1995, p. 229-268; PLATÓN, *Le Banquet*, Présentation e traduction inédite par L. Brisson, Paris 1998 y G. REALE, *Eros, demonio mediador*, Barcelona: Herder, 2004.

26. PLATÓN, *Banquete*, 174 a.

la belleza que ofrecieron los poetas líricos y los trágicos, la medicina y la retórica, sino que es, al mismo tiempo, una superación filosófica de todas esas interpretaciones. El mismo Agatón compara el simposio con el teatro, diferenciándolos tan sólo por la cantidad de público que asiste a ellos. Y él, el anfitrión, el bello icono del Bien, Agatón, piensa que vencerá en este certamen de discursos eróticos, como lo hizo el día antes ante la multitud.

Es, por tanto, una pieza teatral, una obra artística perfectamente diseñada por su autor para celebrar una fiesta en honor de Dioniso, dios del teatro y del vino. Y, tras la sucesión dialéctica de los discursos, un enamorado pronunciará el veredicto final, que será el triunfo del mejor amante, del apasionado buscador de la belleza y de la amistad, el triunfo de Sócrates.

Los discursos recogen aspectos diferentes de *eros*, como deseo de la belleza. El deseo y la pasión mueven siempre al amante en pos de lo bello, porque añora su ausencia y muere por poseerlo. Aristófanes, en su mito trágico del andrógino, expresa la insuficiencia de *eros* que anda buscando la mitad perdida, añorando la recuperación de la unidad primigenia de los seres humanos. Bello es lo que añoramos, lo que amamos porque constituye una parte íntima de nuestra naturaleza simbólica, pues el hombre es como un *symbolon*, la mitad de un todo que sólo adquiere sentido por la unión con la otra mitad que formaba con él una unidad completa, rota por la distancia, la ausencia o el desamor, como las dos mitades de una moneda que vuelven a unirse para el reconocimiento de dos viejos amigos. El hombre es la mitad de sí mismo, pues la otra mitad es el ser amado. La posesión de la belleza es la reconstrucción de esa unidad, el logro de la perfección íntima que anhelamos.

Sócrates rebate este discurso trágico, puesto con ironía por Platón en boca del gran comediógrafo, probable-

mente para vengarse de las críticas despiadadas contra Sócrates que los griegos habían contemplado en sus comedias. En esta pieza dramática ha encontrado Platón el momento de saldar las cuentas. Nada más trágico que este amor que sólo puede colmarse con una mitad que anda errante por el mundo. Tal vez jamás la encontremos o tal vez no nos corresponda o ame a otro. No parece sino que la belleza reviste un sentido trágico, irreparable.

Sócrates, con su proverbial ignorancia, dará cumplida respuesta a esta visión pesimista. En un solo mito, un relato utópico e intemporal, como el del nacimiento de *eros*, Platón supera la visión poética de la belleza y del amor y alcanza la cumbre de la ascensión erótica. *Eros* es carencia, insuficiencia y deseo de lo que añora el amante. Pero la belleza no es una bella muchacha, ni una vasija bella, es una forma trascendente de la que participa todo lo que es bello. Hay que olvidarse de buscar una mitad concreta, un solo cuerpo, una escuadra de navíos o una tropa de infantería. Todas las cosas bellas son escalas para ascender hasta la genuina belleza, cuya posesión da sentido a la vida humana, porque tras ella está el bien que amamos. Y, si todas las cosas bellas lo son por participar de una única belleza, todas son sustituibles y no hay nada trágico en el amor, porque no hay una exclusiva mitad que buscar.

El arte de amar en el que Diotima instruye a Sócrates, y a nosotros con él, consiste en subir esa escala que comienza por el deseo de un cuerpo bello, asciende a la belleza corporal en general, para subir luego a la belleza del alma, a la de las ciencias, de las virtudes y de las leyes, hasta alcanzar la belleza en sí. Y esto es posible porque todas ellas son manifestaciones de una única e idéntica belleza, intercambiable por ser universal. Y hay, además, una concepción trascendente de la belleza, que supera la visión de los poetas, que Platón hizo suya en los

diálogos juveniles. En este relato poético de Diótima, Sócrates eleva la belleza a la categoría suprema del Bien mismo de la *República*, un principio más allá del ser y de la esencia, que otorga el don de ser apetecible a todo objeto que participa de esta forma suprema.

Sócrates, a través del mito del nacimiento de *Eros*, rebate la concepción trágica de la belleza propuesta por Aristófanes y reitera su afirmación del *Lisis*, pues «el amor no es ni de una mitad ni de un todo, a no ser que sea, amigo mío, realmente bueno (*agathón*) [...] Pues no es, creo yo, a lo suyo propio a lo que cada cual se aferra, a no ser que lo bueno (*agathón*) se identifique con lo particular y propio de uno mismo y lo malo, en cambio, con lo ajeno. Así que, en verdad, lo que los hombres aman no es otra cosa que el bien (*oudén ge allo estin ou erosin anthropoi e tou agathou*)»²⁷.

Tal vez, como piensan algunos intérpretes, este debía ser el final lógico del diálogo platónico. Pero Platón quiso construir su obra artística con singular perfección. Pretendió mostrar la verdad de su interpretación del amor y de la belleza, haciendo entrar en escena a un enamorado del propio Sócrates. Él, como testigo de cargo, probará que la belleza auténtica rebasa los límites de la percepción sensorial y se esconde como un tesoro difícil de hallar para quienes no son capaces de subir la escala erótica. Él, Alcibíades, ejemplo envidiado de la juventud dorada de los griegos, quiso que Sócrates le convirtiera en su amado y le prefiriera a todos los demás jóvenes y efebos. Pero todo ha sucedido al revés: ahora él es quien ama la belleza interior, la sabiduría de Sócrates, que le ha vencido. Es todo un final inesperado y sublime.

Después de concluido el certamen de discursos en torno al amor, lo mismo que en el teatro, es necesario procla-

27. PLATÓN, *Banquete*, 205 d – 206 a.

mar al vencedor. Y Alcibíades, como Sócrates, llega tarde. Su deseo es el mismo que el de su maestro en el arte de amar: coronar al vencedor al que todos admiran, declarar que Agatón, el bien y la belleza unidos, es digno de la corona de la victoria. Pero Dioniso obrará en él algo admirable. Poseído por el amor y por el vino, como Sócrates en su discurso, dirá la verdad, contará la experiencia de su propio amor personal.

Sócrates, sorprendido y algo alterado por la irrupción en escena de este joven enamorado, no quiere que Alcibíades hable, pues ha bebido demasiado y su discurso sobre el amor no podrá competir con los ya pronunciados. No obstante, es justo que hable quien ha bebido, pues es un certamen de discursos, cuya victoria ha de darla Dioniso, ahora ya no el dios del teatro, sino el dios del vino, que lleva a la boca de los hombres la verdad. Y entonces el joven amante pronuncia de nuevo la palabra mágica: dirá la verdad del amor. Así lo cuenta Apolodoro:

«¿Qué tienes en la mente? –dijo Sócrates–. ¿Elogiarme para ponerme en ridículo? O ¿qué vas a hacer?»

-Diré la verdad. Mira si me lo permites.

-Por supuesto –dijo Sócrates–, tratándose de la verdad, te permito y te invito a decirla.

-La diré inmediatamente –dijo Alcibíades»²⁸.

Si Platón hubiera querido decirnos que la verdadera esencia del amor es la que describió Diotima mediante su hermoso mito del nacimiento de *Eros* y su iniciación en el ascenso amoroso por la escala de la belleza, habría concluido sus discursos con aquellos sublimes misterios de *eros*. Pero la verdad última de su visión del amor se encierra en las palabras de un enamorado, de un joven que

28. *Ib.* 214d-e.

está herido por las flechas de este deseo imparable de poseer lo que ama. Alcibíades ha abandonado su camino de seducir a Sócrates con su belleza física y ha descubierto que está dispuesto a dar toda su vida a cambio de la belleza interior de Sócrates. Es el intercambio del saber particular de un individuo enamorado por el saber universal de un filósofo, de un amante de la sabiduría, del bien y de la belleza sublime y divina, alejada de los sentimientos y los desengaños de la experiencia personal del amor no correspondido²⁹.

La filosofía y su visión trascendente de la belleza ha vencido a la tragedia y la ha superado en una expresión inequívoca de la búsqueda amorosa: Sócrates es el verdadero amante, el amigo de la belleza y de la sabiduría que cultiva su indagación en compañía de los que comparten con él esa inquietud. Sócrates es el vencedor, es el verdadero Agatón, el bien y la belleza interior que Alcibíades ama.

Este final del *Banquete*, con el reconocimiento del amor de Alcibíades por la belleza sublime del alma de Sócrates, tiene una buscada continuidad en el comienzo del *Fedro*³⁰. Pero el lugar de Alcibíades lo ocupa ahora Fedro, un amante de las musas, un enamorado de la belleza, a quien Sócrates

29. Véase la original interpretación de este amor personal en I. GARCÍA PEÑA, «El Banquete: de la visión abstracta de Eros a la historia de amor de Alcibíades», en *Cauriensia*, 2 (2007), p. 121 – 156.

30. Entre los comentarios del *Fedro*, pueden verse los siguientes: R. Ch. BURGER, *Plato's Phaedrus. A Defense of a Philosophical Art of writing*, Alabama: University of Alabama Press, 1980; R. Ch. BURGER, *The "Phaedo": A Platonic Labyrinth*, South Bend: St. Augustine's Press, 1999; Th. A. SZLEZÁK, *Platone e la scrittura della filosofia*, Milano: Vita e Pensiero, 1989; K. GAISER, *L'oro della sapienza. Sulla preghiera del filosofo a conclusione del 'Fedro' di Platone*, Milano: Vita e Pensiero, 1992 y G. REALE, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Barcelona: Herder, 2001, p. 95 – 149 y 349 – 371.

iniciará en las artes del amor, en un escenario propicio para una conversación poética sobre el amor y la belleza.

Sócrates, que nunca abandona la ciudad, porque los hombres le enseñan, pero las piedras y los árboles nada pueden enseñarle, decide seguir a Fedro, que lleva bajo el brazo un discurso sobre *eros* escrito por el mejor retórico del momento, Lisias, discípulo de Gorgias. Son esas palabras eróticas y el joven Fedro quienes impulsan a Sócrates a tenderse en la mullida hierba, junto al río Iliso, a la sombra de un plátano, donde mana una fuente y se oye el canto de las cigarras.

La naturaleza también tiene su encanto, como ya cantaron los poetas. Pero no es comparable con la belleza de las palabras ni a la del alma de Fedro. La belleza natural es el marco en que ha de desarrollarse la acción dramática entre al amante y el amado. Este comienzo describe el lugar de la tentación, en el que se desarrollará la acción. Y en él Platón se recrea en la liturgia de un rito de iniciación en el arte de conversar y dialogar en torno a *eros*. Fedro se ha descalzado para seguir la costumbre de Sócrates y hacerse semejante a él. También Sócrates se vistió y se puso elegante para ir a ver a Agatón, al comienzo del *Banquete*, pues uno ha de vestirse para agradecer al amado, para encontrarse con el bien y para serle igualmente grato. Es la poética descripción del espacio y del tiempo del amor: un lugar agradable a la hora en que el calor y el fuego del deseo empujan a disfrutar de una conversación tranquila, a la sombra de los árboles, con los pies metidos en el agua, cuya música acompaña a las palabras de los interlocutores, que perciben el perfume de las plantas que les rodean y sienten la agradable brisa que sopla bajo el plátano que les protege del sol.

La belleza natural se percibe por todos los sentidos, como aseguran los poetas. Pero, tras ella, aparece la belleza de los discursos amorosos. Primero, es la belleza

utilitaria, la que busca el placer corporal, como defiende el discurso de Lisias, leído por Fedro. Una belleza cercana a la del *Hippias mayor*, difícil de definir por su asociación al placer sensual. A ella responde Sócrates con un discurso ordenado y perfectamente articulado, pero de contenido idéntico. Tal vez la sensualidad del espacio y del tiempo le ha perturbado y ha caído en la trampa del discurso del sofista.

La brisa que sopla, el aroma del agnocasto y la sonoridad de la fuente cuya agua permite refrescar los pies descalzos de Sócrates y Fedro han producido un trastorno en la mente de Sócrates, como un enamorado que se ha dejado atrapar por la belleza sensual y no ha ido más allá. Y entonces, como en los grandes momentos poéticos de Platón, se produce de nuevo el prodigio. Sócrates se mira a sí mismo, no en las aguas fluentes del río, como espejo deformante de la realidad, sino en la fuente sonora de las palabras inspiradas que el dios hace manar de su boca. Entona la palinodia.

Y, recordando los grandes pasajes de la poesía trágica, recupera la visión de *eros* como una locura divina, que produce la felicidad en los amantes. Hay un *eros* terrestre, pegado a ras del suelo, que apenas se levanta de la alfombra de la mullida hierba. Pero hay un *eros* divino que eleva la mirada del amante hasta la belleza más profunda. Este *eros* es una manía divina, que pone alas en el alma y la eleva a la contemplación de la belleza inteligible. Un amor que ya no es ascenso hasta la contemplación de la belleza en sí, sino descenso desde lo divino hasta la mirada del amante que encuentra bello lo que ama. Sócrates, tras describir en el sublime mito del carro alado³¹ la estructura del alma humana, afirma con claridad que el amor es una parte esencial de su vuelo en

31. PLATÓN, *Fedro*, 246a-b.

compañía de la persona amada. Es una inversión de la mirada, un descenso de la mirada divina a los ojos humanos para envolver en una nube sublime lo que ama.

En esto se halla la inversión del concepto del amor platónico desde el *Banquete* al *Fedro*: la ascensión se torna en un vuelo en compañía de los que se aman y comparten en animada conversación una vida filosófica. Porque, como reitera Sócrates, *Eros* devuelve las alas al alma y enloquece de amor, un sentimiento descrito en las poéticas palabras platónicas que recogen esa experiencia única, que produce escalofríos y un dulce placer, dentro de un río de deseos³². Y, con ello, la filosofía y la vida comparten un mismo territorio: la pasión amorosa a través de la cual se aprenden el bien y la verdad, porque una vida humana sin pasión no merece ser vivida, nos dice ahora Platón, como nueva verdad sobre el amor.

La filosofía es la vida musical de las cigarras, la contemplación de la belleza que nos hace amar la verdad y el bien que siempre se halla tras su resplandor. La belleza es el punto de unión de *eros* y *philia*, el vínculo de los que comparten la búsqueda del bien mutuo. Una *sinousía* de los que dialogan, contemplan y entonan en común un himno a *Eros*, un nuevo canto, que requiere la armonía de las voces y los deseos de quienes comparten la belleza de lo que aman.

El final del *Fedro* es también un hermoso colofón. Tras percibir la música de la oralidad, dejando de lado el reiterativo silencio de la escritura, los dos amantes se unen para entonar al dios Pan, el dios del lugar, una plegaria en la que Sócrates le pide aquello que ha de poseer un filósofo: alcanzar una belleza interior y obrar de acuerdo con ella, considerar la sabiduría como la verdadera riqueza y ganar tanto oro, es decir, tanta sabiduría y belleza como

32. PLATÓN, *Fedro*, 251a-e.

pueda conseguir un hombre sensato y moderado. Y Fedro se une a los deseos de Sócrates, porque «las cosas de los amigos son comunes». O tal vez, podríamos mejor traducir: «los enamorados lo comparten todo»³³.

Así termina el *Fedro* y ahí concluye la larga exploración de la belleza y el amor en los diálogos platónicos. Y, por encima de otras afinidades, como la búsqueda de la belleza y del bien, el amor es siempre búsqueda en la amistosa compañía de Lisis, de Alcibiades o de Fedro. Una comunidad de amigos, de enamorados que son atraídos por el brillo sin igual de la belleza que deslumbra los ojos y el corazón del amante que delira, enloquece y siente la necesidad de alcanzar la profunda e insondable llama cuyo ardor y dulzura barruntaron los poetas y Platón supo cantar de manera sublime. Sin duda, aquí llegó el sol de la belleza helénica al punto culminante de su parabólica trayectoria. Después vendría la suave caída de la tarde con el neoplatonismo.

La belleza en Plotino

Plotino, comentador de los diálogos platónicos, especialmente del *Banquete* y del *Fedro*³⁴, sigue la senda platónica en su exploración de la belleza y del amor. Pero encuentra algunos matices nuevos y abandona algunos hallazgos anteriores.

Es muy conocido su tratado *Sobre la belleza* (I 6), que, según el testimonio de Porfirio, editor de las *Enéadas*, fue el primer texto que escribió para su difusión en la

33. PLATÓN, *Fedro*, 279c.

34. Un análisis de las fuentes de Plotino puede verse en P. GARCÍA CASTILLO, *Plotino: hermenéutica y filosofía*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, p. 155-221. Los cinco diálogos más citados por Plotino son, por este orden, *Timeo*, *República*, *Fedro*, *Fedón* y *Banquete*.

escuela de Roma. En este breve escrito encontramos las líneas maestras de su visión estética, pero hay algunos puntos que deberemos explorar en otros tratados.

En primer lugar, Plotino no desconoce la visión de la belleza que Platón heredó de los poetas y que se percibe por los sentidos. Pero, teniendo delante la ascensión del *Banquete*, añade a ella la belleza inteligible y apunta a la existencia de otra belleza trascendente cercana al Bien. Así abre su tratado:

«La belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras; mas también se da en la música, y aun en toda clase de música, pues también hay melodías y ritmos bellos. Y, si abandonando la percepción sensible, proseguimos hacia lo alto, también tenemos ocupaciones, acciones y hábitos bellos, ciencias bellas y la belleza de las virtudes. ¿Existe además alguna belleza anterior a éstas? La discusión misma lo mostrará»³⁵.

La belleza es, para Plotino, algo más que participación de la forma inteligible. El Uno o el Bien es la fuente primera de la belleza, que es el resplandor de esa realidad trascendente, comunicada al universo por obra de la acción demiúrgica de la Inteligencia, que, tras contemplar la fuente primera, comunica su belleza al Alma y ésta la plasma y la cuida en toda la naturaleza de seres animados e inanimados.

Por tanto, la causa de la belleza es la naturaleza comunicativa del primer principio, el cual, siendo el Bien, se difunde necesariamente y ha dejado su impronta en todos los seres que forman la armonía del universo. Y el Uno o el Bien ha dejado esa huella, esa participación de

35. PLOTINO, I, 6, 1.

unidad y bondad en toda la escala de seres. Y éstos, vestidos de su hermosura, e impregnados de su comunicación amorosa, desean retornar por amor al padre que los engendró. Éste es el sistema circular de la metafísica de Plotino: hay una procesión de lo real, una estructura jerárquica que implica distintas esferas de la realidad que tienen al Uno como centro geométrico y sustentante, y un retorno del alma y de la vida racional al mismo principio del que partió, transformado ahora en fin, en Bien que desean todos los seres engendrados por él. El Uno o el Bien constituyen el principio y fin de este círculo de lo real que es la metafísica de Plotino. O mejor aún, él es el centro del que parten todos los radios que unen la circunferencia de lo real, el centro hacia el que convergen y miran todos los seres que, siendo engendrados por él, desean amorosamente volver y descansar en él³⁶.

Todos los seres inteligentes y dotados de alma pura se hallan suspendidos de ese centro del universo y del alma, como los integrantes de un coro vuelven su mirada hacia las manos del director que les hace sentir el ritmo y la armonía en sus entrañas o como los danzantes vuelven sus ojos al director para bailar acompasadamente³⁷.

La belleza es algo más que la proporción o la simetría. Es mucho más que el aspecto geométrico y aparente de las cosas. La belleza es un mensajero de la unidad y la bondad que la sustenta como esplendor que se percibe por los sentidos. Y, por eso, el amor es ese deseo del Bien que se adivina tras cada ser cuya belleza nos atrae. Si amamos, nos dice Plotino, es porque hay alguna cosa que se añade a la belleza: un movimiento, una vida, un estallido que la convierte en deseable y sin los cuales la belleza permanece fría e inerte. Así lo dice bellamente:

36. PLOTINO, I, 7, 1.

37. PLOTINO, VI, 9, 8-9.

«Incluso aquí abajo, la belleza se encuentra más en la luz que brilla sobre la simetría que en la propia simetría. Esto es lo que proporciona el encanto. En efecto, ¿por qué, si no, el esplendor de la belleza brilla en toda su intensidad sobre un rostro vivo, mientras que, sobre un rostro muerto, ya no vemos sino el vestigio de la belleza, incluso cuando la carne y la simetría todavía no se hayan destruido en él? ... Y un hombre feo, si está vivo, ¿no es más hermoso que un hombre que, siendo hermoso sin duda, aparezca representado en una estatua?»³⁸

La verdadera belleza, la que está llena de vida y posee un atractivo que resulta irresistible para su admirador, engendra en el alma el amor. En su tratado *Sobre el amor* (III 5), Plotino ofrece una síntesis de la visión platónica del *Banquete* y el *Fedro*. La interpretación plotiniana muestra la tensión entre las dos posturas platónicas: la del Amor como algo divino y la concepción del amor como un demonio mediador. El tratado comienza con estas palabras:

«Acerca del amor, vale la pena examinar si es un dios o un demonio o si es un sentimiento del alma o si hay un amor que es un dios o un demonio y algún otro, además, que es un sentimiento, y cuál es la naturaleza de cada uno; y vale la pena examinarlo recorriendo las opiniones de los demás hombres y, en particular, todas las que sobre estas cuestiones han surgido en el campo de la filosofía y, principalmente, todo lo que piensa el divino Platón, que por cierto escribió mucho sobre el amor y en muchos pasajes de sus escritos; y es él, precisamente, el que no sólo ha dicho que el amor es un sentimiento originado en las almas,

38. PLOTINO, VI, 7, 22.

sino que también lo llama demonio y, al tratar de su nacimiento, explicó detalladamente cómo y de quiénes ha nacido»³⁹.

El amor platónico demoníaco o divino sufre un cambio decisivo en la visión plotiniana. Como bien ha descubierto Hadot, en su brillante estudio sobre la simplicidad de la mirada de Plotino⁴⁰, el maestro neoplatónico ha introducido la “gracia” como don esencial de la belleza que engendra el amor. Pues la belleza es mucho más que la forma, que la armonía, aunque sea inteligible. La belleza para provocar el amor necesita un toque añadido, una vida especial, un encanto, esa gracia que la hace brillar, como lo expresa bellamente Plotino:

«El alma si se queda en lo inteligible, ciertamente ve objetos de contemplación hermosos y venerables, pero todavía no tiene del todo lo que busca. Es como si estuviera en presencia de un rostro sin duda hermoso pero que todavía no fuese capaz de atraer las miradas, porque sobre él no resplandece la gracia brillando sobre la belleza»⁴¹.

La belleza es lo que uno ama, porque está llena de vida, del resplandor de la gracia. Y la gracia y el resplandor que la ilumina no es más que la presencia del Bien que se adivina tras la belleza de la forma, la trasciende y le da vida, lo que nos hace amarla. Hay, por tanto, un importante paso adelante en la estética plotiniana, que rompe la identificación de la belleza con el bien. Tal vez sea la visión crepuscular de la cultura helénica que ha recibido ya el inevitable influjo de la estética oriental y del

39. PLOTINO III, 5, 1.

40. P. HADOT, *Plotino o la simplicidad de la mirada*, Barcelona: Alpha Decay, 2004.

41. PLOTINO, VI, 7, 22.

choque con el cristianismo. Sea como quiera, Plotino diferencia el Bien de la belleza, aunque los mantiene inseparablemente unidos. La belleza lo es por el Bien que la hace brillar y sin el cual sólo sería un leve rayo que desaparece en la oscuridad de la caverna. Pero coloreada por el Bien, la belleza suscita el amor en el alma y la impulsa a emprender el viaje de regreso a su fuente originaria y primera.

Así lo afirma en uno de los muchos pasajes en que describe esta maravillosa acción del Bien sobre el fulgor de lo bello:

«Cada forma, por sí misma, no es más que lo que ella es. Sin embargo, se convierte en objeto de deseo cuando el Bien la colorea, proporcionándole de algún modo la gracia e infundiéndole el Amor a quienes la desean»⁴².

Y si el Bien proporciona la gracia a lo bello y engendra el amor del que lo percibe no es por otra razón sino porque el Bien es comunicación gratuita y generosa. Es, como prefiere decirlo Plotino, regalo y don, dádiva y gracia. Y ese Bien se hace comunicable, se difunde por naturaleza, gracias al esplendor de la gracia que se trasluce en la belleza. La belleza es lo que uno ama, porque en ella se comunica el regalo y la gracia del Bien. Por eso, si estamos llenos de amor por la belleza interior es porque vemos brillar sobre ella la luz del Bien que le proporciona la gracia. De este modo presentimos que si nos elevamos hacia la belleza es en virtud del impulso infinito que nos conduce al Bien.

Hay otro cambio notable en la concepción plotiniana del amor y de la percepción de la belleza. También en este punto debemos seguir la genial intuición de Hadot,

42. PLOTINO, VI, 7, 22.

quien advierte que hay una pequeña pero decisiva diferencia entre el amor platónico y el amor plotiniano. Para Platón, especialmente en el *Banquete*, el amor es deseo de contemplar y poseer para siempre lo que uno ama. Y es un amor que parte de la belleza de los cuerpos para elevarse hasta la belleza en sí. Es, por tanto, un amor masculino, de posesión y fecundidad, de engendrar en la belleza y de alcanzar la inmortalidad.

En cambio, en Plotino la belleza nos espera, como el puerto hacia el que navegamos o como un tesoro escondido tras una puerta bien cerrada. El amor, según Plotino, es más bien espera y promesa de llegar a puerto o de descubrir el Bien escondido tras el mar de la belleza. Así lo expresa poéticamente:

«He aquí el Amor aquel que aguarda a la puerta, apostando siempre afuera, aspirando a la Belleza y deseando siempre participar de ella como pueda. Y es que aun los enamorados de acá no se apropian la belleza del ser amado, sino que se limitan a quedarse cerca. Aquélla, en cambio, permanece en sí misma, y la multitud de enamorados de la unidad, prendados como están de la unidad entera, cuando la poseen, la poseen entera, porque el ser amado era la unidad entera»⁴³.

No podemos evitar el recuerdo de Aristófanes y su mito trágico contado en el *Banquete*. Pero el final es muy distinto en este nuevo discurso. La unidad entera es el Bien mismo que aguarda siempre, como regalo y dádiva, tras la puerta de la belleza. Y así cabe entender también las tres formas de navegación o las tres vías que permiten alcanzar el Bien tras la belleza. Estas tres vías corresponden a tres tipos de hombres o, como prefiero de-

43. PLOTINO VI, 5, 10, 4-9.

cirlo, tres escalas en la odisea del alma. Son el músico, el amante y el filósofo. Odisea, es decir, un viaje y una aventura amorosa y aventura arriesgada por la audacia del alejamiento y el deseo de regresar a la querida patria. Odisea que comprende, tanto la salida del alma de la querida patria, como el regreso al puerto de partida. Una navegación, un viaje interior, guiado por la búsqueda de la belleza, de la unidad y del bien, que se hallan en el interior del alma⁴⁴.

La filosofía plotiniana se convierte, con ello, en una propuesta ética y estética sin parangón. La vida filosófica es una búsqueda del Bien, atravesando con inteligencia el mar siempre difícil de la belleza. Pero, para conseguir llegar a buen puerto, es necesario aprender, como Tales en su exploración del cielo, a guiarse por las estrellas que brillan con luz prestada por el sol, por el Bien que ilumina y viste de belleza y luz no usada a todos los seres que son su reflejo. Como Platón prescribe a los prisioneros de la caverna, es preciso invertir la dirección de la mirada, darse la vuelta y contemplar en la belleza la huella del Bien, que llega hasta el centro del alma. Plotino, usando una bella metáfora de Homero, compara este regreso, esta vuelta de la mirada hacia el interior, con el movimiento violento de la cabeza de Aquiles que vio la belleza de Atenea, por un giro repentino: «Si alguien pudiera darse la vuelta, ya fuera espontáneamente o porque tuviera la suerte de que Atenea tirara de sus cabellos, vería lo divino y a sí mismo y el Todo»⁴⁵.

44. He desarrollado esta metáfora de la odisea del alma en P. GARCÍA CASTILLO, «El hombre agustiniano: de la nostalgia a la esperanza», en *Cuadernos de Filosofía*, XVII (1990), p. 323-343. Y también en un capítulo de P. GARCÍA CASTILLO, *Plotino*, Madrid: Ediciones del Orto, 2001, pp. 61-64.

45. PLOTINO VI, 5, 7, 6.

Plotino tiene ante los ojos el pasaje de la *Iliada*, en el que «Atenea, enviada por Hera, la diosa de níveos brazos, se colocó detrás de Aquiles y le tiró de la rubia cabellera y al instante conoció a Palas Atenea, cuyos ojos centelleaban de un modo terrible»⁴⁶. La búsqueda de la belleza requiere aprender a mirar o tener el favor de una diosa para que veamos lo que nadie más ve, porque está rodeado por una nube divina o cubierto por una espesa niebla que nos hace contemplarlo en exclusiva.

Hay algo de violencia y terror en esta forma de contemplar lo bello. También el prisionero de la caverna es liberado a la fuerza para que vea la misma luz del sol. Y es que hay algo terrible en lo bello, algo que nos produce un escalofrío o un ardor, como en el brotar de las alas del alma. La belleza provoca en el alma un enorme desconcierto por el cúmulo de emociones que le hace sentir, como afirma Plotino:

«He aquí las emociones que deben originarse ante cualquier belleza: estupor, sacudida deleitosa, añoranza, amor y conmoción placentera. Tales son las emociones que es posible experimentar y las que de hecho experimentan, aun ante las bellezas invisibles, todas o poco menos que todas las almas, pero sobre todo las más enamoradizas»⁴⁷.

Como acertadamente nos recuerda Hadot, también Rilke, al principio de su primera *Elegía*, afirmaba que «lo Bello no es más que el primer grado de lo terrible». Lo que nos aterroriza es que sentimos de repente que lo Bello sólo es Bello para sí mismo, encerrado en sí mismo, como una estatua impasible y majestuosa que nos ignora, mientras que el Bien está siempre a nuestra disposición.

46. HOMERO, *Iliada* I 196-198.

47. PLOTINO I, 6, 4, 16-19.

Pero si la belleza nos llena de amor es por su semejanza con el Bien, que hemos de aprender a percibir por la sacudida de la cabeza y la inversión de la mirada.

Y hay que superar ese estado de conmoción y de terror alcanzando lo que está más allá de la belleza, hay que llegar hasta el Bien, porque, según afirma Plotino:

«el Bien está lleno de dulzura, benevolencia y delicadeza. Siempre está a disposición de quien lo desea. Sin embargo, lo bello provoca terror, extravío y placer mezclado con dolor. Arrastra lejos del Bien a quienes no saben lo que es el Bien, como el objeto amado puede arrastrar lejos del Padre»⁴⁸.

Toda esta búsqueda amorosa es más bien receptiva y femenina. El alma ha de estar siempre dispuesta a recibir, tras la repentina y sorprendente belleza, la dulzura y la gracia del Bien. En esa actitud de disponibilidad consiste la odisea, el regreso a la casa paterna. Este regreso ha de llevarse a cabo mediante tres escalas: la música, la belleza visual y la filosofía. El alma, como Ulises, ha de superar el hechizo de la música de las sirenas, aprendiendo a cultivar otro modo de no perecedera música, que es la fuente y la primera, en palabras de Fray Luis. El músico es el amante de las musas del mundo inteligible. Ha de esquivar también la fascinadora mirada de Circe y Calipso que atrapan al viajero y le impiden regresar. Por ello, el alma ha de aprender a volar, como el filósofo, para contemplar la inmarchitable belleza de Penélope.

Todo ese viaje por el mar de la belleza supone la inversión de la mirada y la actitud de espera de un amor femenino. Y, al regreso a la patria, podrá contemplar la belleza que siempre amó, pues su recuerdo permanece en su memoria desde la partida de la patria. Saber es

48. PLOTINO V, 5, 12.

recordar es esperar las corrientes y los vientos propicios que conducen la nave del alma al puerto de la amada.

Y entonces llega el momento culminante del encuentro de los amantes. La larga noche de amor de *Eros* y *Psique*, de Ulises y Penélope, en que se detiene el carro del sol para que sea más largo el abrazo de los amantes. Y es una unión sublime y única, superior al conocimiento, que siempre conserva la dualidad de sujeto y objeto. Esta unión indescriptible sólo puede levemente sugerirse con un lenguaje que es propio de la mística. He aquí las palabras de Plotino:

«Entonces poniendo fin a la evagación por lo sensible, permanece en lo inteligible y, allá, desechando la falsedad, se dedica a alimentar el alma en la Llanura de la Verdad... hasta llegar a un principio. Entonces es cuando, estando sosegada del modo como el alma está en sosiego, sin afanarse ya por nada, una vez reducida a unidad, se dedica a contemplar»⁴⁹.

En realidad, no se trata de un ascenso ni de un viaje exterior, sino de una entrada en la interioridad del santuario inefable del alma, donde reside lo divino, como Bien amado. Es una unión íntima y definitiva, como podemos adivinar en este conocido pasaje de Plotino:

«Entonces es cuando es posible ver a Aquél y verse a sí mismo como se debe uno ver: esplendoroso y lleno de luz inteligible; mejor dicho, hecho luz misma, pura, ingravida y leve; hecho dios, o mejor aún, siendo dios, se verá todo encendido en aquel instante»⁵⁰.

Todo este viaje es más bien una espera, una capacidad de mirar y ver para inundarse de la luz que es vida y

49. PLOTINO I, 3, 3-4.

50. PLOTINO VI, 9, 10.

presencia que siempre se nos anticipa. Porque la belleza, la vida, el Bien es preexistencia, siempre está ahí, en nuestro propio mirar y en nuestro propio interior. Pero es necesario no mirar a otra cosa, no estar lleno de otras distracciones, sino llegar al centro del alma y del Uno, donde reside el mismo Bien. Es como esperar con pasión y anhelo la salida del sol que iluminará para siempre nuestros pasos, según la hermosa metáfora que Plotino recoge de los poetas, con estas palabras:

«Es una luz que aparece de repente, ella misma en sí misma, pura, por sí misma, de manera que el espíritu se pregunta de dónde viene, si del exterior o del interior... No hay que perseguirla, sino esperar en paz a que aparezca, preparándonos para contemplarla, como el ojo espera la salida del sol: al surgir de debajo del horizonte (“del océano”, dicen los poetas), se ofrece a nuestra mirada para ser contemplado»⁵¹.

A la espera de la luz del sol permanece el alma dispuesta a ser poseída por la belleza y la gracia del Bien. En realidad estamos siempre a la espera de la luz que nos hace ver, que colorea las formas y les da vida y movimiento. La belleza, la bella muchacha, el rostro hermoso, todas las cosas bellas no son sino formas tras las que se adivina la presencia pura del Bien, la fuente primera de toda belleza, presentida y esperada como la luz del sol. Como las sucesivas posturas que adopta un bailarín, así las formas y su belleza sólo son figuras en las que se expresa la simplicidad fecunda de un movimiento puro que, permaneciendo en el interior de sí mismo, las engendra al mismo tiempo que las supera y les otorga su gracia.

51. PLOTINO V, 5, 7, 33.

«En ese momento, le es dado juzgar y conocer perfectamente que “es a Él” a quien desea, y afirmar que no hay nada preferible a Él, pues ahí arriba no es posible el engaño: ¿dónde se hallaría algo más verdadero que la verdad? Lo que el alma por tanto dice, “¡Es Él!”, lo pronuncia, de hecho, más adelante; ahora, el que habla es su silencio: henchida de alegría, no se equivoca, precisamente porque está llena de alegría y no lo dice a causa de un placer que le produce un cosquilleo en el cuerpo, pero porque se ha convertido en lo que era en otro tiempo, cuando era feliz»⁵².

Hasta aquí la efusiva visión de la belleza de Plotino, que ha dejado tantas huellas en la poesía y la mística occidentales. En esta recreación sublime de la estética griega encontramos la expresión definitiva de la filiación de la belleza en relación con el Padre, el Uno o el Bien. El amor femenino del alma, como el de la esposa del *Cantar de los Cantares* o la que sale en busca de su amado en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz⁵³, es disponibilidad y alegría por el encuentro de la belleza anhelada, como el ojo espera la salida del sol.

Así hay que leer aquellas inspiradas palabras de la esposa del *Cantar* que exclama:

*«¡Oh, si él me besara con besos de su boca!
Porque mejores son tus amores que el vino.
A más del olor de tus suaves unguentos,
tu nombre es como unguento derramado;
por eso las doncellas te aman.*

52. PLOTINO VI, 7, 34, 25.

53. Como magistralmente explicó María Zambrano, en los versos de este cántico se halla escondido Platón y toda la poesía. Véase, por ejemplo M., ZAMBRANO, *Filosofía y Poesía*, Madrid: FCE, 1987, p. 70.

*Atráeme; en pos de ti correremos.
El rey me ha metido en sus cámaras;
nos gozaremos y alegraremos en ti;
nos acordaremos de tus amores más que del vino;
con razón te aman.
Morena soy, oh hijas de Jerusalén, pero codiciable
como las tiendas de Cedar,
como las cortinas de Salomón.
No reparéis en que soy morena,
porque el sol me miró»⁵⁴.*

Más dulce que la miel y que el vino de los poetas es el amor de esta esposa que espera los besos y las caricias del amante, ella, morena, porque el sol la miró, pero no pudo poseerla, porque es de su amado, a quien espera.

La dejación de esa esposa que espera recibir la belleza y el bien que ama ha quedado plasmada mejor en estos versos:

«En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!
El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena

54. *Cantar de los cantares*, 1, 1-6.

en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.
Quedéme, y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado,
entre las azucenas olvidado»⁵⁵.

Nadie ha sabido expresar con mayor intensidad poética ese amor femenino que espera la salida del sol y la llegada del amado, presentida como un escalofrío que hace al alma correr, brincar y cantar de alegría por su presencia de luz desbordante.

Con estos versos inimitables quiero terminar:

«¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ido.
Pastores los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes,
Aquel que yo más quiero,
decidle que adolezco, peno y muero...
Descubre tu presencia
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.
¡Oh cristalina fuente
si en esos tus semblantes plateados

55. SAN JUAN DE LA CRUZ, *Noche oscura*, en *Obras Completas*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1993, p. 78-79.

formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!»⁵⁶

Y, creo que puede decirse, sin exageración alguna, que Aquiles, ni aunque le hubieran tirado de su rubia cabellera todas las diosas del Olimpo, habría sido capaz de imaginar toda la belleza que se percibe en las palabras de esta esposa que busca, presiente y goza de la vista y hermosura de lo que ama.

Porque bello es lo que uno ama.

56. *Ibidem*, pp. 64-68.

COMUNICACIÓ

Enric Casaban (Universitat de València): *Sobre l'origen de la bellesa*

*«No existeix res que en si mateix siga valuós o menyspreable,
desitjable o odiós, bell o deforme.
Aquests atributs surten de la particular constitució i fàbrica del
sentiment i del gust humans»*

D. Hume, *L'escèptic*, 1742.

Solem tenir la capacitat de fruit del plaer estètic, de la contemplació, de la imaginació o de l'evocació d'allò que és bell, i per contra, el que és lleig no sol resultar-nos plaent. Si hem d'aprendre a fruit del que és lleig, ha de ser mitjançant pensaments de segon ordre. Intentarem analitzar per què ocorre això i donarem raons de l'origen de la bellesa i de la seva prístina generació.

Els antics grecs, el mateix Plató, com sabem, cercaren a través de l'estudi de la proporció la causa de la bellesa i arribaren a especificar un cànon proporcional i a establir les anomenades «proporcions àuries», que s'aplicaran tant en la construcció de temples i la cisellada d'estàtues com en la qualificació estètica del cos humà. Per exemple, segons les proporcions àuries platòniques, el nas d'un rostre no haurà de ser major que la distància entre els ulls. De manera similar, l'escola pitagòrica va trobar ja en la proporció i el nombre no sols la causa de la bellesa, sinó l'autèntic xifrat del Cosmos, idea que després desenvoluparia Galileu.

Ara bé, la consideració de la simetria com a matriu principal de la bellesa desplaça la teoria de les proporcions del vertader centre de la recerca i caracteritza amb una major exactitud un ingredient fonamental de la bellesa com és la similitud entre les parts d'una unitat. Coleridge, el gran poeta anglès, definia inspiradament la bellesa com unitat en la varietat. De qualsevol manera, l'art de tots els temps ha emprat la simetria com a font de bellesa. La Psicologia experimental ha comprovat, moltes

vegades, que les imatges i cossos simètrics atrauen (o agraden) més que no els asimètrics. En un experiment amb infants menors de dos anys (Dion 2002) es pogué comprovar que aquests empraven més temps i atenció en la contemplació d'imatges simètriques que no en les asimètriques. Igualment, en el cas dels rostres humans, la imatge d'una cara construïda mitjançant la composició artificial a partir diversos rostres fou jutjada, per un conjunt de persones seleccionades per l'experiment, com més atractiva que no cadascuna de les imatges emprades en la composició, i, això, perquè en la composició es compensaven els trets facials més dissemblants (Dion 2002).

Hi haurà ocasió de veure, encara que siga breument, no sols la importància de la simetria per a la generació de la bellesa sinó també el paper còsmic que la simetria desplega tant en l'àmbit biològic com en el món inanimat. Com cabia esperar, la simetria, que és més un procés que no una forma, ocupa un lloc central tant en els propis orígens de l'Univers com en la constitució del gust de tots nosaltres.

En l'àmbit biològic, la bellesa i la simetria es troben en la pròpia base de la selecció natural i de la selecció sexual, ingredient clau de la selecció natural. Darwin, que fou el primer a enunciar el paper de la bellesa en l'evolució –així apareix en la seva obra del 1871, *L'origen de l'home*–, influït com va estar pels informes dels missioners i antropòlegs, reus del pecat d'etnocentrisme, no investigà a fons el paper de la bellesa en la selecció natural, perquè creia que la bellesa en la natura no mantenia trets universals. Així, es trigà cent anys més a constatar empíricament, mitjançant un gran nombre de treballs científics, que els trets que es tenen per bells en les diferents cultures sí que són universals i, de pas, acordes amb la simetria.

El paper de la bellesa és determinant en la selecció sexual, en què els avantatges que uns individus tenen sobre uns altres per a reproduir-se va dissenyant el conjunt de l'espècie. Els avantatges reproductius d'alguns individus fan brotar la bellesa per a nosaltres els humans: colors vius, cues geomètriques, impressionants cornamentes; però aquests avantatges reproductius, adonem-nos-en, en general, atempten contra la supervivència de l'individu que els frueix, perquè no sols el fan

destacar davant els mascles o les femelles –generalment les femelles– sinó també davant els seus depredadors. Aquests avantatges reproductius als que fem referència van xifrats sobretot en caràcters sexuals secundaris que no sols distingeixen el mascle de la femella sinó els distints mascles entre si. En general, el mascle amb caràcters sexuals secundaris més cridaners – un color més viu, una disposició de les plomes més homogènia o unes antenes més fortes– si sobreviu a les lluites internes amb altres mascles i a l’atac dels depredadors, està mostrant salut i potència davant les dificultats de l’entorn i, per això, els distintius sexuals secundaris l’avalaran davant les seves femelles i podrà llegar els seus gens a la natura. En la geometria multicolor de la cua d’un paó o en el rostre de Catherine Zeta Jones la simetria juga esplèndidament el seu paper i, en general, la resultant bellesa guardarà un missatge darwinia: joventut, fertilitat i salut; és a dir, condicions òptimes per a la reproducció.

L’estabilitat fenotípica dels essers vivents rau en la simetria. Això és veritat de tal manera que la recerca d’estabilitat durant el desenvolupament de l’embrió fa que l’asimetria en gàmetes i zigots siga molt freqüentment succeïda per l’avortament de llavors i fruits. En el món vegetal l’avortament és força freqüent. En el cas de les plantes amb flors són avortats al voltant del 75 % dels embrions (Moller 1997), i això per seguir un patró de creixement irregular o asimètric. L’asimetria es deu a una pluralitat de causes: mala alimentació, hibridació, mutacions, acció dels paràsits, etc. Qualsevol que siga la causa, l’asimetria es converteix en senyal de la inviabilitat de l’individu incipient. Pels estudis realitzats (Moller 1997, Thornhill; Gangestad 1994) sembla que el mateix mecanisme de desenvolupament i vigilància està dues vegades present: en el creixement de l’embrió i en la construcció de les flors. En ambdós casos, la desviació del patró simètric sol resoldre’s amb la pèrdua de l’entitat desviada. Els éssers vivents són tots virtualment simètrics.

Si parem atenció al món físic, al món inanimat, coherentment ens trobarem amb apreciacions i resultats semblants. És sabut que Einstein creia que la simplicitat i el misteri eren aspectes de la bellesa i que aquests elements feien brillar les relacions descobertes en la realitat material. Per als investigadors de la

Física la bellesa en el Cosmos no pot significar res que la ciència no pugui caracteritzar, que no pugui xifrar en un o diversos conjunts d'equacions. L'observació metòdica de les galàxies o l'estudi cristal·logràfic d'una pedra preciosa ofereix com a resultat, en ambdós casos, un íntim patró a tenir en compte: la simetria.

Ara bé, aquesta ànsia unificadora, en el fons un reflex també de la simetria buscada, xocà a la meitat del segle passat, en plena expansió de la microfísica, amb un obstacle inesperat: començà a sorgir un embull de noves partícules elementals que d'alguna manera trencava l'harmonia esperada: fermions (antipartícules i quarks, que integren els protons i els neutrons), gluons i bosons. L'estudi d'aquestes noves partícules semblava dibuixar una gran dissimilitud entre importants elements còsmics: la llum, la gravetat i les forces que mantenen units els nuclis atòmics. Fou aleshores quan el premi Nobel de Física de 2008, Yoichiro Nambu, oferí la següent hipòtesi: l'Univers incipient era simètric però inestable, això el portà a la pèrdua d'estabilitat i a l'explosió, així descendí a un estat d'energia menor que abans però amb major estabilitat. L'explosió fou el Big Bang.

La cerca de la simetria il·lumina la construcció de moltes teories científiques.

L'aplicació de les idees matemàtiques de la simetria va intervenir en l'origen, en els anys setanta del segle passat, de la construcció de l'últim model dels «quarks». N'hi ha de 6 tipus i són els elements constitutius de les partícules atòmiques, ara ja no elementals, protons i neutrons. Però com hem dit abans, no és sols en l'àmbit de la microfísica on regeixen els principis de la mecànica quàntica: l'espai còsmic de la simetria, la macrofísica representada brillantment per les teories de la relativitat (especial i general), es fonamentà i es desenvolupa actualment fent l'estudi de les simetries que surten a l'espai-temps. En aquests moments la controvertida teoria de cordes, que en qualsevol cas no ha traspasat l'estadi de prototeoria, cerca la unificació de la macro i la microfísica (només es quedaria fora la força gravitacional). L'obtenció d'un resultat positiu per a aquest problema seria de tanta importància que a la teoria de

cordes se l'anomena «teoria de gairebé tot». Si s'aconseguira la unificació de la teoria de la relativitat i de la mecànica quàntica, el pas significaria un salt endavant superior al que hi hagué amb el canvi de paradigma des de la física de Newton a la física d'Einstein. Doncs bé, el nucli de la teoria de cordes no és més que la unificació matemàtica de les simetries de la teoria de la relativitat, d'una banda, i les simetries de la mecànica quàntica, de l'altra.

Hem exposat alguns trets del paper de la simetria, no ho oblidem, principal generador de la bellesa en el món biològic i també en el món inanimat. En ambdós apareix com un tret capital. La caracterització general d'aquest tret és qüestió de la matemàtica, però curiosament no sols es dibuixa la simetria al fons del xifrat matemàtic de la realitat, sinó que també es revela com una part constituent de l'instrument analitzador. En les pròpies teories i mètodes matemàtics, la simetria també fa un important paper. Un exemple destacat tan històricament com matemàticament del que diem és la Teoria de Grups d'Evariste Galois (1811-1832). Allí es presenta un poderós càlcul de simetries per a resoldre equacions algebraïques. Fou la primera vegada en la història de la matemàtica que la simetria es caracteritzà formalment. En l'actualitat la teoria de Galois impregna pràcticament la totalitat de les teories matemàtiques i una gran quantitat d'àrees de la ciència en general. Amb la teoria de grups, Galois resolgué el problema de l'equació de cinquè grau: demostrà que no pot tenir solució algebraica, perquè, com el seu mètode demostrava, aquesta equació implicava un tipus erroni de simetria. La bellesa del mètode indirecte de Galois convencé aviat els matemàtics de l'època del fet que amb la teoria de grups es trobaven davant d'una novetat històrica.

El matemàtic noruec Sophus Lie (1842-1899) va estendre la teoria de grups per tal de poder fer amb les equacions diferencials el que Galois havia fet amb les equacions algebraïques. Així sorgí el càlcul de simetries anomenat grups de Lie, que pel fet de ser un mètode de resolució d'equacions diferencials incideix ben de prop sobre l'anàlisi del món físic i de les lleis de la natura en general. Com bé sabem, molts dels

problemes del món físic de qualsevol parcel·la solen resoldre's mitjançant equacions diferencials. Amb això, com diem, les simetries de l'àmbit formal contribueixen al desxifrat de simetries i d'altres característiques formals del món material.

D'on surt la transversalitat que la simetria sembla mostrar? Com és que el simètric tantes vegades ens sembla bell? Com és que la simetria impregna el regne de la matemàtica i també el de la matèria inanimada? Per què la simetria és directriu ineludible en el món biològic?

No hi ha, que jo sàpiga, cap resposta científica consolidada per a aquesta sèrie de preguntes. Però, després de reflexionar amb deteniment sobre el tema, voldria arriscar alguna raó, ja que des de la filosofia només podem donar raons i no és l'espai de les proves. El meu raonament és el següent: segons la Teoria Estàndard de L'Univers, el moviment surt al Cosmos amb el Big Bang. Des d'aleshores no ha cessat la seva acció. No hi ha cap molècula en repòs. Encara que siga des d'una perspectiva newtoniana, la Terra rota a una velocitat mitjana de 1700 Km/hora i el seu moviment de translació al voltant del Sol és de 30 Km per segon; és a dir, 108.000 Km/hora. Els diferents moviments còsmics han anat construint un Univers gairebé homogeni. La disposició de les molècules està marcada per la tendència a l'homogeneïtat, alterada només per l'efecte de les altres lleis naturals. Les molècules que no han estat viables no existeixen. Les categories d'essers vivents no simètrics tampoc. Els 13.500 milions d'anys de moviments còsmics continuats en totes direccions i sense cap orientació privilegiada han anat obeint, com ho farien els daus d'un gobelet si foren llançats un enorme nombre de tirades, la llei laplaciana dels grans nombres. D'ací ve l'homogeneïtat; de l'homogeneïtat, la simetria i de la simetria, la bellesa.

Referències bibliogràfiques

CRAMER, F. *Chaos and Order : The Complex Structure of Living Systems*, New York: VCH Publihers, 1993.

DARWIN, C. *L'origen de les espècies*, València: PUV-IEC, 2009.

- DARWIN, C. *L'origen de l'home i la selecció en relació amb el sexe*, Barcelona: ECC, 1985.
- DENNETT, D. *Darwin's Dangerous Idea*, London: Penguin Books, 1996.
- DION, K. *Cultural perspectives on facial attractiveness*, Westport CT: Ablex Publishing, 2002.
- KAUFFMAN, S.A. *The origins of Order*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MOLLER, A.P.; Swaddle, J.P. *Asymmetry, developmental stability and evolution*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1997.
- STEWART, I. *Why Beauty is Truth*, New York: Basic Books, 2007.
- THORNHILL R.; GAGENSTAD, S. W. «Human fluctuating asymmetry and sexual behavior», *Psychol. Sci.*, 5, 297-302.

COMUNICACIÓ

Jesús Alcolea Banegas* (Universitat de València): *Relacions entre bellesa i arguments visuals*

Amb aquest treball pretenem assenyalar algunes relacions entre els arguments i la bellesa, atenent en particular a la bellesa com un element característic d'alguns arguments i a com ella mateixa pot funcionar com a argument.

1. Separació entre argument i bellesa

No s'ha prestat massa atenció a les relacions entre argumentació i bellesa, potser degut al fet que ambdós conceptes s'han associat modernament amb diferents disciplines. Com Perelman i altres han mostrat, l'estudi dels arguments s'ha connectat més amb la lògica que amb el món del debat i la retòrica, mentre que la bellesa s'ha restringit al món de les percepcions subjectives en l'àmbit de l'estètica. No obstant, les idees de bellesa i argument no sempre han estat separades. En els escrits clàssics dels períodes llatins i medievals s'usava el nom llatí *argumentum* –traduït com a *argument* o fins i tot com a *narració* o *relat de ficció*– per a descriure l'estratègia que l'escriptor seguia en produir narracions amb certes dosis de bellesa i per a referir-se a l'argument persuasiu. Però, durant el Renaixement, alhora que la retòrica s'associava amb una concepció de l'eloqüència més estretament relacionada amb la poesia i, en general, amb les *belles lletres*, l'argumentació va començar a lligar-se de forma quasi exclusiva amb la lògica. Mentrestant, el concepte d'art evolucionava fins a convertir-se en el referent de les habilitats d'una persona que aconseguia

* Com sempre vull donar les gràcies a Xavier Serra per revisar i millorar el meu català, i pels seus lúcids comentaris a esborranys previs d'aquest treball. El text es basa en investigació duta a terme en el marc dels Projectes FFI2008-00085 i FFI2008-01169, finançats pel Ministeri de Ciència i Innovació.

productes imaginatius i creatius en relació amb les *belles arts*¹.

En el discurs de l'estètica es va considerar que l'obra d'art provocava un tipus particular d'experiència sensible, perquè s'insistia en l'aprehensió per mitjà dels sentits, ocupant el concepte de bellesa un lloc privilegiat en ella. Però les investigacions van ampliar la varietat de l'experiència i van qüestionar la prioritat de la bellesa, fins al punt que Goodman va arribar a assenyalar que l'«objectiu primari és el coneixement en i per si mateix», tot i que l'element cognoscitiu «no exclou el sensorial o emotiu; el que coneixem a través de l'art ho sentim en els nostres ossos, nervis i músculs, com ho entenem amb les nostres ments», perquè l'obra d'art és un missatge que vehicula «fets, pensaments, sentiments»². Això suggereix que la bellesa pot funcionar com a argument, però també que la bellesa pot ser una característica dels arguments. En ambdós casos, la bellesa seria un instrument al servei de la persuasió.

És evident que s'argumenta sobre la naturalesa de la bellesa i també sobre si alguna cosa és o no bella. L'argument rodeja la discussió de la bellesa. Per al nostre propòsit, suposarem que hi ha alguna cosa que és bella i que aquesta propietat pot intervenir de forma decisiva en l'argumentació. Els humans solen argumentar que la bellesa els «impacta», de manera que els arguments no afecten realment l'existència de la seva experiència perceptiva. Però, es pot reconèixer que tals experiències són apreses i reforçades per mitjà de processos socials en què l'argumentació ocupa un lloc privilegiat. Per exemple, els guies de museus no es limiten a «explicar» l'obra, sinó que poden argumentar a favor d'una o altra interpretació.

1. Cf. Ch. PERELMAN i L. OLBRECHTS-TYTECA: *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos, 1989; J. J. MURPHY: *La Retórica en la Edad Media*. México: FCE, 1986, p. 26; D. Kelly: «The imitation of models and the uses of *argumenta* in topical invention», *Argumentation*, 1 (1987), pp. 365-377; i R. Williams: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 41.

2. N. GOODMAN: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 258-259.

El cine també és un cas particularment interessant, i no sols per allò que els crítics puguin dir d'un determinat film, sinó també per les raons dels seus creadors per a fer-lo o per a recórrer a tals o quals mitjans. Per exemple, Kurosawa³ apel·lava al plaer que li produïa passejar pel bosc verge de Nara per a triar-lo com a escenari del seu film *Rashomon*, a partir del qual podia crear un univers visual ric i expressiu.

No hi ha dubte que les persones poden veure's impactades per experiències perceptives inusuals, però que la bellesa correspongui o no a la descripció de l'observació és una cosa que sens dubte procedeix de les convencions socials i de la controvèrsia. De fet, fins i tot la qualitat de l'experiència mateixa –que sigui singular o inusual– està subjecta a controvèrsia. Per tant, en reconèixer que l'argument –entès com quelcom objectiu– juga un paper en els nostres judicis sobre la bellesa, evitem considerar la bellesa com un assumpte purament privat. Els filòsofs, els crítics d'art i la resta dels mortals poden basar-se en arguments per a fomentar les observacions de la bellesa. Al seu torn, els judicis sobre la bellesa es poden col·locar segurament en el domini públic, perquè una cosa és *la meua* experiència privada i una altra *la meua* explicació sobre per què considero bell allò que ha estat motiu de *la meua* experiència. Per tant, més enllà del que és subjectiu, la bellesa depèn dels arguments que es produeixen entre persones, és a dir, de processos de racionalització. Tot seguit, considerarem com la bellesa pot ocupar un lloc privilegiat a l'hora d'estendre la nostra comprensió del que sigui un argument.

2. La bellesa com a característica de l'argument

Els matemàtics, el lògics i els científics solen declarar que certes demostracions són belles o que algunes formes de raonament deductiu són elegants. També és cert que l'argument que es limita tot el possible a la demostració pot elevar la persuasió a la categoria de convicció, però en cap cas ix del

3. A. KUROSAWA: *Comme une autobiographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995, p. 296 i 299.

cercle definit per la persuasió. La qüestió és, no obstant, si es pot jutjar de forma semblant un argument informal. Es tracta d'una qüestió crucial per a valorar la relació entre argument i bellesa. Si la bellesa només és aplicable als arguments formals, llavors el judici sobre la bellesa servirà com a criteri que es pot usar per a rebutjar per indignes la immensa majoria d'arguments (informals). Ara bé, si la bellesa és un tret dels arguments més ordinaris, llavors la nostra apreciació ha de ser presa més seriosament.

Un argument bell quedarà caracteritzat pel desenvolupament de la unitat de les seves parts, produint equilibri i harmonia i quedant dotat d'una agradable intensitat, contundència i vigor. A aquesta llista podem afegir la noció de *forma* desenvolupada per Burke i entesa com «la creació d'un apetit o anhel en la ment de l'auditori i l'adequada satisfacció d'aquell apetit o anhel». Aquesta idea harmonitza amb el supòsit que l'art és part de les experiències de la vida, no un element que pot separar-se d'altres components de l'existència humana. La forma és un instrument que ens permet simbolitzar els nostres sentiments interiors, i posseeix una causa, a saber, el desig humà d'exterioritzar aquests sentiments, i un objectiu, a saber, persuadir-nos de la dimensió humana de les nostres obres d'art. Des d'un punt de vista retòric, la forma és com el pegament que uneix artista i auditori. La forma existeix quan l'artista dota l'obra d'art d'un estil que estimula les expectatives de l'espectador, satisfent-les posteriorment. A aquesta estimulació i satisfacció, Burke l'anomena «corba emocional». Quan una obra d'art posseeix una «proliferació» de corbes emocionals, diu que posseeix «eloqüència», la qual «és senzillament el fi de l'art i és, per tant, la seva essència»⁴. Un argument bell posseeix, llavors, la qualitat de suscitar certes expectatives en l'auditori i de satisfer-les. Podem dir que aquest patró d'anticipació-resolució intensifica el desenvolupament d'unitat i harmonia en un argument.

4. K. BURKE: *Counter-statement*. Berkeley, CA: University of California Press, 1968, p. 31 i 41.

Aquesta observació que els arguments informals poden ser bells porta de forma suggeridora a una major implicació en la naturalesa de l'argument en general: la bellesa pot estar íntimament connectada amb la mateixa producció d'arguments. La connexió es pot il·lustrar amb una major reflexió sobre la naturalesa de l'argument en general. Perelman i Olbrechts-Tyteca suggereixen que tot argument es desenvolupa a través d'un conjunt de procediments d'enllaç (o associació) i de dissociació. Quan s'argumenta usant l'enllaç, qui argumenta comença amb un fet, veritat o presumpció que l'auditori accepta, i intenta unir aquell punt de partida amb el final més controvertit. En la dissociació, l'argumentador intenta separar els elements que componen un sistema de pensament, que seria acceptable per l'auditori, donant lloc a variacions en les idees clau. Observi's que l'èxit d'un enllaç o d'una dissociació depèn de l'acceptabilitat del punt de partida i de l'acceptabilitat dels moviments de connexió, de manera que la producció d'un argument requereix una unitat i coherència que s'estén fins a la integració de l'argumentador i de l'auditori, però també fins a «l'elecció mateixa de les premisses i la seva formulació, amb les adaptacions que entraña, [que] només rares vegades estan exemptes de valor argumentatiu». ¿I aquest aspecte no està relacionat amb les qüestions d'estil i «la força argumentativa que posseeixen certes variacions d'estil»?⁵ Per tant, un argumentador produeix arguments recolzant-se en patrons de pensament que comparteixen qualitats amb la producció de bellesa.

3. La bellesa funciona com a argument

Qui argumenta pot guiar-se per un ideal de bellesa quan produeix arguments. Ara bé, la bellesa dels objectes pot ser en si mateixa un argument. Per exemple, la bellesa d'una pintura desafia qui la mira de la mateixa manera que un argument desafia qui el llegeix o l'escolta. La bellesa mateixa és un argument. El sentit d'aquesta afirmació es pot aclarir si no ens limitem a definir «argument» com l'esquema proposicional de la lògica formal. En les últimes dècades alguns teòrics (W. Brockriede, C.

5. PERELMAN i OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 119, 299 i 246.

A. Willard, etc.) han suggerit concepcions no proposicionals dels arguments i la nostra explicació pot servir com un altre exemple. Observi's que ens referim a un valor i Perelman & Olbrechts-Tyteca assenyalen que «els valors intervenen, en un moment donat, en totes les argumentacions». Els valors universals mereixen l'apel·latiu de *valors de persuasió* perquè són *mitjans de persuasió* i «són utilitzables davant de tots els auditoris: els valors particulars sempre poden estar relacionats amb els valors universals [bell, bo, verdader] i servir per a precisar-los». A més, és característic de la retòrica, en contrast amb la lògica, el prestar atenció al particular. Per tant, la bellesa d'un objecte seria un valor de persuasió⁶.

L'argument i la bellesa se solen connectar per mitjà de la declaració que les coses que considerem belles també proporcionen, o serveixen com, un argument. Trobem aquesta relació en frases com ara «l'argument de la pintura és...» o «em sembla que amb la seva Quinta Beethoven intenta...», etc. En aquests exemples, els objectes bells es troben atrapats en l'argument. Diem «atrapats» per a transmetre la idea que les qualitats belles no estan *directament* implicades en l'argument. D'acord amb aquesta posició, la bellesa només seria allò que crida l'atenció sobre l'argument, de la mateixa manera que quan parlem d'estil per a donar pes o força al contingut. Per tant, la bellesa de l'objecte seria, en principi, irrellevant per al propi argument.

Aquesta posició, que podríem dir posició *interpretativa*, es pot il·lustrar amb el film *The man who shot Liberty Valance* (J. Ford, 1962), que no és difícil de comprendre, atenent als seus elements interns, però també a possibles referents externs. En la nostra opinió, el film posseeix una interpretació que té coherència interna i externa, i té prou a dir-nos sobre la comunicació, i els seus mitjans de representació, en una societat no civilitzada en transició cap a una altra suposadament civilitzada. Tot gira entorn del naixement d'un nou estat i, per això, és necessari sacrificar una determinada forma de vida. La tesi defensada es pot traduir en una pregunta dirigida inicialment als espectadors americans: «Us sentiu orgullosos d'aquesta

6. *Ibidem*, p. 132 i 135.

transició?». L'argument de Ford se centra en la comparació de cinc parells d'oposats: violència / llei i ordre; venjança / legalitat, estat; prerracional / racional; passió / raó; i comunicació preverbal / comunicació verbal. Els primers components es mostren per mitjà d'imatges i les paraules brillen per la seva absència⁷. Observi's que aquesta tesi interpretativa es desenvolupa sense referència a la bellesa. Amb tot, un judici sobre la bellesa no és totalment aliè al film: les qualitats que considerem belles fan que el film cridi l'atenció de l'espectador i fan del film un objecte particularment interessant per a l'argument interpretatiu. La bellesa pot funcionar en suport del significat del film o, dit d'una altra manera, la bellesa està subordinada a l'argument (visual) del film.

No obstant, la tesi que la bellesa argumenta és diferent de la tesi de la posició interpretativa en què la bellesa queda subordinada a l'argument. Mentre que la concepció interpretativa entén la bellesa com un tret que confereix suport a l'argument, la tesi que anomenarem *figurativa* entén la bellesa com un tret constitutiu de l'argument. La bellesa de l'obra pot servir per a qüestionar les percepcions i experiències de l'espectador, i pot presentar una perspectiva alternativa sobre alguna faceta de la seva existència. Així, la força argumentativa de la bellesa no radica en el seu contingut proposicional o en el seu suport a favor d'una interpretació preferida de l'obra, encara que també, sinó que s'ofereix per a reconceptualitzar l'existència quotidiana de l'espectador. Per exemple, la bellesa del film *Il deserto rosso* (M. Antonioni, 1964) provoca una reconceptualització del color, però també del mode que tenim de relacionar-nos amb altres éssers i amb el món.

Els experiments d'Antonioni li permeteren descobrir que, en la vida moderna, el color posseeix un significat i una funció que no tenia en el passat. En el film no sols es delata el canvi de percepció i sensibilitat que estava imposant el *pop art* en el món de la pintura, sinó també les tensions psicològiques que s'estenien a mesura que el paisatge industrial s'imposava a la

7. Cf. J. ALCOLEA, «Visual arguments in film», *Argumentation*, 23, 2009, p. 259-275.

naturalesa. Però el que podia entendre's com «una denúncia de l'inhumà món industrial que esclafa l'individu o el condueix a la neurosi», Antonioni ho va entendre com un canvi. Per a ell, la substitució d'arbres per fàbriques no equivalia a una substitució de la poesia pel soroll. La seva intenció «era traduir la poesia d'aquest món, en què fins i tot les fàbriques poden ser belles. Les línies, les corbes de les fàbriques, amb els seus camins, poden ser fins i tot més belles que el perfil dels arbres, que estem ja massa acostumats a veure». No es tracta d'un lament ecològic pel paisatge, ni per la impossibilitat de comunicar-se amb el món, sinó de com assimilar i integrar-nos en aquest paisatge, perquè la bellesa de la forma i el color no desapareix perquè algú no s'adapti a ell. Aquesta adaptació «modifica la manera de veure, de pensar», influeix en la nostra vida privada i contribueix a modificar les nostres relacions amb els altres.

Es tracta d'adaptar-se a l'entorn, perquè la realitat ontològica dels objectes ha canviat i així la relació epistemològica que s'ha de mantenir amb ells. Per a ressaltar la importància del canvi, la càmera prescindeix dels personatges i es recrea en l'entorn – contra el qual, a vegades, es divideixen els personatges com a taques–, convertit en vertader marc (estètic, psicològic, narratiu, sociopolític i físic) del que l'espectador veurà: com «posar als personatges en contacte amb les coses, perquè avui el que compta són les coses, els objectes, la matèria»⁸, i arribar a harmonitzar les antigues emocions humanes amb el nou món industrialitzat. Antonioni va explicar l'ús del color per a modelar «estats d'ànim», no sols dels personatges o de l'estat de la trama, sinó també de l'espectador. Les emocions –virtualment indescriptibles– se senten, es donen com a sensacions i, per això, les empra –potser de forma inconscient– cognoscitivament.

Estimem el film d'Antonioni perquè serveix al propòsit del coneixement d'una manera bella. La seva bellesa funciona com a argument (1) que tracta de persuadir-nos per a adoptar una determinada postura davant de la bellesa de les coses en un món caòtic i degradat, perquè el dispositiu estètic d'Antonioni

8. M. ANTONIONI, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 325, 330 i 332.

equivale a un sistema reflexiu que permet disciplinar les emocions dels protagonistes i al mateix temps despertar les dels espectadors. I (2) que justifica la necessitat d'un canvi d'actitud dels humans davant d'aquest món de coses que ja està envaït per la tècnica. L'actitud d'Antonioni no és de denúncia del món, sinó de denúncia de les actituds dels humans. Aquests han de modelar i reduir les màquines a la seva mesura, i no intentar negar el progrés tecnològic, perquè de fet estan oberts, com Giuliana, protagonista del film, al discurs, a l'anàlisi, a l'examen de les raons que determinen la seva situació.

La bellesa del film ofereix un desafiament argumentatiu a la nostra percepció de les relacions entre els humans i d'aquests amb el món. ¿És aquesta una comprensió acceptable de la idea d'argument o és una idea forçada i que va més enllà de les aplicacions recognoscibles? Usar el terme per a referir-se a un repte perceptiu i de l'experiència no entra dins d'allò més habitual, almenys quant als *bells efectes visuals*. No obstant, la influència de la bellesa en aquest cas és semblant a la influència que es pot exercir a través de l'ús figuratiu del llenguatge, com en el cas d'una metàfora o d'un símil. Aquestes figures⁹ ens fan «veure» o, millor, són arguments que ens fan «veure». Així mateix, la bellesa en una obra d'art funciona com a argument per a «veure» un objecte, o un segment de l'experiència, en termes d'un altre.

4. Conclusió

Aquestes idees i els exemples al·ludits il·lustren com l'argument es pot conceptualitzar com una cosa diferent d'una successió de proposicions. Si s'accepta aquesta idea, llavors la idea d'argumentador es pot estendre de forma equiparable i el procés d'argumentar es pot comparar de forma útil amb els processos creatius d'un artista. En comptes d'usar els mitjans artístics d'expressió, l'argumentador pot crear imatges verbals

9. Cf. O. REBOUL, «La figure et l'argument», dins *De la Métaphysique à la Rhétorique*, edició de M. Meyer, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 175-187.

com a mitjà d'influència persuasiva. Es pot argumentar desenvolupant una visió de l'existència que serveixi per a reconfigurar o reconceptualitzar, algun aspecte de l'experiència de l'auditori. En aquest sentit, l'artista crea o inventa, mentre que l'argumentador ha de «trobar» un argument, una acció que equival a una genuïna invenció en el sentit de l'*hèuresis* de la retòrica aristotèlica. Per fortuna, alguns humans són capaços de fer ambdues coses i jo proposo nomenar-los *argumentadors visuals*.



Dr. Jesús Alcolea i Dr. Enric Casaban

COMUNICACIÓ

Marc Pepiol Martí (URL): *Apunts crítics sobre la bellesa com a finalitat de l'art*

Arthur C. Danto, un dels estudiosos de l'art de més anomenada en les darreres dècades, afirma en el seu llibre *El abuso de la belleza*: «Hizo falta la energía de las vanguardias artísticas para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes habría resultado impensable, y que, como veremos, siguió siendo impensable hasta mucho después de haberse abierto la brecha, en buena parte porque se consideraba que el vínculo entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad *a priori*»¹. Crec que l'afirmació de Danto és certa només en part. No hi ha dubte que les avantguardes contemporànies van problematitzar la relació, abans «evident», entre la bellesa i l'art fins a tal punt que les seves obres defugien deliberadament aquesta qualitat i flirtejaven amb la contrària, la lletjor; cal dir que en alguns casos no es tractava ben bé d'obres lletges, però l'aplicació de la qualitat de la bellesa resultava un xic supèrflua atesa la proximitat de l'obra amb la resta d'objectes banals del nostre entorn quotidià –cal pensar, per exemple, en la *Fontana* de M. Duchamp del 1917.

L'afirmació de Danto no és, emperò, del tot exacta quan afirma que anteriorment a les avantguardes no s'havia concebut la possibilitat d'una escissió entre les categories de bellesa i art. Aquesta divisió ja fou *preparada* almenys per un teòric de l'art, K. Fiedler, mort a Munich l'any 1895. Són pocs els que han prestat la suficient atenció a aquest interessant estudiós de l'art del tombant de segle; malauradament, en alguns estudis només figura com el pare de la tan sovint banalitzada i mal interpretada teoria de la *reine Sichtbarkeit*. Certament devem la paternitat de la teoria de la *pura visibilitat* al teòric alemany, però entre els seus escrits també figuren altres intuïcions importants com la que em proposo revisar a continuació.

1. A. C. DANTO, *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 68.

K. Fiedler va escriure una munió d'articles sistemàticament elaborats i d'alt contingut filosòfic –afirmació que pot resultar, si més no, un xic paradoxal atès que l'autor considerava la filosofia una via inhàbil per a l'estudi de les obres d'art–, però, a més, testimonià fugaçment en forma d'anotacions tota una munió d'intuïcions, algunes de les quals es recullen en la seva obra completa sota el títol *Zur neueren Kunsttheorie*. En aquests esbossos Fiedler anotà esquemàticament algunes observacions crítiques sobre les filosofies de l'art de personatges de la talla de Winckelmann, Lessing, Kant o Schiller. Doncs bé, és aquí on Fiedler apunta incisivament a una fractura entre la realitat de l'art i aquella qualitat que l'estètica decimonònica li considerava consubstancial, la bellesa. En contrast amb les tesis de J. J. Winckelmann, diu l'autor en les citades anotacions: «Només quan la bellesa retrocedeix al rang de circumstància secundària d'acompanyament, és possible una comprensió artística no parcial»²; i encara més: «Aquell que veu la més alta finalitat de l'art en la bellesa de la composició, ha d'incórrer necessàriament en la parcialitat i l'error»³.

No hi ha dubte que, al parer de Fiedler, la bellesa encara segueix formant part de l'obra d'art, això sí, la seva presència és accidental i no pas essencial com havia considerat l'estètica tradicionalment. La finalitat de l'art no és prioritàriament la creació de bellesa sobre un llenç, sinó la projecció clara i nítida d'un àmbit de realitat altrament inaccessible; en efecte, pel crític alemany, la vertadera comprensió de l'art defuig les categories subjectives del *gust* i assoleix l'estimable rang de coneixement: «L'impuls artístic és un impuls cognitiu»⁴ ens dirà Fiedler en *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*.

Si féssim un ràpid cop d'ull a la història de les idees estètiques veuríem com són pocs els casos en què la tradició occidental ha dubtat d'aplicar l'imperatiu de la bellesa a l'art.

2. K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* II. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991, p. 253.

3. *Ibidem.*, p. 256.

4. K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991, p. 47.

És cert, emperò, que per *bellesa* s'han entès coses un xic diverses; tanmateix, en darrer terme, els marges acostumaven a quedar ben definits: una certa *proporció*, una certa *harmonia*, un cert *ordre* i, fins i tot, una certa *senzillesa* –no pas fruit de la simplicitat, ans d'un procés d'essencialització–, eren traces comunament acceptades com a trets distintius de la bellesa i exigibles en el cas de les obres d'art. Essent així les coses, el gest fiedlerià de resituar d'una plomada el *topos* de l'obra d'art ens hauria de causar una certa estupefacció; per tal de posar de manifest la rellevància estètica d'aquesta teoria, que apunta incipientment a una fractura entre bellesa i art, contrastem-la amb alguns punts essencials de la paradigmàtica estètica classicista de J. J. Winckelmann –que, per altra part, apareix, com hem vist, com a interlocutora real de l'obra de Fiedler.

Certament un dels exponents més il·lustres de la idea d'una relació consubstancial entre bellesa i art seria Winckelmann, el pare dels historiadors de l'art moderns. Com a bon intel·lectual del XVIII, Winckelmann sentia una forta atracció per l'art antic i s'aventurà a elaborar-ne una vasta història –*Geschichte der Kunst der Altertums* del 1764– inaugurant així, d'una manera força solvent, un territori poc explorat en aquell moment. Les paraules de Winckelmann deixen poc espai al dubte: l'art grec és una talaia des de la qual observar l'art de tostemps, atès que reeixí exemplarment en la recerca de l'ideal de Bellesa; en altres mots, els artistes grecs capiren perfectament l'essència d'allò que és l'art i la plasmaren magistralment en les seves obres. L'art grec és, a ulls del nostre historiador de l'art, la mostra més evident de la bellesa; aquí bellesa i art apareixen com a dos conceptes intercanviables o, fóra més adient dir, pràcticament indestriables –«La belleza, como fin y centro del arte.»⁵.

Si observem detingudament la definició de bellesa que ens proporciona Winckelmann descobrirem que sembla haver estat elaborada a partir d'una inducció directa de les peculiaritats de l'estil grec; en efecte, la *proporció* –«La belleza no puede ser

5. J. J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona: Ediciones Folio. Biblioteca de Filosofía, 2002, p. 120.

concebida sin la proporción, que es su fundamento»⁶–, la *unitat* i la *senzillesa* –«La unidad y la sencillez son las verdaderas fuentes de la belleza»⁷–, la *indeterminació* –«la belleza debe ser como el agua más limpia extraída de un manantial puro, que es tanto más saludable cuanto menos sabor tiene y mas desprovista se halla de toda clase de partículas heterogéneas»–, trets essencials de la bellesa, són notes extretes inequívocament de la factura grega. Els grecs, sembla convenir l'historiador, van assolir un vertader ideal de bellesa a través del que podríem anomenar una *mimesi selectiva* –posició que defensaria Aristòtil en la seva *Poètica*–. D'aquesta manera, la representació d'un cos bell, per exemple, resultava ser el producte d'una integració satisfactòria de les més preuades qualitats que era possible observar o concebre en un home: «Esta selección de las partes bellas y su armónica asociación en una sola figura produjo la *belleza ideal*»⁸. La perfecció d'aquesta tria els conduí, més enllà de la parcialitat i disgregació de les naturaleses particulars, vers un ideal intel·ligible.

Cal dir que aquest principi també apareixia en una obra anterior del nostre autor *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* del 1755: «Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá: comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento»⁹. Indubtablement, aquí Winckelmann apuntaria a un Ideal de Bellesa de clares reminiscències platòniques; i és que tot i que la bellesa es percep i gaudeix a través dels sentits, només és íntimament entesa i sentida en l'esperit.

6. *Ibidem.*, p. 171.

7. *Ibidem.*, p. 127.

8. *Ibidem.*, p. 127.

9. WINCKELMANN, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península, 1998. p. 25.

Winckelmann, en darrer terme, arriba a emfasitzar la importància de l'art grec, paradigmàticament bell, com a patró de mesura de qualsevol proposta artística; de fet, el llegat grec hauria de menar l'intel·lecte i la mà de tots els artistes plàstics. A ulls de l'historiador alemany, doncs, un judici artístic hauria d'atendre necessàriament i prioritària a la condició de bellesa de l'objecte, atès que el constitueix com a tal objecte i el fa digne de valor. En Fiedler ens trobem als antípodes de Winckelmann, no pas perquè, al parer del crític formalista, Winckelmann aportí testimonis esbiaixats, ben al contrari, sinó perquè no atén al nucli dur, al taló d'Aquil·les de tota producció artística.

En el fons cal veure com Fiedler sotmetrà a una intensa crítica la relació d'art-bellesa-gust-estètica, simbiosi que podem trobar en la gran tradició de l'estètica filosòfica, sense anar gaire lluny en I. Kant. Aquesta quarteta expressa suscintament que, tradicionalment, l'*art* tenia com a objectiu la creació de *bellesa* –entesa en termes d'uniformitat, varietat i proporció segons A. Gerard, un important esteta del XVIII, molt admirat pel mateix Kant–; aquesta preuada qualitat havia de ser valorada segons la disposició subjectiva del *gust*, ben entès que aquesta «facultat» també s'ocupava de ponderar la *bellesa natural*; finalment, els judicis de gust quedaven emmarcats en els dominis de l'*estètica*, disciplina eminentment filosòfica que per mitjà del raonament s'ocupava de discernir la vertadera essència de tot plegat. Crec que a tot això Fiedler oposaria el següent: art-producció de realitat-cognició-crítica –nova quarteta que haurem d'explicitar a continuació per evitar equívocs.

Rares vegades Fiedler parlarà des de la generalitat, això és, tot observant el problema de les (molt) *diverse arts* des de la posició neutra de l'*Art*; per Fiedler, cada art hauria de ser observada des d'una perspectiva concreta, crítica, que atengués a la resolució específica de la seva problemàtica; sovint el nostre autor prendrà com a model de reflexió la *pintura*. L'art pictòric té com a missió fonamental la *creació* de realitat sota el seu aspecte *purament visiu*; cal parar atenció al terme *creació* – que hauríem d'entendre en tota la seva càrrega semàntica–, i capir que l'aprehensió de l'essència visiva de la realitat que

duu a terme l'artista no és pas el producte d'una mimesi passiva, ans el resultat d'un procés sensible i espiritual d'una gran activitat. El resultat d'aquesta labor enèrgica, l'obra d'art, no és pas un objecte que pugui ser judicat des de la tessitura del gust, atès que ens fa conèixer quelcom que altrament romandria ignot; ens movem, doncs, en l'àmbit d'una *cognició efectiva* de la realitat. Essent així les coses, l'empresa artística no hauria de ser ponderada des d'una disciplina teòrica i generalista com l'estètica filosòfica, ans des d'una *teoria crítica* que discorre paral·lelament i amb la mateixa aptesa heurística que la ciència.

L'operació fiedleriana és d'una gran envergadura i suposa un intent de reinserir l'art en la perspectiva del coneixement autèntic –empresa que tanmateix no hauríem d'entendre des de l'òrbita romàntica, ans des d'un impuls eminentment kantianà, *senso lato*, com una addenda gens menyspreable a la *Krv*-. Resumint: al parer de Fiedler, caldria alliberar l'art de l'estètica i la subjecció a la categoria de bellesa per capir-ne el significat autèntic. És lògic pensar que la proposta fiedleriana –tot i haver rebut crítiques demolidores de personatges tan eminents en l'àmbit estètic com B. Croce en *La critica e la storia delle arti figurative*– està molt més preparada que la de Winckelmann per donar comptes d'un *determinat* camp d'experiències artístiques contemporànies. Certament, Fiedler podria estar al darrera d'aquelles propostes d'avantguarda regides per un imperatiu constructivista o, fins i tot, com diu M. R. de Rosa¹⁰, d'aquelles que es basen en el revolucionari principi d'una verdadera eloqüència artística de la nostra dimensió corporal.

A la llum de la teoria de Fiedler, emperò, elements com la *Fontana* de Duchamp o la *Capsa Brillo* de Warhol, encara romandrien inexplicats. Arthur C. Danto, l'autor a partir del qual començàvem el present excurs, manifesta pocs dubtes a l'hora d'inserir aquestes dues cèlebres propostes artístiques en el calaix de l'art. Fruit d'aquest axioma –diu l'autor: «...lo que des-pertó mi interés por la *Caja Brillo* no sólo fue qué la convertía

10. M. ROSARIA DE ROSA, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Aesthetica preprint, 2006, p. 19:

en arte, *sino cómo era posible que siendo una obra de arte*, los objetos exactamente iguales (o casi) a ella, esto es, el conjunto de envases diseñados para contener esponjas Brillo, lo fueran»¹¹—, Danto es veu obligat a reformular la definició d'art de tal manera que sigui capaç d'encabir la possibilitat de l'existència de dos objectes pràcticament idèntics, un dels quals seria art i l'altre un simple objecte d'ús quotidià. Jo particularment em manifestaria una mica més restrictiu en aquest camp; certament la bellesa ha deixat de ser una categoria inqüestionable en el món de l'art, però d'aquest fet no se'n deriva la necessitat lògica de pensar que aleshores qualsevol objecte pot esdevenir objecte de valoració artística. L'*artisticitat* és una qualitat que no rau en la bellesa, estem d'acord, però segueix essent una qualitat. Introduir elements qualitius de valoració pot semblar reaccionari, però em pregunto per què el món de l'art comença a ser l'únic àmbit de la nostra realitat en el qual parlar de qualitats resulta molest.

11. A. C. DANTO, *El abuso de la belleza*, p. 23-24 [les cursives són meves].

COMUNICACIÓ

Jordi García i Farrero (UB): Charles Baudelaire: la Bellesa en el vagareig del segle XIX

Tal com evidencien les seves dates de naixença i traspàs, el poeta maleït Charles Baudelaire (1821-1867) és un autor completament del segle XIX. Sense la coneixença prèvia dels esdeveniments que sacsejaren aquella època, és una empresa molt feixuga entendre la seva vida, obra i pensament. Un fet semblant succeeix amb Gustave Flaubert (1821-1880), que com es pot comprovar, ambdós coincideixen en la data de naixement i endemés, amb la publicació de la seves respectives obres més rellevants. Tant *Les Fleurs du Mal* com *Madame Bovary* van veure la llum l'any 1857, data molt fructífera per les lletres franceses. Val a dir que tots dos llibres foren considerats un atac a la moral pública i als bons costums d'aquella època ja que tendien «a l'excitació dels sentits mitjançant un realisme groller o ofensiu per al pudor» (Baudelaire 1985, 23). Tot i així, l'obra de Baudelaire tingué pitjor sort i, tant l'autor com l'editor, foren sancionats amb una multa de 300 francs i la supressió de 6 versos de la primera edició.

És per això i per d'altres efemèrides que ara no vindrien el cas per raons d'espai, que podríem dir que el segle XIX fou un segle ple d'efervescència artística a França i concretament, a la seva capital, París. Més endavant, aquests autors, conjuntament amb d'altres com Honoré de Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885) o Jules Barbey d'Aureville (1808-1889), influenciaren a altres generacions d'escriptors i fins i tot, al moviment *underground* que va sorgir als Estats Units d'Amèrica a partir dels anys 50 del segle passat arran de l'aparició d'una sèrie d'escriptors joves anomenats *beat generation*. Cosa que també simultaniejà amb el centenari de la publicació de les obres cabdals de Charles Baudelaire i Gustave Flaubert. És probable que les maneres de Jean-Paul Sartre¹ i Georges Bataille² també

1. Vegeu: J. P. SARTRE, *Baudelaire*, Barcelona: Anagrama, 1969.

2. Vegeu: G. BATAILLE, *La Literatura y el Mal*, Madrid: Taurus, 1971.

foren responsables d'aquest renovat interès per poetes antimorals com aquests.

Com és habitual, tal agitació artística sempre va acompanyada d'una de caire social, política i econòmica. Amb la caiguda de Napoleó a la Batalla de Waterloo (1815), França va viure un ambient força complex durant la primera meitat d'aquell segle que finalment esclatà amb la Revolució de 1848 contra l'absolutisme i el poder militar; en la qual, el poeta Baudelaire participà activament a les barricades fent oposició precisament contra el seu pare adoptiu, el general Aupick. De totes maneres, aquesta esdevinença revolucionària fou un cas aïllat a la seva biografia. Tot i que el segle XIX foren moments propicis per la gènesi de nous metarrelats –recordem que a l'any 1848 es va publicar el *Manifest Comunista* de Karl Marx– o de revolucions –com *La Commune de Paris* de l'any 1871–, la vida i sobretot, l'obra de Baudelaire s'ha d'entendre des de les conseqüències que va suposar l'expansió de la societat industrial i concretament, des de l'aparició dels passatges comercials i l'abundància de les mercaderies a l'espai públic. Cal destacar que l'estudi d'aquest fenomen i les seves repercussions a la vida humana en forma d'empobriment de l'experiència havia de convertir-se en l'obra capital del filòsof alemany Walter Benjamin (1892-1940). El *Llibre dels passatges*, com és sabut, va quedar inconclús després de 13 anys de treball per culpa de la barbàrie nazi i franquista (1940).

Malgrat tot, es va poder saber que un dels temes importants d'aquesta obra³, que hauria estat un treball indispensable pel coneixement del segle XIX des de la filosofia material, era l'anàlisi de la figura del *flâneur*; categoria estretament associada al poeta francès Baudelaire ja que convertí la ciutat, gràcies als seus coneguts passeigs hedonistes pel medi urbà, en objecte artístic. Cal esmentar que aquest pensador alemany pretenia «*entendre el sentit de la història a partir de les seves produccions més menudes; fins i tot, com s'ha comentat, a partir de les seves*

3. Per corroborar aquesta apreciació, caldria observar el manuscrit *Apuntes y materiales* en: W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.

runes, de les seves deixes i dels seus esborralls» (Llovet 1993, 276). Així doncs, la vida i l'obra de Baudelaire roman relacionada en la idea de *flâneur* o amb el fet de vagarejar perquè «*amaba la soledad pero la quería en la multitud*» (Benjamin 1972, 65) i amb els seus versos, aconseguí alçar aquesta existència humana insignificant a categoria. Avui dia, entenem aquesta figura com aquella persona, típicament urbana, que vagarejava per les ciutats i trobava la seva joia en la condició d'anònim que li brindava la *foule* perquè «*gozar de la muchedumbre es un arte*» (Baudelaire 2000, 47). Representà una altra vida front a la que imposava el capitalisme, fou una manera de reaccionar contra el poder i el procés d'uniformització. Vivia «*fora de les lleis*» (Baudelaire 1996, 149) i per això, també és intrínsec en ella mateixa cert dolor i inadaptació social. L'escriptor nord-americà Edgar Allan Poe, amb el popular conte *L'home de la multitud*⁴, fa un molt bon retrat d'aquest personatge.

Per tant, podem afirmar que amb la irrupció del capitalisme i la vida urbana va aparèixer un nou personatge que «*detestava dogmes i mots d'ordre*» (Baudelaire 1985, 24) i anava a «*callejear por toda la ciudad*» amb la intenció «*de hacer botánica al asfalto*» (Benjamin 1972, pp. 50 i 51). El París del segle XIX, considerada la ciutat-capital de la cultura d'aquest segle, va propiciar l'aparició d'aquest tipus de personatge, el qual «*el bulevar es la vivienda*» (Benjamin 1972, 51). Durant la vida moderna, la Naturalesa fou substituïda per la multitud. Es passà del passeig sol o acompanyat per la naturalesa tal com feia el filòsof de Ginebra Jean-Jacques Rousseau a vagarejar per la ciutat dibuixant un caminar més propi d'un laberint, amb total certesa així es veuria des del vol d'un ocell.

Walter Benjamin digué que el *flâneur* va viure dues etapes. Aquest personatge trobà sintonia primer, en la literatura de la fisiologia i després, en la història detectivesca. Totes dues s'adaptaren a la manera de ser del *flâneur* i legitimaren d'alguna manera el seu passeig ociós. Cada una representa una manera

4. Vegeu: E. A. POE, *Todos los cuentos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2004.

d'apropar-se a la multitud. Els poemes de Baudelaire solament es poden llegir en clau fisiològica ja que les seves poesies són retrats propis d'una persona que està deambulant. El traspàs d'una literatura a l'altra coincideix amb la de la monarquia burgesa (1830-1848) i va venir determinat per la situació que «*las gentes se conocían entre sí como deudores y acreedores, como vendedoras y clientes, como patronos y empleados y, sobre todo, se conocían como competidores*» (Benjamin, 1972, 53). En l'etapa final, ja podem observar com la multitud s'ha convertit en «*un element compacte i homogeni*» (Llovet 1993, 297) i ha esclafat el *flâneur*. El poder d'uniformització començà a recollir els seus primers fruits. Més endavant, veurà el seu triomf final amb la *mort* definitiva del *flâneur* i el naixement i la imposició del transeünt o el ciutadà-consumista.

Dit d'una altra manera, el *flâneur*, tot i que s'ha d'entendre la seva gènesi des de les condicions que va imposar el capitalisme, es postulà com un contra-model respecte el que volia imposar aquest nou sistema econòmic, social i polític amb l'home-treballador com a referent⁵. Les seves aspiracions i motivacions s'encaminaren més cap al conreu de les passions, l'amor, la bellesa i l'oci, tal com exemplifica el mètode del passejant curiós. I serà a partir d'aquesta manera d'habitar en el món, que a través de l'obra de Baudelaire s'encetarà una nova sensibilitat poètica amb el desenllaç conegut: transformació del mètode poètic i nova percepció de la bellesa perquè «*lo vago no excluye la intensidad*» (Baudelaire 2000, 23). Segurament, l'obra d'aquest poeta francès es podria interpretar com un *crit* desassossegat que reclama una altra modernitat, un altre romanticisme ja que fou el darrer autor d'aquest corrent artístic a França i mai va fer cap distinció entre

5. Una mostra d'això és com Baudelaire usà l'herència del seu pare que va cobrar l'any 1842 tot just havia assolit la majoria d'edat. L'any 1844 quedà reduïda a la meitat i a finals de la seva vida, el desastre econòmic fou total. Per tant, la seva manera de circular posseïa totes les característiques d'un *rebel* contra la lògica del capitalisme perquè «*el dandi no aspira als diners com a una cosa essencial*» (Baudelaire 1996, 150).

aquests dos mots perquè tots dos responien a «*un deseo original: la aspiración a una perpetua novedad*» (de Azúa 1978, 33) i l'oportunitat de despendre's del feixuc pes del passat. L'autor de *Les Fleurs du Mal* visqué amb certa perplexitat l'esdevenir d'aquella època i mitjançant el recurs d'apoderar-se i presentar la figura d'un altre artista⁶, ens presenta una modernitat, un romanticisme *novell* que només li «*queda ocupar-se de la bellesa*» (Llovet 1993, 12). Si anem una xic més enllà, veiem com «asocia el concepto de arte a los de imaginación, belleza, sentimiento, originalidad, elegancia, temperamento, ingenuidad y épica» (Baudelaire 2000, 23) al Salón de 1845.

Charles Baudelaire és i concep l'artista com un poeta-*flâneur*. Tindrà carn de gran ciutat. El poeta es barrejarà entre la multitud i intentarà observar-ho tot, petits i grans detalls; cosa que no podrà fer l'home promogut pel sistema capitalista perquè no coneixerà el goig de l'oci i no vagarejarà per les ciutats. L'experiència a la vida urbana es convertirà en la font d'inspiració d'aquest nou artista. Bona prova d'això és el brillant poema «À une passante»⁷ del poeta en qüestió. Amb aquest desig de percebre la realitat com a font d'inspiració: «*¿no se ha visto tentado de traducir en una canción el grito estridente del vidriero y de expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugerencias que este grito envía hasta las buhardillas, a través de las más altas brumas de la calle?*» (Baudelaire, 2000, 18), la bellesa quedarà constituïda per un *element etern* que seria el que prové del passat, la història però també per un «*element relatiu, circumstancial, que serà, si voleu, l'època, la moda, la moral, la passió, ara l'un ara l'altre, o bé tots alhora. Sense aquest segon element, que és com l'emboïllall divertit, titil·lant, aperitiu, del diví pastís, el primer element seria indigest, inapreciable, no adaptat ni*

6. Tant a l'obra *El pintor de la vida moderna* com a *La Fanfarlo*, trobem la figura d'altres artistes mentre presenta la seva concepció de l'art, poeta, mètode. En el cas de la primera, aquest personatge s'amaga darrere dels senyals C. G. i en l'altra, és el torn de *Samuel Cramer*.

7. Vegeu Ch. BAUDELAIRE, *Les flors del mal*, Barcelona: El Mall, 1985, p. 343.

apropiat a la naturalesa» (Baudelaire 1996, 123). Com a conseqüència d'això, la modernitat i el present es converteixen en «*la meitat de l'art*» (Baudelaire 1996, 133). És probable que aquest reconeixement al present sigui una de les aportacions de Baudelaire a la poesia moderna i per això manifesta que el romanticisme és «*la expresión más reciente y más moderna de la belleza*» (Baudelaire 1976, 99).

Amb aquesta bellesa tan pròpia de l'univers *baudelaire*, el món contemporani es converteix en l'autèntica musa en comptes dels personatges, vestits o mobles antics. Les dones, la moda i els artefactes artificials com el maquillatge es convertiren en les fonts d'inspiració de les poesies de Baudelaire. Amb aquests detalls tan efimers i producte de la quotidianitat, l'artista aconseguirà «*treure l'etern del transitori*» (Baudelaire 1996, 133) ja que també, ens trobem amb un poeta diferent respecte a èpoques anteriors. Endemés del que hem mencionat anteriorment sobre el seu caràcter *flâneur*, Baudelaire és un autor que mirarà la realitat d'una manera sintètica. Processarà la informació i un cop arrencada «*a la vida actual su lado épico*» (Baudelaire 1976, 22), representarà aquest moment transitori seguint la pauta de les ambivalències del món emotiu i imaginatiu, les quals proporcionen que la subjectivitat de l'autor tingui influència a l'obra, i així evità la realització d'un retrat quotidià realista i objectiu. Respecte al cosmos de la imaginació, mencionar que jugarà un paper molt important en el procés d'inspiració d'aquest poeta ja que «*salpebra la rutina quotidiana*» (Baudelaire 1985, 18). Fins a tal punt, que defensà el paper de les drogues en aquest transcurs ja que valorarà molt positivament la seva propietat d'alterar la consciència. És ben sabut, tal com mostra a l'obra *Les paradis artificiels* (1861), que canta les seves experiències visionàries i estètiques a l'Hotel Pimodan, que Charles Baudelaire va defensar i va consumir substàncies com: el vi, l'haixix i l'opi que, d'altra banda, eren tan mal vistes per la moral d'aquella època i per la qual cosa, fou defenestrat per l'ordre moral. És per això que Josep Pla (1897-1991) dirà que aquest lletraferit francès «*tractà de popularitzar una drogra –la droga de Bengala– és a dir, l'haixix*» (Pla 2000, 84).

Tot seguit, també destacaria l'associació d'allò bell amb la maldat. Aquesta comunió quedà molt evident a la dedicatòria al seu amic i poeta Théophile Gautier (1811-1872) en el llibre *Les Fleurs du Mal*. Parla d'unes *Fleurs* gens naturals que romanen malaltisses plenes d'estultícia, pecat, error i cobejança. Aquesta unió tindrà ressò en les autoritats d'aquell temps, com hem vist anteriorment, però també, en forma de *satanisme* en d'altres escriptors posteriors influenciats per la seva obra.

Per finalitzar, diria que llegint *Les Fleurs du Mal*, s'hi mostra una bellesa o una «*deidad inmortal*» (Baudelaire 2000, 19) ben diferent a la que provenia de la tradició greco-llatina. Dels treballs d'aquest poeta immoral, brota una bellesa del desordre, el caos; és a dir, del mon urbà d'aquella època. És una bellesa nascuda en els ambients foscos i *undergrounds* d'aquell París del segle XIX. Per tant, és un «allò bell» que no té res a veure amb aquelles dimensions platòniques d'ordre, harmonia i proporció. Com recordareu, «*Platón llega a la conclusión de que lo que llamamos belleza sensible debe consistir en pura forma; líneas, puntos, medida, simetría y hasta colores puros son, según el filósofo, los elementos con los cuales está hecho lo bello que contemplamos. A ello se añade, según apunta en las Leyes, la armonía y el ritmo en lo que toca a la música y las buenas acciones en lo que toca a la vida social*» (Ferrater Mora 1984, 307-308).

Referències

- BALZAC, H.; BAUDELAIRE, C.; BARBEY D'AUREVILLY, J. (1974) *El dandismo*. Barcelona: Anagrama
- BAUDELAIRE, C. (1996) *Consells als joves escriptors*. Barcelona: Columna.
- BAUDELAIRE, C. (1976) *El salón de 1846*. València: Fernando Torres Editor.
- BAUDELAIRE, C. (2000) *El spleen de París*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, C. (1985) *Les flors del mal*. Barcelona: Edicions del Mall.

- BENJAMIN, W. (1972) *Iluminaciones II, Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- DE AZÚA, Félix (1978) *Conocer Baudelaire y su obra*. Barcelona: Dopesa.
- ECHVERRÍA, B. (2004) «Deambular (Walter Benjamin y la cotidianidad moderna)». *Revista Litorales*, 5. Disponible a: <http://litorales.filo.uba.ar/web-litorales6/articulo-2.htm> [accés: 12.9.2009].
- FERRATER MORA, J. (1984) *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Alianza.
- LLOVET, J. [ed.] (1993) *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*. Barcelona, Barcanova.
- PLA, J. (2000) *Diccionari Pla de Literatura*. Barcelona: Destino.

COMUNICACIÓ

Óscar Antonio Jiménez Abadías (UB): *El joc i el riure: elements per a una estètica i pedagogia nietzschiana.*

Després de les nombroses publicacions al voltant de Friedrich Nietzsche aparegudes d'ençà de la seva mort l'any 1900, d'allò que manifesta o no l'autor, hom arriba a la conclusió que molts enigmes resten encara oberts. En aquest punt, al contrari del que podríem pensar a priori, amb tot, la complexitat de les seves paraules ens permeten mirar-nos en l'espill de la postmodernitat, com a éssers cada cop més conscients dels nombrosos recorreguts narratius i de les infinites formes d'articular-nos, tot definint la nostra, l'estatut i la validesa de la pròpia pedagogia, malgrat el conjunt de dificultats epistemològiques existents en el present. No hi ha una esperança més gran per al pensament, paradoxalment, que aquelles terres que encara no han estat trepitjades per l'home, o almenys, únicament, per un petit grup d'expedicionaris.

Aquesta comunicació no amaga la pretensió de descobrir portes noves, ni de tornar a obrir aquelles que ja fa uns dos-cents anys es van creuar, sinó que tan sols vol resseguir l'itinerari d'arrel existencial i experiencial, per a poder repensar-l'ho des del context dels nostres dies, els corresponents a la modernitat líquida. Indubtablement l'espiral d'un fort optimisme, fruit i conseqüència de les victòries que conreà l'imperi Prússia, que adquirí la forma final del Segon Reich (1871-1918), va permetre a l'Estat una nova forma d'intervenció directa, que anteriorment havia estat fonamentalment reservada als cercles escolàstics. Evidentment, això va suposar que la cultura estigues subjugada al servei de l'Estat (*diktat*), establint la cultura de l'especialista, fet que implicava situar-se sota el jou de la ciència, imbuït-se d'un optimisme superficial, sota el refugi de la raó analítica. Aquesta cosmovisió (*Weltanschauung*) rebé el nom formal de *Kultur*, que en gran mesura prenia part del protagonisme de la *Bildung*, una experiència fortament moralitzadora i civilitzadora,

que amenaçava d'estendre's en l'esperit alemany. La *Bildung*, que vivia un esgotament natural, era un procés autoformatiu, reservada als individus, fonamentada en l'experiència personal, i que tractava, per mediació del coneixement, de cultivar la literatura i la música.

L'art, la fragmentació i la metàfora, la lleugeresa, la contradicció, el silenci, quelcom fisiològic, constitueixen la mirada, el gust, el tacte, l'oïda, l'olfacte del geni de Nietzsche. L'espiral d'una estètica intrínseca en l'ètica que convergeix en una *physis*, és a dir, en la comprensió instintiva, autèntica i incomparable de la naturalesa. Sembla que és ben cert, que el propi Hölderlin va seguir plantejaments en el sentit clàssic dels idealistes alemanys contemporanis a ell, i va mantenir i reforçar un esperit inconformista que el portà a una visió crítica, inharmònica, en dissonància amb la perspectiva equilibrada, imperant arran del platonisme. Paradoxalment, i davant la possibilitat i l'anhel de tornada al *hen kai pan*, l'*Ú* i el *Tot* d'Heràclit, de la unificació dels oposats, l'opció de recuperar la pau de l'origen, va generar que el punt d'arrencada de nou girés al voltant de la concepció de la trajectòria del subjecte. Resta explícit, que la fita o *télos* de l'home modern per a alguns autors, es concreta en assolir la reconquesta d'aquesta pau original.

En el cas de Nietzsche resulta profundament complex parlar d'una estètica en termes tradicionals seguint el llegat de categories kantianes, i de la tradició heretada del Neohumanisme i la Il·lustració, que partien d'una lectura de la raó com a principi universal de transcendència legitimitzadora, a més de la sensibilització vers la llengua, la identitat, que va donar peu al desenvolupament de les consciències nacionals. En el conjunt del context europeu del segle XIX, aquella empena promogué la consolidació d'una cultura d'estat certament sòlida, paral·lelament al conjunt de corrents nacionalistes d'ordre polític, materialitzant-se en el naixement i baptisme dels diferents Estats-nació. Inicialment es dona una doble vertebració de l'existència humana, que comportarà, a les primeries del segle XIX, un conjunt de propostes que anteposen l'individu a qualsevol projecte

d'ideari col·lectiu, fet que durarà fins a meitat del segle (publicació del *Manifest Comunista* 1848), quan es desenvoluparen projectes polítics talment com el marxisme o el socialisme, arran de la dialèctica hegeliana, en què l'individu es diluï en solucions que contemplen plantejaments en clau comunitària. Emperò, la pèrdua progressiva de l'horitzó tràgic de l'existència, i l'avenç de corrents com el positivisme, l'empirisme i l'utilitarisme accentuà, en major grau, el panorama d'una barbàrie civilitzada, que, tot just al XVIII, començava a prendre forma. Una de les màximes expressions s'assolí a les acaballes del segle XVIII, justament sota l'estela del *Hochklassik* alemany (Alt Classicisme), que juntament amb corrents com la *Aufklärung* (Il·lustració), el *Sturm und Drang* (tempesta i impuls) i el Neohumanisme, varen configurar els antecedents que conformaren el mosaic del que s'anomenà *Idealisme alemany*. Quelcom *sublim*, concepte abordat per Kant, s'estableix com la categoria estètica que els romàntics utilitzaran, a finals del segle XVIII i inicis del XIX, per oposar-se —a la vegada que prendre distanciament— de l'ideal de bellesa clàssica, harmònica, proporcional, fruit del càlcul de tall il·lustrat. El pas de la infinitud divina, celestial, còsmica a allò terrenal, el realitzarà Kant. El que és sublim, però, és passiu, i necessàriament recau a les esques del subjecte.

En gran mesura, en el moment en què aquesta esclatxa tràgica es fa pràcticament insuportable sobre les esques dels hereus de Prometeu, quan la ruptura és irrevocable entre els homes i els déus, existeix la gran probabilitat de caure a l'abisme, sense cap possibilitat de trobar la unificació, cert grau de perfecció. Davant d'això, el poeta romàntic pensa en la natura, en un sentit de lluita, d'elements de disgregació, i per tant quelcom tràgic en la mesura que *esdevé* aquesta batalla, quan després de l'abandonament de la seva pròpia essència, identitat, es converteix en font creadora. L'oposició o confrontació entre les dues forces que s'apoderen constantment del cercle existencial.

Tanmateix, els presocràtics varen submergir-se de ple en la recerca d'una explicació de la naturalesa de les coses, que tractaren de garantir per mediació de la seva docència, projecció d'un profund èxit social, al marge de la independència de la veritat compresa, precisament, com a desvetllament. D'altra

banda, pels sofistes, la veritat no existeix com un estat fort i absolut fins el punt d'argumentar un relativisme de tipus epistemològic i axiològic. Nietzsche resseguí l'estela d'aquest pensament, fet que el portà a consolidar un model educatiu i pedagògic, fonamentat en l'olfacte filosòfic, en l'instint per l'art i el coneixement vers la cultura grecollatina.

És palès, que vida, tragèdia i art conformen peces d'una mateixa cadena interpretativa. En aquest sentit, la voluntat de poder té la seva expressió estètica fonamental en allò que Nietzsche va catalogar com el *gran estil*. El joc, el riure i la dansa, és a dir, el cos i, per defecte, l'expressió corporal en la seva totalitat, conformen els recursos comunicatius i estètics, a través dels quals, tractà posteriorment de superar, la *metafísica de l'artista* i el seu llenguatge. La lleugeresa de l'esperit, fet que es desencadena de l'absència de dogmes, permet a l'home desprendre's de les càrregues feixugues, i disposar el seu cos i la seva ment a l'acte de *caminar*, per posteriorment *córrer* i finalment *volar*. El somriure, que es consolida com a nova categoria estètica, és l'expressió de l'alegria en el constant descobriment que es desencadena d'aquest *caminar*, del moviment, de la creació acompanyada de la destrucció, essent el joc una de les manifestacions màximes a què l'home pot aspirar. Qui és escollit per enfrontar-se a la justificació i al valor de la vida és el nen en tant que és la figura creativa, el nostre passat, l'origen, el que sempre *va ser*, el que no es mou per plantejaments o esquemes previs ni preconcebuts, sinó per la ingenuïtat, l'impuls, la improvisació, la immortalitat. És per tant, una invitació a retornar a la infantesa, essent la innocència la principal clau de l'esperit, que es materialitza entre d'altres aspectes, en el joc artístic, en què encara no hi ha escissions, no s'ha produït la sociabilització i existeix una unitat i analogia entre la bellesa, la humanitat i la natura, herència del panteisme idealista.

La voluntat de poder juga un paper clau en el sistema filosòfic nietzschian, i es tradueix en la voluntat de sobrepassar límits, de l'excés, un tipus d'energia excessiva en l'àmbit fisiològic, que irremeiablement ens condueix a una transfiguració del nostre propi ésser.

En aquest sentit, el nen, la innocència, la creació, el joc, són

figures i elements que sostenen el sentit tràgic de l'existència: «*Pero decidme, hermanos míos, ¿qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el león ha podido hacer? ¿Por qué el león rapaz tiene que convertirse todavía en niño? Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo*» (Nietzsche 2008, 55)

La bellesa representa *el sí a la vida*, essent aquest el veritable paper de l'art. En aquesta comunicació vital, és l'espai mitjançant el qual l'home expressa i manifesta la seva pertinença al món, a la terra sobre la qual transita i al cel on s'eleva. De la mateixa manera que la voluntat de poder i el nen, el seu *regne* no té límits. El joc és la principal manifestació, la materialització del poder de crear i destruir, on l'aparent arbitrarietat i l'excés de força, ens possibilita manipular i disposar, sense haver de respondre a cap *nomos*.

En la seva dinàmica de desmantellament de l'estructura o la cuirassa de la raó i la metafísica, el riure implica la possibilitat d'aquesta desestructuració. Tradicionalment i educativament el riure ha estat reprimit i, en conseqüència, sancionat per les instàncies acadèmiques, essent símbol d'irracionalitat o de caos. Amb Nietzsche aquest adquireix una significació i transcendència diferent. Contribueix, sens dubte, que l'home pugui suportar millor l'existència, o bé, viure d'una manera més lleugera. Així, ben mirat, el riure, de la mateixa forma que el joc, crea fragmentació, el trencament del dogmatisme, l'estructura conceptual de caràcter rígida, el moviment que s'oposa a l'estaticisme de l'home modern. El riure trenca la unitat en una multiplicitat, ens perspectives diferents i diverses –en aquest sentit, és ja un símptoma evident de la modernitat líquida o postmodernitat– essent l'home creador d'un nou art de pensar. Únicament el riure ens permet detenir el buit absolut, el nihilisme com a poder transcendental de la *transvaloració dels valors*.

S'ha de dir que l'aparició de l'*Homo ludens* (1938), o bé el *jugador*, de Huizinga, s'ubica en aquesta mateixa línia, en ple

període d'entreguerres, del preàmbul de la devastació i barbàrie del segon i fatídic enfrontament a nivell mundial, i va suposar un intent de recuperació de la importància del joc dins del context de la societat, com a font generadora de cultura.

De fet, l'art no és una altra cosa que «*aprendre a riure*» (De Santiago 2004, 531), mitjançant el qual s'obrirà la possibilitat de l'art tràgic, una dimensió més enllà de l'aparença, una esperança vers el sofriment. El paper estètic de la bellesa indubtablement es manifesta en la capacitat de riure, doncs és un senyal de l'emancipació respecte de la visió moral i religiosa, deixant l'*espectador* davant una representació desposseïda de qualsevol reminiscència de compassió o temor.

L'instint que crea allò terrible en la vida es converteix en riure, en l'impuls artístic, en la voluntat de poder, de la mateixa manera que quan el nen juga, transforma a la vegada en bellesa la pròpia tragèdia. La metafísica ha deixat de representar el refugi consolador de l'home, fet que ha propiciat que hagi de buscar-la per altres vies. L'equiparació del riure amb l'art, i per defecte amb la bellesa, suposa admetre que proporciona el consol vital, en el marc d'una via estètica, d'un poder amb la capacitat simbòlica de superar i transfigurar la pròpia identitat humana. La resposta davant la negativitat de la vida radica en aquest camí, i en la seva particular croada contra el corrent historicista i la consciència il·lustrada –que es fan més que evidents en la segona intempestiva, la corresponent a l'obra *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*– exposant així l'ésser humà a una situació nova. Precisament, tal i com assenyala Luis E. De Santiago, en una de les seves obres: «*la risa –como afirma Monica Cragnolini– no sólo es el poder disolvente que permite criticar los sistemas anteriores, sino que también es voluntad de creación: la filosofía del futuro se genera, precisamente, a partir de la risa del niño*» (De Santiago 2004, 535).

Sens dubte, per mediació del riure, podem trobar-nos en harmonia amb el món, tractant de dominar la vessant irracional, i l'absurd de quelcom que envesteix la vida. Els esperits lliures, que eren el principal objectiu pedagògic de Nietzsche, l'educació dels *genis*, dels *superhomes*, es traduïa en el desig

reactiu d'imposar-se sobre l'altre, una mena de virtut activa, de donació o lliurament de la pròpia vida, buidant-se un mateix, mitjançant l'entrega amorosa, que és la que confereix, al cap i a la fi, l'elevació espiritual i grandiositat a la nostra mortalitat.

El riure, que amaga en sí l'escissió entre l'element apol·lini i l'element dionisiac, el conflicte i la constant lluita entre aquests dos universos, entre la dimensió còmica i la dimensió tràgica, es presenta com un efecte o més aviat, com una conseqüència, de quelcom absurd i l'absència de sentit. Més enllà de les coordenades de lectura cartesiana-kantiana, es trenca qualsevol vinculació entre l'ésser i l'aparença. L'exemple de la Grècia Arcaica, permet al filòsof alemany destacar la importància i la rellevància de la innocència i jovialitat per damunt d'altres construccions, entitats o magmes. Això estableix un pont més enllà de nosaltres mateixos, ja que únicament podem riure d'allò que ja hem superat. Dins de l'engranatge de la *metafísica de l'artista*, d'arrel imminentment schopenhaueriana, el joc traspasa la dimensió merament superficial, i ens allibera del propi sofriment.

I és que el retorn a la naturalesa, a la *physis*, té moltes repercussions educatives i pedagògiques, fruit de les reminiscències procedents d'aquesta ingenuïtat tan pròpia dels grecs. Zaratustra, una de les gran figures messiàniques, esdevé el *profeta*, el *peregrí* que balla i dansa. El reflex en la realitat humana s'estableix en l'autotelisme, essent conscient, com ho és el nen, que juga despreocupadament, inconscientment. La bellesa i l'estètica en Nietzsche, indissolubles al propi recorregut existencial, s'associen a la matèria lleugera, viscosa, heterogènia, amòrfica, desproporcionada, doncs els cànons de proporcionalitat en la bellesa no són ja els que motiven les seves paraules.

El joc i el riure, pedagògicament permeten a l'ésser humà distanciar-se de si mateix, i elevar-se per sobre de l'ideal de la bellesa. És sabut que la bellesa, la contemplació i la formació de l'esperit des de Sòcrates –Nietzsche considerà la dialèctica socràtica com un dels exemples o símptomes per excel·lència de la *décadence*– responia a grans trets, a la següent equivalència moral d'ordre clàssic: «veure = bé = diví = ull = reflexió = bellesa

= raó». Això suposà un trencament amb la cosmovisió respecte als autors arcaics, per a qui tant la veritat, com l'ètica, la naturalesa, i les manifestacions estètiques, residien en allò ineffable, místic i ocult. Amb tot, la *paideia grega*, que era el model clàssic d'educació que responia a aquesta construcció, se sostenia sobre la corda ferma de la raó. Aquell que infatigablement busca arribar a la veritat, a la *aletheia*, en última instància, ha de sortir de la caverna platònica per a poder arribar a la superfície. Aquest últim terme designa la *il·luminació*, el *desocultament*, que aporta el raciocini.

Contràriament a aquesta línia, Nietzsche diposita tota la notorietat en la prèvia afirmació del recorregut circular, l'*esdevenir* i la reiteració, com a peces bàsiques per tal d'assegurar la superació de l'home, el *superhome*. Els efectes de l'excés ens porten irremediablement a la transformació i la metamorfosis que són dos conceptes claus de l'entramat nietzschian.

Des de les seves obres inicials, corresponents al període de les *Consideracions intempestives*, en el marc de la *metafísica de l'artista* i del Romanticisme, Nietzsche ja es mou en la misteriosa dimensió del joc, anàlogament a com ho feren els déus grecs. Aquest element fonamental en el desenvolupament dels seus plantejaments, en certes ocasions s'amaga sota diverses formes i figures metafòriques, plenes d'imaginació i fantasia, el salt d'una possibilitat a una altra, com a poder no lògic, doncs el llenguatge com a creació humana és susceptible de ser considerat també com a activitat artística. L'home constantment experimenta i s'experimenta a si mateix, en la mesura que és l'autèntic creador del sentit del món, que obté per mediació essencialment del llenguatge.

Són nombrosos els estudiosos de l'obra de Nietzsche que han canalitzat els seus esforços sota aquesta *òptica*, tot i que potser, entre els que han tractat i abordat el tema amb més profunditat, hi hagi Eugen Fink. En conseqüència, val a dir que, «[...] *la realidad más originaria es presentada como el símbolo del juego*» (Fink 1976, 37). El seu itinerari suposa remuntar-se fins a Heràclit, i «*por juego entiende Nietzsche en última instancia el contrapuesto poder de Dionisos y Apolo, la liga*

antitética de dos potencias fundamentales» (Fink 1976, 37).

L'educació, a ulls de Nietzsche, hauria de plantejar-se com a finalitat màxima, l'home vital, la persona autèntica, entenent-se aquest arquetip, com a consciència de les possibilitats d'acció i les finalitats que existeixen. Sigui com sigui, la introducció del joc en la seva filosofia s'emanciparà del pensament de Schopenhauer i expressarà una nova concepció del ser. Alhora, la dimensió lúdica li permet una fórmula valuosa de relació de l'home amb el món, i en ella es pot veure una activitat lliure. Aquesta era la lectura dels presocràtics. Seran il·lustratives les següents paraules del mateix Nietzsche: «[...] *No conec cap altra forma de tractar amb grans tasques que no sigui el joc: aquest és, com a indicatiu de grandesa, un pressupòsit essencial*» (Nietzsche 2007, 72). Representa una forma de reduir la moral a l'estètica, d'explicar tota la vida humana exclusivament des d'una mirada artística –fins i tot categories com política, filosofia o educació– sempre en nom de la llibertat individual de cada persona per trencar tots els referents i sistemes de tipus absolutistes, abstractes i universals, que són un obstacle i un impediment per a la potenciació de la força vital. El joc i el seu funcionament presenten la impossibilitat de ser contemplats, en clau de fi, meta (*visió teleològica*), ja que suposa la inexistència dels mateixos, amb el rerefons de la revelació de la mort de Déu.

Per a certs individus, aquesta mirada pot representar la porta d'accés al relativisme més absolut, al mateix temps que per a d'altres es pot traduir com una manera de seducció en els homes, inherent a ells, que els dota de sentit i significació algunes de les seves accions. Sota aquest prisma, jugar no és més que viure sota la il·lusió, que no deixa de fer possible la nostra existència, el nostre caminar i trànsit diari, per una cosmovisió que amaga constants contradiccions, indefinicions, ambigüitats, contraposicions. L'*embriaguesa*, una altra de les expressions nietzschianes per antonomàsia, es pot veure com un joc que es produeix entre el diàleg de l'artista amb la naturalesa. Però en última instància, l'art dionisiac, l'excés, no s'entén sense la voluntat de poder, que finalitzarà amb el colofó de l'èxtasi, la dissolució del nostre jo, de la nostra subjectivitat que gaudia, a les acaballes del

segle XIX, d'una gran embranzida després de les idees kantianes. A mode de cloenda, seria bo subratllar la presència de Schiller i la seva obra *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* (1795), en què ja es produeix l'equiparació de l'estètica i la bellesa amb el joc. Schiller –tal i com anteriorment havia plantejat Kant de manera molt similar per mediació de la raó estètica– establí l'impuls lúdic com a eix fonamental en la plenitud sensible de l'univers, que consolida l'equilibri i l'harmonia entre allò incognoscible i allò cognoscible, entre allò sensible i allò formal, entre la llibertat i la necessitat, deixant entreveure a la vegada, el sentit i la direcció de l'itinerari nietzschia (De Santiago 2004).

Referències bibliogràfiques

- BARRIOS, M. (1992) *Hölderlin y Nietzsche. Dos paradigmas intempes-
tivos de la modernidad en contacto*. Sevilla: Tecnographic.
- BOWIE, A. (1999) *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de
Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor
- BOZAL, V. et.al. (1996) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías
artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, vol. I i II.
- COLLELDEMONT, E. (1997) *La belleza com a pedagogia. La proposta
d'educació estètica a Hölderlin*. Lleida: Pagès Editors
- DE SANTIAGO, L. E. (2004) *Arte y Poder. Aproximación a la estética de
Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- DILTHEY, W (1945) *Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económi-
ca.
- FINK, E. (1976) *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza
- GINZO, A. (1999) «Política, educación y filosofía en F. Nietzsche»,
Revista de Estudios Políticos (Nueva Época), Centro de Estudios
Políticos y Constitucionales, 104, 87-133.
- Hermida, P. (1995) «Nietzsche o la elegía a la cultura estrangulada».
Éndoxa: Series Filosóficas, Madrid, UNED, 6, 299-321.
- HUIZINGA, J.(2000) *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- JAEGER, W. (1981) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Madrid:
Fondo de Cultura Económica.

- LAERCIO, D. (2007) *Vidas de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza.
- MANZANO, J. (1999) *De la estética romàntica a la era del impudor. Diez lecciones de estética*. Barcelona: ICE Universitat de Barcelona, Editorial Hosori.
- MATEU, J. (2007) «Nietzsche como educador: (el concepto de formación del joven Nietzsche)». *Éndoxa: Series filosóficas*, Madrid, UNED, 22, 209-223.
- NIETZSCHE, F. (2000) *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF.
- NIETZSCHE, F. (2000) *Schopenhauer como educador*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NIETZSCHE, F. (2000) *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Barcelona: Tusquets.
- NIETZSCHE, F. (2007) *Ecce homo. Com s'arriba a ser allò que s'és*. Girona: Accent.
- NIETZSCHE, F. (2008) *Así habló Zaratrusta*. Madrid: Alianza.
- QUESADA, J. (1988) *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona: Anthropos.
- ROBERT, H. (1995) *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- RODRÍGUEZ, M. (1986) «Elementos para una pedagogía Nietzscheana. (I, II)». *Revista de Filosofía*, 2ª Serie, Madrid: CSIC, 37-48; 257-268.
- ROURA-PARELLA, J. (1944) «Cultivo de la productividad artística». *Educación Nacional*, Mèxic, 139-146.
- SCHILLER, F. (1983) *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Barcelona: Laia.
- VILANOU, C. (2001) «La recepció pedagògica de Hölderlin». *Sarmiento: Anuario galego de historia da educación*. Universitat de Vigo, 5, 21-44.

COMUNICACIÓ

Diego Malquori (Facultat de Filosofia, Universitat Ramon Llull): «L'art acaba sempre repudiant les aparences de l'art». El llegat de l'últim Beethoven, entre Adorno i Thomas Mann

1. La concepció de la música en la filosofia d'Adorno

En el camí de l'evolució filosòfica de Theodor Adorno, la música representa un element fonamental per entendre el seu pensament. És a través de la música, més que de qualsevol altra disciplina artística, que l'home pot arribar a la seva maduració intel·lectual i al despertar espiritual. Al mateix temps, la música representa un terreny ideal per comprendre la situació de profunda crisi de la nostra època. Així es pot llegir, partint de la filosofia d'Adorno, l'enfrontament dialèctic entre l'individu i la societat des del qual es genera la música contemporània.

La música, i l'art en general, no es poden reduir a una qüestió purament estètica. Evidentment, segueix viva en l'home la il·lusió de jutjar sobre la base de la impressió que ell mateix rep d'una obra d'art. Però el que l'home contemporani no adverteix és que ja no és ell el subjecte lliure del seu judici estètic, perquè aquest mateix judici estètic està condicionat socialment.

Aquest tema serà desenvolupat per Adorno a *la Filosofia de la nova música*¹, en la qual aplica el tractament dialèctic al procés de creació de la música contemporània. En la seva visió, el resultat del condicionament social de l'activitat intel·lectual és la concepció de l'art com un simple mitjà per arribar a una «satisfacció psicològica», de manera no molt diferent a com es busca una satisfacció real a través de qualsevol producte de consum. L'individu queda, d'aquesta manera, tancat en si mateix, sense altra solució que una regressió que li permeti fugir de la seva angoixa existencial fent callar la veu de la seva consciència. D'alguna manera, la concepció adorniana de la música podria

1. Cf. Theodor W. ADORNO, *Filosofia de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003.

definir-se així com «un excurs afegit a la *Dialèctica de la il·lustració*»², tal i com el mateix autor reconeix en el pròleg de la *Filosofia de la nova música*.

Amb tot, la música és per a Adorno un element principalment espiritual, que connecta l'individu amb el significat més profund de la seva existència. Si la música, com tot l'art, es pot definir com l'«aparença sensible de la idea», aquesta aparença es fa humana «quan els éssers humans, en el seu contacte amb autèntiques creacions artístiques, capten i interioritzen la possibilitat d'allò que excedeix la mera existència d'aquestes i que està més enllà de l'ordre del món que defenses»³. D'aquesta manera, en la visió d'Adorno, l'únic camí per despertar la dimensió espiritual de l'home és la immersió profunda en la *unicitat* del fenomen artístic.

Una imatge que Adorno en més d'una ocasió defineix a través del simbolisme de les sonates per piano de Beethoven, veritable camí d'iniciació per a la seva formació musical i intel·lectual: «L'estudiant de piano que alguna vegada quedi enlluernat per la configuració integral d'un moviment beethovenià i que sigui capaç d'imaginar-lo com l'aparició d'un instant, coneixerà més l'art que qualsevol producte de l'educació integral»⁴.

Ens torna llavors a la memòria l'últim moviment de la *Sonata op. III* de Beethoven, que Adrian Leverkühn, el protagonista del *Doktor Faustus*, descobreix a través de les paraules vacil·lants i de les mans robustes del professor Wendell Kretzschmar. Paraules, com veurem ara, «inspirades» en els escrits adornians sobre l'últim Beethoven, i que semblen indicar el camí que la música, i l'art en general, hauria de seguir per a arribar al nivell de transcendència que Beethoven arriba en la Arietta de la seva última sonata: «S'abandonen les aparences de l'art, l'art acaba sempre repudiant les aparences de l'art. [...] La sonata acabava aquí, havia estat conduïda al seu terme,

2. *Ibid.*, p. 11.

3. Theodor W. ADORNO, *Disonancias*, Madrid: Akal, 2009, p. 109.

4. *Ibid.*, p. 120.

havia omplert la seva destinació i arribat a la seva meta, s'elevava i es dissolia –s'acomiadava en fi. El gest de comiat del motiu *re-sol-sol*, melòdicament completat pel do sostingut, era així com calia interpretar-lo, com un adéu, igual en grandesa a l'obra: un adéu a la sonata»⁵.

Potser, mirant l'evolució de Adrian Leverkühn, podríem treure unes conclusions equivocades quant al valor educatiu de les últimes sonates de Beethoven. Però aquest camí és el que ha seguit Thomas Mann, que a aquell comiat fa finalment seguir l'esfondrament de l'antic món, i la seva dissolució en un nou sistema musical. Aquell mateix sistema dodecafònic –«descobert» pel protagonista del *Doktor Faustus*, inventat per Arnold Schönberg en la realitat– que Thomas Mann utilitzarà per a expressar l'esperit de profunda crisi de la nostra època. Tot això té certament algun element en comú amb l'anàlisi d'Adorno de la música contemporània. Però creiem que aquell comiat, aquell repudi de «les aparences de l'art», a més de tancar l'*op. III* de Beethoven, representa també la imatge més clara del que Adorno entén per la unitat del fenomen artístic.

2. Sobre la col·laboració d'Adorno en la «composició» del *Doktor Faustus*

Adorno va col·laborar amb Thomas Mann en la concepció dels aspectes musicals del *Doktor Faustus*, una obra que d'alguna manera representa la transposició literària de moltes idees d'Adorno sobre la música. Intentaré, tot seguit, aprofundir en la relació entre les reflexions del filòsof i la reconstrucció literària del novel·lista, prenent com a cas exemplar els escrits adornians sobre l'últim Beethoven. Encara que certament no cobreixen tots els aspectes de la col·laboració d'Adorno en la «composició» del *Doktor Faustus*, poden donar una idea clara del significat d'aquesta intensa relació filosòfico-literària, la

5. Thomas MANN, *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, Barcelona: Edhasa, 2009, p. 76-78.

raó fonamental de la qual, podria dir-se, està en la reflexió sobre el mateix concepte d'art.

Com el propi Thomas Mann reconeix en una carta enviada a Adorno l'octubre de 1943 –en el moment que el novel·lista estava treballant en el capítol VIII del *Doktor Faustus*, estructurat a l'entorn de la conferència de Kretzschmar sobre la *Sonata op. III* de Beethoven–, l'article del filòsof sobre «L'estil tardà de Beethoven»⁶ ha estat «una lectura estimulante i de molta importància per a Kretzschmar, que, massa immers en la història de la música, s'havia quedat en la “personalitat absolutitzada”, quan havia de ser l'home que arribés a la idea que quan es troben la mort i la grandesa sorgeix un objectivisme (amb tendència a la convenció) en el que el què és imperiós subjectiu es transforma en allò mític. No ens sorprenguem si Kretzschmar incorpora aquestes expressions a la seva loquacitat!»⁷

De fet, en l'assaig a què es refereix Thomas Mann, Adorno adverteix d'entrada que «quan es parla de l'últim Beethoven rares vegades es deixa d'al·ludir a la seva biografia i a la destinació. És com si, en considerar la dignitat de la mort humana, la teoria de l'art volgués renunciar als seus drets i abdicar davant la realitat»⁸. Amb tot, afegeix el filòsof, «l'art sempre té el seu contingut merament en el fenomen. La relació de les convencions amb la subjectivitat mateixa ha d'entendre's com la llei formal de la qual emana el contingut de les obres tardanes [...]. Però aquesta llei formal es fa palesa precisament en el pensament sobre la mort»⁹. I més endavant, insistint sobre el «poder subversiu» de la subjectivitat en les obres d'art tardanes, la defineix com «el gest colèric amb que abandona les obres d'art. Les subverteix no per a expressar-se, sinó per a desfer-se inexpressivament de les aparences de l'art»¹⁰.

6. Cf. Theodor W. ADORNO, *El estilo tardío de Beethoven*, en *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid: Akal, 2003.

7. Theodor W. ADORNO, Thomas MANN, *Correspondencia. 1943 – 1955*, México: FCE, 2006, p. 9.

8. Theodor W. ADORNO, *El estilo tardío de Beethoven*, en *Beethoven. Filosofía de la música*, ob. cit., p. 114.

9. *Ibid.*, p. 115.

10. *Ibid.*, p. 116.

Així, en el capítol VIII del *Doktor Faustus*, seguint des de prop les reflexions d'Adorno, Kretzschmar explica que «la relació de Beethoven amb el convencional apareix en les últimes obres de la seva vida, per exemple en les últimes cinc sonates per a piano, com a molt més afluijada, menys amatent. En aquestes obres tardanes, el convencional, lliure de nuesa, o si es vol descarnat, desproveït d'individualitat i de la seva majestuositat és més impressionant que la de qualsevol atreviment personal. En aquestes obres, deia l'orador, s'estableix entre el subjectiu i el convencional una nova relació l'origen de la qual cal buscar-lo en la Mort»¹¹.

Encara és més clar el paper de les reflexions d'Adorno sobre el tema de la *Arietta* de la *Sonata op. III*. En la mateixa carta citada anteriorment, Thomas Mann demana directament ajuda al filòsof per tal de donar forma a l'entramat musical de la conferència de Kretzschmar: «volia demanar-li que m'escrivís en notació ben simple el tema amb variacions de la *Arietta* i indiqués les notes que en les últimes repeticions s'hi agreguen de manera tan encoratjadora, humanitzant. No era també en aquest moviment que la melodia consistia més en acords que en la repetició i invariabilitat d'harmònics?»¹²

Adorno va respondre enviant al novel·lista una transcripció de la partitura de la *Arietta* amb algunes anotacions que permetien aclarir els seus dubtes¹³. Per això, Kretzschmar homenatja a Adorno declamant el seu cognom patern (Wiesengrund) en les tres notes *re-sol-sol*¹⁴, que Adorno havia

11. Thomas MANN, *Doktor Faustus*, ob. cit., p. 74.

12. Theodor W. ADORNO, Thomas MANN, *Correspondència. 1943 – 1955*, ob. cit., p. 9.

13. Cf. el manuscrit de la *Arietta* amb les anotacions d'Adorno (citat a Theodor W. ADORNO, Thomas MANN, *Correspondència. 1943 – 1955*, ob. cit., p. 161).

14. En la citada edició castellana del *Doktor Faustus*, aquest passatge s'ha omès inexplicablement (cf. Thomas MANN, *Doktor Faustus*, ob. cit., p.76). Traduint-lo de l'edició italiana, aquí és on apareix l'homenatge d'Adorno: “només tres notes: una corxera, una semi corxera i una seminima puntada que es poden declamar com a

definit com «el motiu en la seva forma original, objectiva». D'aquesta manera, Thomas Mann «compon» la conferència de Kretschmar «interpretant» les reflexions adornianes sobre l'estil tardà de Beethoven a la llum de les indicacions del filòsof sobre la *Arietta* de la *Sonata op. 111*: «Ecoltin les cadenes de *trinos*, els arabescs i les cadències. Fixin-se com el convencional s'imposa. No es tracta d'eliminar del llenguatge la retòrica, sinó d'eliminar de la retòrica l'aparença del seu domini subjectiu. S'abandonen les aparences de l'art, l'art acaba sempre repudiant les aparences de l'art. Dim-dada!»¹⁵

Amb tot, no cal oblidar que la música s'expressa en un llenguatge que defuig les paraules. Com va escriure Schopenhauer, la música no representa, ni còpia, ni se serveix d'intermediaris, sinó que expressa directament la realitat mateixa. Glenn Gould, un dels intèrprets potser més representatius del panorama musical del segle vint, ho va expressar encara més clarament: «[Les últimes sonates de Beethoven], potser no contenen les revelacions apocalíptiques que alguns s'han esforçat en veure-hi. La música és un art mal·leable i filosòficament dúctil, i no és difícil plasmar-la segons les pròpies exigències. Però quan, com en les obres que tenim davant, ens duu a un món de gaudi paradisiac, la solució més feliç és evitar-ho»¹⁶.

Bibliografia

ADORNO, T. *Beethoven. Filosofia de la música*, Madrid: Akal, 2003.

ADORNO, T., *Disonancias*, Madrid: Akal, 2009.

ADORNO, T., *Filosofia de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003.

‘pur celest’ o ‘dolça amor’ o ‘temps va ser’ o ‘Wie-sengrund’: i això és tot». (Thomas MANN, *Doktor Faustus*, Milano: Mondadori, 1980, p. 75).

15. Thomas MANN, *Doktor Faustus*, ob. cit., p.76.

16. Glenn GOULD, *Beethoven's last three Piano Sonatas*, en *L'ala del turbine inteligente*, Milano: Adelphi, 1988, p. 109 (traducció pròpia).

ADORNO, T., MANN T., *Correspondencia. 1943 – 1955*, México: FCE, 2006.

MANN, T., *Doktor Faustus*, Barcelona: Edhasa, 2009.

GOULD, G., *L'ala del turbine inteligente*, Milano: Adelphi, 1988

Fig. 1. Manuscrit del tema de la *Arietta* de la *Sonata op. 111* de Beethoven, amb les anotacions d'Adorno en resposta als dubtes de Thomas Mann¹⁷.

17. Citat en Theodor W. ADORNO, Thomas MANN, *Correspondència. 1943 – 1955*, ob. cit., p. 160.

COMUNICACIÓ

Xavier Serra (Universitat de València): *La Kalotecnia de Romualdo Arnal**

Entre els personatges estrafolaris que poblaren el claustre de la Universitat de València en el darrer terç del segle XIX es trobava el catedràtic aragonès Romualdo Arnal i Vicente. Romualdo, o *don Romualdo*, era nascut a Monreal del Campo. Es doctorà en els dos drets –civil i canònic– a Madrid, l'octubre del 1857. El desembre del mateix any prengué possessió de la càtedra de Retòrica i Poètica de l'institut de Castelló, en qualitat de substitut. Guanyà la titularitat d'aquesta càtedra, per oposició, el juliol del 1862. I, cap al 1868, ja era director de l'institut i del col·legi annex, com ho demostra l'existència d'una *Memoria acerca del estado del Colegio de segunda enseñanza de Castellón de la Plana, leída por su director D. Romualdo Arnal, en la solemne apertura del curso de 1868 a 1869* (Castelló, Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1868). La placidesa semi-acadèmica en què vegetava *don Romualdo*, però, fou alterada al cap de poc per la Revolució de Setembre i la convocatòria de Corts constituents. Pel que sembla, *don Romualdo* havia conegut Castelar en els seus temps d'estudiant a Madrid. El conegué molt? El conegué poc? *Don Romualdo* veient el rumb que agafaven les discussions parlamentàries –cap a la proclamació de la República– es considerà obligat a escriure un pamflet contra el suposat amic: *Carta folleto al Sr. D. Emilio Castelar por un amigo suyo, sobre sus célebres discursos pronunciados en las Cortes constituyentes, con una posdata alusiva a los últimos discursos de los oradores*

* Agraeixo a Jesús Alcolea i Ignasi Roviró els suggeriments i l'ajut en la recerca bibliogràfica. Fou Ignasi Roviró qui trobà, per mitjà d'un llibreter de vell, l'*Ensayo sobre kalotecnia*, del qual només es tenien vagues referències. El text forma part d'una investigació duta a terme en el marc del Projecte FFI2009-07158 (subprograma FISO), finançat pel Ministeri d'Educació i Ciència.

republicanos (Castelló: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1869).

L'abdicació d'Amadeu de Savoia, com és sabut, desembocà en la proclamació de la Primera República, i Castelar fou, primer, Ministre d'Estat –en el gabinet del català Figueras– i posteriorment, després de la dimissió de Salmerón –que havia substituït el dimissionari Figueras– president de la República. Per la seva banda, Arnal s'havia fet carlistot. La carta a Castelar acabava amb aquesta postdata: «Jo no sé si el que passa a Espanya és un somni –estic traduint, naturalment– o una realitat. El que sí sé és que el lleó de Castella, davant el rugit del qual tremolaven dos mons, jau, sembla, estès, sense forces, mig mort... Però no; una mica de paciència, només una mica de paciència i travessarem el Mar Roig; i el lleó d'Espanya s'alçarà imponent; i recobrarà erecte la seva gallardia, i s'espolsarà arrogant la crinera, i empunyarà majestuós el ceptre, i rugirà rabiós amb espant, i... els del Faraó fugiran atemorits, i la gent clamarà pel qui ha de venir, i el Rei d'Espanya vindrà». El rei que havia de venir era Carles VII i no Alfons XII, és clar.

Coherent amb aquestes idees, Arnal tingué el seu moment heroic: es negà a jurar la constitució republicana i, per aquest motiu, fou declarat excedent del seu càrrec. La batussa entre republicans unitaris, republicans cantonalistes i carlistots acabava amb la Restauració de la monarquia borbònica i Arnal era reposat en el seu càrrec de catedràtic d'institut. Momentàniament, ocupà la càtedra de Geografia i Història de l'institut de Castelló –en prengué possessió a l'institut de San Isidro de Madrid, perquè llavors treballava en l'obtenció del seu doctorat en Lletres. El doctorat l'obtingué el 22 de març del 1876. El 23 de juny del 1876, per concurs de mèrits, guanyà la càtedra de Literatura General i Espanyola de la Universitat de València.

Teodor Llorente Falcó escriví un capítol sobre Arnal en les *Memorias de un setentó*: «Era catedràtic de Literatura General i Espanyola en el curs preparatori de Dret, en la nostra Universitat, el doctor don Romualdo Arnal, un aragonès de molt ferm caràcter que per res ni per ningú no es doblegava. Era un home molt entès en diverses disciplines, i el seu birret estava adornat amb les borles de color blau, del doctorat en Filosofia i

Lletres; roig, del doctorat en Dret, i morat, del de Teologia. Les seves pregones idees religioses el van portar a militar en el partit carlista, i sent catedràtic de Retòrica i Poètica a l'Institut de Castelló, es va negar a jurar la Constitució de l'any 1869, decisió que li ocasionà la pèrdua de la càtedra. / Més tard va venir a València, passada l'època revolucionària, com a catedràtic de Literatura de la Universitat. Les seves idees tomistes li van servir de guia en tots els seus estudis i ensenyaments, i, per tal de fer-la servir com a llibre text, va escriure una obra que es titulava *Kalotecnia. Estètica cristiana.*»

Llorente fill remarcava el fet que Arnal, en comptes de parlar de literatura, explicà una mena de filosofia de l'art en la seva càtedra: «Aquella obra era la desesperació dels seus alumnes, perquè, de la Literatura General i Espanyola no en rebien ni una engruna, i es passaven els mesos escoltant les dilatades i àrides explicacions del savi mestre sobre la bellesa i l'art, fundades en la filosofia de Sant Tomàs.» I, més endavant: «Indubtablement don Romualdo era un catedràtic de molta ciència, però no estava a la mateixa alçada com a pedagog. Quan mancaven poques setmanes perquè finís el curs, començaven a percebre els alumnes que es trobaven en una classe de literatura i sorgien els primers noms dels conreadors.» (Tom I, pàgina 431.)

Però, en realitat, el capteniment acadèmic d'Arnal, deixant ara de banda l'aptitud –o ineptitud– pedagògica, fou el normal dels catedràtics de Literatura de l'època. Vull dir que Arnal, més o menys, seguia escrupolosament el «programa oficial» de l'assignatura, que s'anomenava «Principis generals de literatura i Literatura espanyola», i que comprenia tres parts: una primera part, filosòfica o estètica; una segona part, de preceptiva i, una tercera part, històrico-crítica. El 1848 Manuel Milà i Fontanals, que fou el catedràtic de l'«especialitat» a la Universitat de Barcelona, ja havia publicat un *Manual de estètica, traducido libremente de V[ictor] C[ousin] y arreglado al programa del Gobierno*, i, des d'aleshores, no havien deixat de publicar-se manuals escolars centrats en l'exposició de la part filosòfica del programa: el mateix Milà i Fontanals, per exemple, havia publicat, el 1857, uns *Principios de estètica* i, el 1869, uns *Principios de estètica y literatura*. El valencià Josep

Vicent Fillol, que precedí Arnal en la càtedra, a banda de publicar un manual adaptat «*al programa mandado observar de real orden*», fou l'autor d'uns *Ensayos poéticos sobre la estética y oratoria*, publicats el 1853. I el mateix frenesi estètic trobaríem a la resta d'universitats de l'àrea celtibèrica. Frenesi induït a cop de decret –o de «real ordre», tant se val.

Ni tan sols en el títol que posà al seu manual fou Arnal un original: el castellà José Campillo Rodríguez, sent catedràtic a Oviedo, va publicar, el 1879, unes *Lecciones de Calotecnia*. Arnal, a més del terme «calotecnia», copià moltes coses del manual de Campillo, el qual, al seu temps, li havia copiades d'un tractat del jesuïta Josef Andreas Jungmann, traduït a l'espanyol, uns anys abans, per Ortí y Lara.

En fi... la literatura filosòfica neoescolàstica, ací i a tot arreu, no fou sinó això: un garbuix immens, feixuc, inflat i inaguantable de còpies i còpies de còpies. Però, potser, ací, els duplicats foren més mal fets i resultaren massa indigeribles. L'*Ensayo sobre kalotecnia, ó sea, estética cristiana para uso de universidades y seminarios* –que aquest és el títol complet del llibre d'Arnal– resultà una llauna incommensurable. Com fou possible examinar ningú amb aquest llibre? «Indubtablement era don Romualdo un catedràtic de molta ciència, però no estava a la mateixa alçada com a pedagog.» Llorente fill, cinquanta anys després, encara guardava un mal record de l'experiència. La «molta ciència» que li atribueix, naturalment, forma part de l'edulcorant literari.

Don Romualdo encara escrigué altres papers relacionats amb l'estètica –o millor dit, els escrigué abans: *Desastrosa influencia de la Filosofía heterodoxa en el Ideal de la Belleza y en las Bellas Artes*, opuscle de 15 pàgines, recull el discurs que llegí per tal d'accedir al doctorat en Filosofia i Lletres, el març del 1876, pocs mesos abans de guanyar la càtedra de València. L'altre escrit, una mica més extens, també és un discurs: *Discurso crítico y apologético sobre D. Pedro Calderón de la Barca, leído el 25 de Mayo por la noche, en el gran patio de la Universidad de Valencia* (1881).

«La veritable bellesa –escriu en el discurs del 1876– és l'esplendor de la veritat que ens atreu i ens impulsa al bé, així

com la falsa bellesa ens atreu o ens impulsa al mal.» «Ni metafísicament, ni psicològicament, ni religiosament parlant –escriu, anys després, en el seu discurs sobre Calderón–, pot, en absolut, separar-se la bellesa de la bondat i de la veritat.»

Arnal condemnava la teoria de l'art per l'art, el realisme, el classicisme... L'art havia d'estar al servei de la «veritat» i la «moral», és a dir, al servei de l'església catòlica: «El que, ja fa temps, sembla que volen donar a entendre molts, és que la moral i el dogma no tenen res a veure amb la literatura i les arts. Però contra aquesta doctrina funesta, clamen a una veu la religió catòlica, la sana raó i el sentit comú.»

El realisme anava associat al materialisme, al sensualisme i al positivisme. El classicisme era una recaiguda en el paganisme. Ni tan sols en l'art religiós, al parer de *Don Romualdo*, hi havia ja res segur, atès l'avanç de la influència secularitzadora i de les modes.

En realitat, l'estètica fou per a Arnal una preocupació subsidiària. Podia ser d'una altra manera? I no diguem ja la literatura. De les obres literàries, només li interessà el contingut «filosòfic» –o, millor dit, teològic: és a dir, si s'ajustaven o no a la doctrina catòlica. Per això, posà Calderón –el Calderón dels autos sacramentals, no el dels drames profans– per damunt de Goethe, de Racine, de Shakespeare... Per això i, naturalment, perquè era espanyol. Arnal fou un espanyolista furibund, ridícul i frenètic. Políticament, va pertànyer al grup carlista d'Aparisi Guijarro. Després, pel que sembla, seguí Nocedal i es féu integrista. En el claustre de la Universitat de València trobà gent de la seva mateixa corda. Trobà, per exemple, Rafael Rodríguez de Cepeda, que fundaria més endavant la Lliga Catòlica a València. Arnal fou catedràtic del 1876 al 1995. Rodríguez de Cepeda ho fou –de Dret natural–, des del 1886. Hi hagué, a més, en aquella època, un altre reaccionari aragonès a l'Institut provincial: Manuel Polo Peyrolon. Polo arribà a portar la direcció dels carlins a València i produí una copiosa literatura apologètica. En algun dels seus pamflets Polo esmenta Rodríguez de Cepeda. No recordo que esmentés mai el nom del seu paísà Arnal. Tots tres es dedicaren a fer propaganda contra el matrimoni civil, l'escola laica, el divorci, la separació de

l'església i l'estat, la pornografia, la llibertat de premsa, la democràcia, el liberalisme... Volien la llei del garrot—tenint ells el mànec, naturalment. Però és que no el tenien? Encara els durava la por del 1868?

El curiós és que aquells «intel·lectuals» catòlics continuaren actuant, després de la restauració de la monarquia, com si la seva ideologia no fos ja, de fet, la ideologia dominant. No volgueren assumir que, en realitat, «manaven»: manaven en les cattedres, on predominava aclaparadorament el neoescolasticisme—parlo ara de València i Barcelona—, i manaven en la política, perquè les majories parlamentàries de la monarquia alfonsina foren sempre proclerals. El to i el contingut dels seus escrits, al contrari, donaven a entendre que tot estava perdut i que la civilització s'ensorraria d'un moment a l'altre. Se situaren voluntàriament en una posició marginal, en una posició de víctimes. Es posaren en contra del sistema polític de la Restauració, que mantenia els seus privilegis, i del parlamentarisme—falsificat— que havia ideat Cánovas, que era el que més els convenia. Ideològicament, no filaren gaire prim: volent posar-ho tot al servei de la religió, en realitat, convertien la religió en instrument polític: «La religió—deia Arnal— és l'única que pot ser el parallamps de les revolucions.»

És cert que a la ciutat de València l'ideari republicà i anticlerical, després del 1874, encara conservava una certa vigència. Abans i tot de la irrupció del blasquisme, els partits republicans ja havien aconseguit una vegada la majoria a l'Ajuntament—l'any 1891. Les majories blasquistes començaren a donar-se a partir del 1901, quan Arnal ja era mort i soterrat.

Polo, Arnal, Rodríguez de Cepeda, encara havien viscut la Revolució del 1868. «Don Romualdo—escriví Llorente fill— tenia fama de ser molt sever. Es contava d'ell una història: en una de les revoltes polítiques de la seva joventut, havia trencat la làpida amb el nom de la plaça del seu poble que havien col·locat els constitucionalistes, en un acte de gran temeritat.» Ara bé: en unes condicions polítiques i socials més favorables—favorables per a ell, s'entén— es podia esperar que el seu «pensament» tendís cap a una major transigència; en definitiva, que s'«aburgesés». No fou així. Seguí aferrat al *Syllabus*.

Bibliografía de Romualdo Arnal

– *Observaciones sobre la influencia del Evangelio en el derecho, en la propiedad y en la familia, principalmente por lo que respecta á la mujer. Discurso leído por D. Romualdo Arnal y Vicente, al recibir la solemne investidura de doctor en la Facultad de Jurisprudencia*, Madrid: Imprenta de Tejado, 1857.

– *Memoria acerca del estado del colegio de 2ª enseñanza de Castellón de la Plana, leída por su director D. Romualdo Arnal, en la solemne apertura del curso de 1868 a 1869*, Castelló: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1868.

– *Carta-folleto al Sr. D. Emilio Castelar por un amigo suyo, sobre sus célebres discursos pronunciados en las Cortes constituyentes, con una posdata alusiva a los últimos discursos de los oradores republicanos*, Castelló: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1869.

– *Desastrosa influencia de la Filosofía heterodoxa en el Ideal de la Belleza y en las Bellas Artes. Discurso leído en la Universidad Central en los ejercicios del grado de doctor en la Facultad de Filosofía y Letras por D. J. C. Romualdo Arnal y Vicente, doctor en Derecho Civil y Canónico, catedrático, por oposición, de Retórica y Poética, y director que ha sido del Instituto Provincial de Castellón de la Plana, catedrático electo (por concurso) de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia*, Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, 1876.

– *Discurso crítico y apologético sobre D. Pedro Calderón de la Barca, leído el 25 de Mayo por la noche, en el gran patio de la Universidad de Valencia, por Don Romualdo Arnal y Vicente, profesor de Literatura General y española en dicha Universidad*, València: Imprenta de Juan de Guix, 1881.

– *Ensayo sobre Kalotecnia, o sea Estética cristiana, para uso de universidades y seminarios, por un profesor de esta Universidad, segunda edición notablemente corregida, tomo I*, València: Imprenta de Miguel Manaut, 1891.

COMUNICACIÓ

Conrad Vilanou Torrano (Universitat de Barcelona): *Bellesa i vida (D'Alexander von Humboldt a Joan Roura-Parella)*¹

«La bellesa és indefinible. Solament pot ésser viscuda»

(Joan Roura-Parella)

L'any 2009 s'han commemorat els 150 anys de la mort d'Alexander von Humboldt (1769-1859), un esdeveniment que ha passat de manera quasi desapercebuda. De fet, l'any Darwin ha deixat en segon terme la figura de qui va ser un dels principals naturalistes del Romanticisme i que, amb la seva passió viatgera i a càrrec de la seva pròpia fortuna, va fer tantes coses a favor del desenvolupament de la ciència i l'expansió de l'ideari neohumanista, fins el punt que avui el seu nom va associat a la independència llatinoamericana. Sigui com sigui, el que aquí ens interessa és destacar que Alexander von Humboldt –la seva estàtua, juntament, amb la del seu germà Wilhelm, dona la benvinguda a la Universitat de Berlín, fundada l'any 1810– es va preocupar no només per la ciència natural sinó també per l'estètica, és a dir, per la bellesa dels paisatges naturals. En aquest sentit podem destacar els seus *Ansichten der Natur* (Aspectes o representacions de la naturalesa), obra escrita entre 1806 i 1807, i publicada l'any 1808, molt abans de *Kosmos*, la seva obra monumental i emblemàtica que va començar a aparèixer l'any 1847 i que no es va acabar de publicar fins poc després de la seva mort esdevinguda l'any 1859. En veritat, dels múltiples aspectes de l'obra d'Alexandre von Humboldt –que durant més d'un segle ha estat eclipsada per l'ombra del seu germà– aquí ens interessen dos punts: la seva visió cosmovisional del món

1. Aquesta comunicació s'inscriu en el Projecte d'Investigació del Pla Nacional I+D+I (2008-2011) «L'aportació catalana a l'estètica espanyola (1800-1936)», subvencionat pel Ministeri de Ciència i Innovació.

(que té antecedents en Kant i que va ser completada per Dilthey) i la dimensió estètica de la seva visió de la naturalesa que engendrà sentiments morals i religiosos, tal com ell mateix va reconèixer en assenyalar –en el pròleg als *Ansichten der Natur*– la influència eterna que la natura exerceix sobre l’home i els destins de la Humanitat.

Alexander Humboldt i la unitat del món

En efecte, Alexander von Humboldt –que s’insereix de ple dret en el context neohumanista alemany (1780-1830)– és ben conscient que en les seves descripcions les observacions naturalistes es combinen amb elements literaris i estètics, tot formant una unitat en què es mostra al gran públic el meravellós espectacle de la natura en els diferents escenaris: l’Oceà, els boscos de l’Orinoco, les estepes de Veneçuela i la solitud de les muntanyes de Perú i Mèxic. «Contemplar la Naturaleza, poner en relieve la acción combinada de las fuerzas físicas, procurar al hombre sensible goces siempre nuevos por la pintura fiel de las tropicales, éste es mi objeto», declara Humboldt en el pròleg a la primera edició dels seus *Aspectes de la naturalesa*, obra en què estableix una relació entre l’estètica i la descripció de la naturalesa. Tot seguit manifesta que cadascun dels capítols ha de formar un tot unitari, per bé que les dificultats del llenguatge incideixen en les descripcions d’aquests paisatges que, al seu torn, afecten l’observador: «Las bellezas y riquezas que rodean al observador, hacen nacer en él multitud de imágenes parciales que turban la serenidad y el efecto general del cuadro». D’aquí que Alexander von Humboldt tingui ben present que el paisatge (allò natural i fenomènic) no es pugui deslligar d’allò noumènic, del món de la llibertat que depèn de la consciència humana, de manera que s’estableix una connexió entre el món físic i el món estètic i moral: «En todo he hecho advertir la influencia eterna que lo físico ejerce sobre lo moral y en los destinos de la Humanidad. A las almas entristecidas, de preferencia, se dirigen estas páginas. El hombre que ha escapado de las tormentas de la vida, gustará de seguirme en lo profundo de los bosques, a través de los desiertos sin límites y por

la cordillera elevada de los Andes». Com a bon romàntic, Alexander von Humboldt exclama que la llibertat es troba en la naturalesa (ja siguin les altes muntanyes, o les aigües dels oceans), de manera que entre l'home i la natura, entre l'ésser humà i el paisatge, entre el lector i les diferents descripcions de la naturalesa que es perfilen com a grans cosmovisions, s'estableix una fusió perquè –en darrer terme– home i paisatge formen part d'un tot orgànic, idea que a l'estat espanyol va sintonitzar amb l'organicisme krausista que –al capdavall– va assumir aquest ideari.

És sabut que Alexander von Humboldt va dictar –a cavall dels anys 1827 i 1828– unes conferències multitudinàries que primer va impartir a la Universitat de Berlín i que després va traslladar a l'Acadèmia de Cant, atesa la gran quantitat de públic que hi assistia. El tema elegit va ser el cosmos, és a dir, la descripció física del món, tot combinant de bell nou ciència i estètica. «He procurado hacer ver en el *Cosmos* –escriu Humboldt en el prefaci a aquesta obra–, lo mismo que en los *Cuadros de la Naturaleza*, que la exacta y precisa descripción de los fenómenos no es absolutamente inconcebible con la pintura viva y animada de las imponentes escenas de la creación». L'objectiu final no era altre que posar de relleu la unitat de la naturalesa a través de les seves manifestacions. Sota la influència de Newton –segons el qual la varietat en la unitat és la llei suprema de l'univers– Humboldt té clar que la naturalesa s'afaiçona com un tot en què es dona harmònicament la unitat en la diversitat dels fenòmens, un tot que es troba animat per un alè de vida. «El *Cosmos* de Humboldt –escriu Wolfgang Burgmer– es el último intento de contemplar la construcción del mundo, la “Physique du monde”, como un todo armónico, algo, en el fondo, inmutable como el mundo platónico de las ideas; un intento en la tradición de un Kepler, quien en sus cinco libros de la “Armonía del mundo” creó el cosmos a partir de la armonía de los números, un universo lleno de música celestial y gobernado por la matemática»².

2. Wolfgang BURGMER, «Sobre el volcán», *Humboldt*, núm. 116, 1999, p. 51.

En sintonia amb aquesta visió, Humboldt és conscient que la ciència i l'estètica, la natura i l'art, es troben en mútua correspondència. El paisatge, doncs, constitueix no només una descripció de la naturalesa (és a dir, un veritable quadre que presenta la seva pròpia unitat) i una font per a la moral sinó que també desperta la imaginació a través de la poesia i la pintura. Amb altres paraules: l'observació i la contemplació de la naturalesa desperta el sentiment del sublim. Per tant, la visió de la naturalesa revela el principi d'unitat que regula la vida universal de la natura, i alhora permet –gràcies a la influència del món exterior sobre la imaginació i el sentiment– el despertar d'un sentiment estètic. Tant és així que la descripció física del món es converteix en condició de possibilitat d'una sensibilitat que reconeix l'existència d'una força motriu que penetra la matèria, la transforma i la vivifica. Per consegüent, Alexander von Humboldt no veu en la naturalesa el regne de la necessitat sinó el regne de la llibertat, d'una llibertat que fa que l'esperit humà sigui lliure i noble i, el que és més important, que es trobi en harmonia amb la grandesa de la creació.

Com és ben lògic, el romanticisme català va ser sensible al pensament de Humboldt fins el punt que la revista *La Abeja*, dirigida per Antoni Bergnes de las Casas (1801-1879) i apareguda entre 1862 i 1870, va tenir-lo com un referent de primer ordre. En efecte, els redactors d'aquesta publicació –que avui es pot consultar a la xarxa– van fixar la seva atenció en Alexander von Humboldt, que era presentat en el primer número d'aquesta publicació com el degà dels físics i dels naturalistes europeus. Ben mirat, els redactors de *La Abeja* –cansats de la influència francesa sobre la nostra cultura– volien agombolar la ciència natural amb la literatura i la filosofia i així van exaltar la personalitat de Humboldt, tal com manifesta Bergnes de las Casas en la seva declaració programàtica: «No puede negarse que a tan lisonjero resultado ha contribuido en gran manera el ejemplo de Humboldt, cuyas *Representaciones de la Naturaleza*, y cuya obra más reciente, *El Kosmos*, hermanan, con la hermosura de la forma y la viveza del colorido, tanto valor intrínseco, tanta ciencia, y, por decirlo en una palabra, tanta filosofía».

Durant aquests anys, *La Abeja* –sempre interessada pels viatges i les qüestions geogràfiques, aspectes que va combinar amb una inequívoca vocació científica– va publicar diverses descripcions d'espais naturals, tot començant pels Pirineus (1862). Aviat van seguir altres escrits sobre la serralada dels Andes i els Alps escandinaus. A més, en el primer número (1862, si bé està signat l'any 1859) el metge Joan Font Guitart va publicar un extens treball biogràfic en què exalta la figura de Humboldt, a qui va conèixer a Berlín l'any 1857, dos anys abans de la seva mort. En aquesta mateixa direcció que confirma la decidida influència de la ciència humboldtiana a la Catalunya romàntica, convé destacar el treball –publicat l'any 1863 a *La Abeja*– en què Alexander von Humboldt descriu les «Armonías de la Naturaleza. Los dos Océanos». Aquí, altra volta, sintetitza la seva cosmovisió d'un món fisiconatural regit per lleis harmòniques que, al seu torn, constitueix una veritable condició de possibilitat per a la unitat del gènere humà: «Pero lo que más admira, lo que causa más profunda emoción en el ánimo del navegante, es la inmensidad del cuadro que se despliega a su vista. El hombre de corazón, aquel cuya alma se deleita en la contemplación de lo creado, no puede menos de sentirse lleno de la sublime idea de lo infinito, al aspecto del Océano, apartado de sus orillas, creyendo ver unidos allá en el remoto horizonte, y en vago contorno, cielo y agua, por donde los astros ascienden y descienden alternativamente. Es innegable además que el mar ejerce un influjo benéfico y saludable en la moralidad y en los progresos intelectuales de un gran número de pueblos, estrechando y multiplicando los vínculos que un día más o menos remoto deberán unir en una sola comunidad a todos los hombres. Al mar debemos también el conocimiento que tenemos de la superficie de nuestro planeta, los notables progresos que se han hecho en astronomía y en las ciencias físicas y matemáticas» (1863, p. 3).

Tal vegada, els dos germans Humboldt –Alexander i Wilhelm– representen dos mons diferents però complementaris. Mentre Wilhelm es va especialitzar en la lingüística, Alexander simbolitza la vocació científica d'un esperit romàntic que veu una veritable harmonia en la fusió entre el cel i la terra, és a dir,

en el conjunt de l'univers. Ara bé, en la natura, Alexander no només troba una font inesgotable de coneixement científic-natural, sinó també un signe de moralitat. Efectivament, de la contemplació de la unitat de la natura es desprèn un sentiment religiós que revela la presència del diví en el món, sentiment que anticipa la unió de tots els pobles segons els ideals neohumanistes que proclamaven la unitat del gènere humà (Comenius, Leibniz, Lessing, Krause).

Val a dir que, en el cercle krausista de Madrid, la presència d'Alexander von Humboldt va ser ben viva ja que Bernardo Giner de los Ríos (1846-1912) –germà de Francisco Giner de los Ríos– havia traduït l'any 1876 –el mateix de la fundació de la Institución Libre de Enseñanza– els *Cuadros de la Naturaleza* (Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar, editores, 1876). Poc abans, amb la col·laboració de José de Fuentes, havia traduït l'obra principal de Humboldt: *Cosmos, ensayo de una descripción física del mundo* (Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1874-1875, en quatre volums). A partir d'aquest moment el paisatge formarà part de l'univers cultural i pedagògic institucionista, que sense bandejar la dimensió ètica assumirà una orientació estètica que es troba ben representada per M. B. Cossío. No debades, Joan Roura-Parella va assistir durant un parell d'anys a les classes de pedagogia que Cossío impartia a la Universitat Central. Allà, a Madrid, i en contacte amb l'ambient institucionista –amb les seves excursions dominicals al Guadarrama– Roura-Parella devia empeltar-se d'una estètica que –a través de les pintures de Beruete i Sorolla– combinava el gust per les muntanyes i el mar, segons el principi krausista de la unitat en la varietat.

El deixant krausista: la unitat en la varietat

Pocs són els que puguin negar avui la influència de la Institución Libre de Enseñanza sobre Catalunya. Des que Francisco Giner de los Ríos va entrar en contacte amb Joan Maragall a les darreries de 1897 es van establir unes relacions que, tot i no ser fàcils, sí que van ser constants i, a la llarga, fins i tot fluides. També és reconegut que els integrants del cercle de Joan

Maragall –Josep Pijoan, al capdavant– van ser els que van establir aquests lligams que, sense desatendre les qüestions ètiques, van assolir ben aviat un tremp estètic. No per atzar, Josep Pijoan –autor de *Mi don Francisco* (1927)– va dedicar el primer volum de la monumental *Summa Artis* (1931) a la memòria de Francisco Giner de los Ríos que estava enamorat –com tota la gent de la Institución– del Guadarrama. Josep Pijoan, en *Mi Don Francisco Giner*, escriu que «la principal belleza de este valle del Manzanares es la vista de la Sierra del Guadarrama, que aparece en el fondo»³. Per la seva banda, Roura-Parella que també va participar de les excursions de la Institución, va deixar escrit en el seu retrat de Francisco Giner de los Ríos – publicat l'any 1965 a l'exili– el següent: «Comparto enteramente el amor que don Francisco sentía por el Guadarrama. No conozco otro monte (y he trepado muchos en toda Europa y América) que le ganen en majestuosidad, gracia, elegancia, belleza y distinción. Aquel *poema escrito en piedra* como llamaba don Francisco a La Sierra canta mejor que cualquier otro monte las cosas de Dios. La sublime pero humana grandiosidad del Guadarrama es la fuente de profunda experiencia religiosa. Así lo sentía el maestro. Así lo sentían sus amigos. Así lo siento yo»⁴.

No debades, Francisco Giner de los Ríos en un article, publicat a Barcelona el 1886, titulat «Paisaje» descriu una posta de sol amb els seus alumnes de la Institución en els turons de les Guarramillas: «No recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa. Y entonces, sobrecogidos de emoción, pensábamos todos en la masa enorme de nuestra gente urbana, condenada por la miseria, la cortedad y el exclusivismo de nuestra detestable educación nacional a carecer de esta clase de goces, de que, en su desgracia, hasta quizá murmura, como murmura el salvaje de nuestros refinamientos so-

3. Josep PIJOAN, *Mi Don Francisco Giner (1906-1910)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 68.

4. Joan ROURA-PARELLA, «El Pedagogo», *Cuadernos Americanos*, CXXXIX, 2, marzo-abril 1965, p. 83.

ciales; perdendo de esta suerte el vivo estímulo con que favorecen la expansión de la fantasía, el ennoblecimiento de las emociones, la dilatación del horizonte intelectual, la dignidad de nuestros gustos y el amor a las cosas morales que brota siempre al contacto purificador de la Naturaleza»⁵. Pel seu cantó, Pijoan en referir-se a les sensacions que Giner de los Ríos experimentava en les excursions, escriu el següent: «¡Dios mío, Dios mío, y qué indignos somos de esta terrenal belleza!... A veces se tiende en el suelo, levantando sólo la cabeza con las manos para mirar mejor; absorbe, diríase, con los ojos los colores el campo; huele la tierra; se adivina que percibe cantos en el rumor de las ramas de las encinas... Esto puede durar horas...»⁶.

Si l'existència de la Meseta va ser determinada per Alexander von Humboldt, els seus paisatges donen sentit a la sensibilitat de la Institución que, a banda de la muntanya, també va dirigir la seva atenció cap a Toledo, ciutat en què va viure i treballar El Greco que va ser recuperat per M. B. Cossío. Tot amb tot, aquest autor –primer catedràtic de Pedagogia a la Universitat espanyola– no va arribar a El Greco d'una manera atzarosa sinó que la troballa es deu a dos dels seus mestres institucionistes. «Yo he sido testigo –comenta a la introducció al seu estudi sobre *El Greco*, la primera edició del qual data de 1908–, no hace muchos años, de la general indiferencia o animadversión hacia el Greco. Pero tuve la fortuna de educarme en la ferviente contemplación de sus más grandes obras y en el medio natural en que fueron nacidas. Riaño y Fernández Jiménez, aquellos dos maestros de sagrada memoria, me enseñaron a ver Toledo, y en Toledo, al Greco. En la intimidad con tales espíritus: el uno, todo intensa penetración, sólido saber, justa medida y acendrado gusto; el otro, síntesis opulenta de idea y fantasía, tiene este libro sus primeras fuentes»⁷.

5. FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, «Paisaje», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núms. 34-35, mayo 1999, p. 101 [Aquest article va aparèixer l'any 1886 a la revista *La Ilustración Artística* de Barcelona].

6. JOSEP PIJOAN, *Mi Don Francisco Giner (1906-1910)*, op. cit., p. 68.

7. Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, Madrid: Espasa-Calpe, 1983, pp. 22-23.

Nogensmenys, sembla clar que Cossío –en opinió de Joaquim Xirau, «un Greco vivent»– va exercir una notable influència sobre la cultura catalana i, en concret, sobre tres intel·lectuals de la vàlua de Josep Pijoan, Joaquim Xirau i Joan Roura-Parella, a banda d’altres com Cassià Costal que ha estat qualificat com el «Cossío català». Pel que sembla, Cossío –segons comenta López-Morillas–⁸ va quedar afectat quan va llegir l’any 1879, en un article publicat en el *Times* de Londres, la necessitat d’ «ensenyar als infants la ciència de veure (the science of seeing)». Així fou com va centrar la seva pedagogia –que posseeix una clara dimensió estètica– en l’ «art de veure», punt que serà assumit per Roura-Parella. Efectivament, la reflexió estètica no fou mai una cosa aliena als objectius del Museo Pedagógico que va publicar l’any 1905 l’obra de M. B. Cossío *El arte en Toledo*, llibre en què manifesta la influència d’una estètica paisatgística en sintonia amb els postulats institucionistes, d’acord amb els quals la ciutat castellana constitueix una síntesi harmònica de les tres grans tradicions religioses i culturals hispàniques (jueva, cristiana i musulmana)⁹. «Se trata de una visión de Toledo, integral, total, en la que intervienen, también, los elementos geográficos, geológicos, raciales, históricos... y, por supuesto, de una forma principal, los estéticos. Toledo aparece como síntesis de culturas y símbolo de España»¹⁰.

La passió per Toledo, emperò, no era nova. Abans de Cossío, Francisco Giner de los Ríos també va ser seduït per la bellesa i simbolisme de la ciutat castellana, on es van prometre –tot aprofitant una excursió de la Institución a la que assistien els catalans residents a Madrid– Pere Corominas i Celestina Vignaeux. En aquest sentit, José Giner Pantoja ha recordat la

8. Juan LÓPEZ MORILLAS, «La Institución, Cossío y el arte de ver», *Insula*, núms. 344-345, julio-agosto 1975, p. 18.

9. Manuel Bartolomé COSSÍO, *El arte en Toledo*, Madrid: Editorial del Museo Pedagógico, 1905.

10. José Luis ROZALÉN MEDINA, *Los fundamentos filosóficos de la Institución Libre de Enseñanza (El armonismo integrador de Giner y Cossío)*, Madrid: Universidad Complutense, 1991, tomo II, p. 971.

influència que la casa familiar dels Riaño va tenir sobre Francisco Giner de los Ríos. «Del Toledo de los Riaño salió el ir a la vieja ciudad, por lo menos, dos veces al año, siempre buscando el arte y la naturaleza combinados y dando la misma importancia a la subida de la ermita de la Virgen del Valle como a las viejas naves de la catedral del siglo XVIII»¹¹. A continuació Giner Pantoja rememora l'emoció del descobriment d'El Greco amb Cossío: «aún me acuerdo con alegría, siguiendo al maestro por las calles de Toledo, entrar en las iglesias y conventos donde algún cuadro del artista lucía o en su marco o sobre la blanca pared del encalado». No sobta, doncs, que la sala de Cossío que conservava alguns mobles de don Francisco i que mantenia l'aire d'austeritat krausista, inclogués dos paisatges del pintor Aureliano de Beruete –pròxim al cercle institucionista– que corresponien a la Serra del Guadarrama i a la ciutat de Toledo¹².

Abans de continuar, cal insistir que el krausisme –i aquí l'*Estètica* de Krause, traduïda per Francisco Giner, ocupa un lloc destacat– entén la bellesa com quelcom que posseeix un caràcter orgànic, és a dir, unitat, autonomia i totalitat, a la vegada que manté la diversitat interior dins de l'esmentada unitat. Segons Krause, l'artista ha d'observar les lleis objectives de l'art: «Tales son las de la unidad, la variedad y la armonia y su mutua compenetración en la obra, y la de venir desde el todo a las partes en la determinación de ésta»¹³. D'aquí la importància de les tres arts romàntiques –pintura, teatre, música– que trobaran en l'òpera la síntesi orgànica de totes elles.

11. José GINER PANTOJA, «La educación estética en la Institución», *En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid: Editorial Tecnos, 1977, p. 55. En relació a aquest punt, també es pot veure: Natividad I. ORTEGA MORALES, «La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza», *Revista de Educación de la Universidad de Granada*, 10, 1997, p. 97-107.

12. Antonio JIMÉNEZ-LANDI, *Manuel Bartolomé Cossío. Una vida ejemplar (1857-1935)*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1989, p. 13.

13. Karl Christian Friedrich Krause, *Compendio de Estética*, Madrid: Librería de V. Suárez, 1883, p. 98.

En conseqüència, la diversitat i la diferència és necessària com a contingut de la unitat en el benentès que sempre ha de prevaler la relació harmònica entre les diferents parts. Per tant, es pot establir –de conformitat amb la filosofia krausista– una equivalència entre la unitat harmònica, la visió orgànica del món i la idea de bellesa, plantejament que, a més d'emfasitzar la importància de la unitat en la varietat –idea krausista que ja es torna present a Giner de los Ríos, tal com reconeix Pijoan–¹⁴ posseeix indubtables corol·laris pedagògics en entendre la vida i l'art com una unitat orgànica: l'art és vida i la vida és art.

Joan Roura-Parella: bellesa i vivència

Sabem que Joan Roura-Parella (1897-1983) –deixeble predilecte de Joaquim Xirau– va ser un dels puntals del Seminari de Pedagogia de la Universitat de Barcelona, on va programar a les acaballes de la Guerra Civil un curs sobre «L'acció modeladora del paisatge a l'ànima del nen». Naturalment, aquesta idea de la influència del paisatge en la formació dels infants –que connecta amb les fonts estètiques romàntiques i krausistes– va ser desenvolupada a bastament en l'exili americà. De fet, una vegada establert l'any 1939 a Mèxic va teoritzar sobre el plaer estètic i la creació artística en una sèrie de tres articles publicats a la revista *Full Català* l'any 1942, que han estat reeditats gràcies a la generositat del professor Ignasi Roviró¹⁵.

L'any 1946 Roura-Parella es va incorporar al Departament de Romance Languages and Humanities de la Wesleyan University on va romandre durant 19 anys fins el 1965, moment

14. En referir-se a Giner, Josep Pijoan escriu: «Primeramente despertaba en nosotros la conciencia de la variedad y unidad del mundo, obligándonos a ser respetuosos para con las demás actividades humanas, haciéndonos percibir cómo cada arte depende de todos los demás...» (Josep PIJOAN, *Mi Don Francisco Giner (1906-1910)*, op. cit., p. 91).

15. Joan ROURA-PARELLA, *El plaer estètic i la creació artística*, Barcelona: Universitat Ramon Llull, 2002.

en què va passar a ser professor emèrit. En aquesta Universitat –una de les més prestigioses dels Estats Units– va impartir diversos cursos de temàtica artística i estètica. Justament el curs «Art style as a World view» va ser el que va tenir més èxit i el va mantenir fins poc abans de morir. Sota la perspectiva de les diferents cosmovisions artístiques, aquest curs passava revista –al llarg de 21 temes– als diferents moviments (o «ismes») que donen sentit a la història de l'art.

En consonància amb el seu historicisme culturalista, l'art constitueix una part irreductible de la cultura que dona sentit a la formació humana. Ben mirat, Roura-Parella parteix d'una visió global que apel·la a una totalitat orgànica i vital en què es fusionen l'art i el pensament, la literatura i la filosofia, el coneixement i la voluntat, la interioritat i l'exterioritat de l'ésser humà. A més, de la mateixa manera que cada època crea la seva tècnica, també l'art –la poesia, la música, la pintura– expressa la situació espiritual, és a dir, la vida espiritual d'una època determinada (*Zeitgeist*). No endebades, Dilthey –present en el pensament de Roura-Parella a través del magisteri d'Eduard Spranger– reconeix que els grans poetes (Shakespeare, Schiller, Goethe) li van descobrir el món espiritual en tota la seva riquesa multiforme, cosa lògica si tenim en compte que, segons la concepció cosmovisional, la vida se'ns ofereix d'una manera global. Per la seva banda, Hermann Nohl –deixeble de Dilthey– va estudiar les relacions entre la pintura i les grans cosmovisions de la vida. D'acord amb aquesta tradició, és lògic que Roura-Parella escrigui: «El cuadro procede de una vivencia originaria del mundo; si son varias las vivencias originarias posibles, varias serán también las interpretaciones artísticas»¹⁶.

No existeix, per tant, una estètica o una bella única, sinó tantes com actituds vitals o cosmovisions es donin perquè l'estil de l'artista –del poeta, del músic o pintor– expressa la seva concepció del món que respon a una actitud vital. En últim

16. Joan ROURA-PARELLA, *El mundo histórico social (Ensayo sobre la morfología de la cultura de Dilthey)*, México: Biblioteca de Ensayos Sociológicos/Instituto de Investigaciones Sociales (Universidad Nacional), 1947, p. 166-167.

terme, la bellesa és indefinible i només pot ser viscuda, és a dir, identificada a partir de les distintes formes de vida que afaïçonen les diferents cosmovisions¹⁷. Tot partint de Dilthey, segons el qual existeixen tres grans cosmovisions –naturalisme, idealisme subjectiu (de la llibertat) i panteisme (idealisme objectiu)–, Roura-Parella detecta aquestes mateixes actituds en l'art. Velázquez representa la posició naturalista, Miquel Àngel simbolitza l'idealisme de la llibertat, mentre que Hölderlin –el poeta dels poetes, que durant l'època d'entreguerres va ser recuperat pel cercle de Stefan George, promotor d'aquella «Alemanya secreta» que va influir en el coronel Claus von Stauffenberg que va atemptar el 20 de juliol de 1944 contra Hitler– s'inscriu en la posició panteista o idealisme absolut. D'aquí que es doni una plena correspondència entre l'artista i la seva obra que coincideix amb la seva actitud vital que, per extensió, determina la seva visió del món. Així doncs, la vida troba un lloc privilegiat per expressar-se en les manifestacions artístiques perquè l'art constitueix una expressió immediata i evident de la vida.

A més, Roura-Parella recorda que el jove Dilthey es va entusiasmar per la poesia i per la música. Així la filosofia no es dona de manera aïllada sinó que, en formar part de la vida, manté una íntima connexió amb l'art. Per consegüent, la bellesa no existeix només en les obres d'art sinó que també és present en la vida perquè –en última instància– l'art forma part de la vida, fins el punt d'emergir d'ella mateixa. Ara bé, la naturalesa d'aquesta vida correspon a una vida històrica, cultural i espiritual que transcendeix la pura vida biològica. Altrament, l'art –com a manifestació d'aquesta vida espiritual– posseeix una alta dosi de capacitat simbòlica que permet anar més enllà d'allò purament fenomènic i natural. «L'art no és imitació de la realitat concreta, com afirmaria un naturalisme groller, sinó que la seva missió és fer visible la substància profunda de les coses; la bellesa presenta l'absolut en forma

17. «La bellesa és indefinible. Solament pot ésser viscuda» (Joan Roura-Parella, «El plaer estètic», *Full Català*, 7, abril 1942, p. 10).

sensible, l'infinit en el finit, la idea en el fenomen concret i limitat»¹⁸.

Amb tot, la visió estètica de Roura-Parella no respon a un cànon romàntic que promogui la creació lliure, sense cap tipus de limitació. La seva estètica enllaça amb una visió orgànica i harmònica –d'ascendència krausista– que aspira a conciliar tots els extrems que es donen en la vida segons una fórmula que pot expressar-se de la següent manera: espiritualitzar els sentits i sensualitzar l'esperit. Però no només la matèria i l'esperit s'agombolen en un conjunt orgànic, sinó que també el tot i les parts han de mantenir una relació presidida per l'harmonia. En aquest sentit, Roura-Parella opta per una estètica d'ordre formalista, segons la tradició clàssica, que considera la vida humana com una obra d'art basada en la forma i la mesura i la proporció. Ens trobem, doncs, davant d'una bellesa canònica que, des d'un punt de vista pedagògic, va ser assumida per Schiller i Goethe, ambdós preocupats –en darrera instància– perquè la vida humana –entesa com a plasmació d'una ànima bella– respongui també a aquesta visió conciliadora i harmònica.

Tant és així que en el desenvolupament de la personalitat harmònica també s'ha de donar –segons els postulats de la idea de *Bildung*– una correcta proporció entre la individualitat, la universalitat i la totalitat perquè només l'ordre i la mesura poden fer una obra bella. «No siempre el hombre sabe dar a su alma una forma armónica y a menudo la expresión de su personalidad se acerca más a una improvisación de Kandinsky o a una sinfonía de Schönberg que a una pintura de Giorgione o a una fuga de Bach»¹⁹. D'aquí que la vida constitueixi un conjunt de colors i sons, una espècie de policromia i polifonia que, lluny de ser caòtica i dissonant, queda regulada per l'imperi de la forma que canalitza la bellesa que neix de la vida. A pesar de la seva pluralitat, la vida manté sempre una «unitat orgànica» que adopta una forma concreta i determinada, una unitat funcional de

18. Joan ROURA-PARELLA, «L'arrel simbòlica de l'art», *Lletres*, 3, juliol 1944, p. 17.

19. Joan ROURA-PARELLA, *Tema y variaciones de la personalidad*, México: Biblioteca de Ensayos Sociológicos, 1950, p. 142.

signe harmònic i no dramàtic. Naturalment, aquest ideari ofereix un vessant psicopedagògic de primer ordre des del moment que la personalitat harmònica és ponderada i serena, mentre que la dramàtica és agitada i convulsa. En la primera, apunta Roura-Parella, regna la pau, en la segona impera el conflicte²⁰. Al cap i a la fi, el nostre pensador advoca per la unitat de l'home i, per extensió, per la unitat del gènere humà, tot respectant sempre la fórmula de la unitat en la varietat. Així, doncs, el seu ideal d'una bellesa que ha de ser viscuda assumeix categories com harmonia, organicisme, totalitat i integració que formen part de l'univers filosòfic krausista que –com hem vist– va ser un dels canals, encara que no l'únic a través del qual va penetrar la ciència natural d'Alexandre von Humboldt a la península Ibèrica que abans havia trobat, en el romanticisme català, una magnífica porta d'entrada.

20. Joan ROURA-PARELLA, *Tema y variaciones de la personalidad*, op. cit., p. 143.

COMUNICACIÓ

Martí Teixidó i Planas (Societat Catalana de Pedagogia): *Bellesa i educació en la societat postmoderna*

És certament necessari que els filòsofs reobrin el diàleg sobre la bellesa en una societat de masses i de consum que fa poc més d'un segle va posar per davant el valor de la moda lligada a la novetat, al que fa la majoria, amb una certa despreocupació per la bellesa. Però avui ja ni la moda és novetat suficient i cal anticipar-se adoptant les noves tendències (sigui en el vestir, en música, en narrativa... en tot). És una societat que ha volgut ser tan moderna, que explota tant la novetat que tot esdevé efímer, transitori; que cal reinventar contínuament fins a donar per bella qualsevol creació que trenqui amb el canon precedent.

La Postmodernitat ha entrat com a crítica a una Modernitat dura marcada per la raó universal, per l'ètica i per l'esforç per contribuir al progrés i assolir un projecte. La Postmodernitat defensa l'estètica (potser dissociada de l'ètica), el present enfront del futur, la sensació que dóna més sentit que la raó. No hi ha canon estètic. Qualsevol cosa pot ser presentada com a bella. És l'estètica del «tot s'hi val» si és capaç de sorprendre, de distingir-se, de trencar. «Cultura del simulacre» (Baudrillard), «L'era del buit» (Lipovetsky), «Pensament feble» (Vattimo), «Societat adolescent» (Finkielkraud). El denominador comú? Allò que es pot comercialitzar.

A diferència de Sòcrates que acaba el diàleg amb Hipias, venedor de discursos bells, dient que comprèn que «les coses belles són difícils», avui s'imposa la facilitat. Si res no és per tota la vida, si una peça de vestir és per a una sola temporada, no cal que sigui resistent i ben acabada, i per pocs euros ja es fa l'efecte desitjat. Si amb un pentinat atrevit als pocs dies ja no m'hi trobo, ja el canviaré.

Això té efectes clars en l'educació, en l'educació familiar i en l'educació escolar, aquella que els il·lustrats van reclamar per a tots els ciutadans per fer reals els valors de llibertat (de

pensament, de consciència, de gust...) d'igualtat (accés universal de tots). De la crítica de la Postmodernitat acceptem que ve a frenar els abusos despòtics de la Modernitat i a una certa edat de la vida, després d'haver construït, potser tots hem d'aprendre a desconstruir per foragitar els absolutismes i els fonamentalismes de tota mena.

Però en el cas de l'educació dels petits infants, adolescents i joves, ¿podem relativitzar-ho tot? ¿Podem presentar com a bella qualsevol realització, bé perquè sorprèn o perquè és trencadora? ¿Valorem qualsevol realització de l'infant perquè és obra autèntica, perquè és espontània de l'infant?

Que l'infant pot trobar plaer en remenar, en pintar amb les mans, en potinejar ja ho sabem i entenem. Però ¿no es tracta de passar del *plaer* més sensorial natural al *gust* per la bellesa que es contrueix culturalment? Que l'infant gaudeix podent cridar a cor que vols per qualsevol beneiteria a l'estil televisió ja ho sabem. Però ¿deixarà de ser lliure si li anem ensenyant dia a dia a contenir-se, a cantar suaument, a somriure i a aplaudir mesuradament?

La imatge de l'escola, habitualment, llevat de digníssimes excepcions, no és un entorn amb cura estètica, les classes carregades de recursos a educació infantil i primers anys d'educació primària no sempre aporten un patró estètic visual que mereixi ser interioritzat. A les classes hi pot haver piles de materials desordenats i uns fils poden creuar l'espai com a estenedors en qualsevol direcció amb papers pintats. Als darrers cursos d'educació primària i a l'educació secundària les classes estan més aviat despulades; ni fan goig estètic, ni desvetllen l'interès pel coneixement. Sovint hem vist imatges enregistrades que ens mostren per televisió; el professor està explicant davant dels alumnes i veiem cadires trabucades sobre la taula amb les potes enlaire i ens hem habituat a aquest mal gust.

Jo no penso que siguin assumptes menors. El gust estètic, la bellesa es va interioritzant per contemplació de la natura i per habituació a la cultura. Avui els nostres alumnes, poca natura contemplen i més que mai hem de tenir cura dels models estètics que tenen al seu entorn. Amb intenció de modernitat i de

pedagogia innovadora darrerament es fa «treballar» Miró, Picasso, Klee, Kandinsky als infants de quatre o cinc anys i això és cremar etapes d'evolució del gust estètic.

La bellesa en l'herència dels clàssics: Plató, Llull, Schiller

Sense pretendre reduir l'estètica a un canón, cal considerar la bellesa en l'herència dels clàssics. Possiblement sigui un procés evolutiu que ha fet la humanitat en una cultura determinada i que cada infant ha de fer de manera sintètica per esdevenir ell mateix, en el seu temps i circumstància i qui sap si transcendent-los.

Plató, en boca de Sócrates, cerca la bellesa ideal, allò que fa que les coses siguin belles; no es conforma amb qualsevol acceptació de la bellesa i resta sempre insatisfet, obert a la recerca¹. I desconfia: «si algú em diu que qualsevulla cosa és bella perquè té un color ufanós, o per la seva figura, o per qualsevulla raó d'aquestes, les deixo córrer totes, ja que tot plegat només em causa confusió, i em quedo amb la convicció simple, elemental i potser ingènua que una cosa és bella només per la presència o la comunicació d'aquell bell en si...»² Potser és l'antídot per no imposar cap canón. A *La república* defensa educar per mitjà de la música i de la gimnàstica, no per tenir cura del cos sinó de l'ànima, per evitar esdevenir massa tou o massa rude. Plató, ciutadà d'una cultura urbana, veu l'humà com a creador de bellesa, és una *bellesa cultural*.

Ramon Llull contempla la *bellesa en la natura* creada. Retrobar la natura i el seu creador allibera de l'embrutiment. És una bellesa espiritual ben distant de la corporal. «Naturalment ama hom bellea, per ço car Déus ha bellea. La qual bellea és sperital». Veu així mateix la bellesa en l'enteniment humà, la capacitat de conèixer i comprendre les lleis de l'univers: «una santa ànima stava en conemplació, e vesia gran bellea en son entendre e en son enteniment, car l'enteniment entenia que

1. És la posició que manté Sòcrates durant tot el diàleg amb Hípias.
PLATÓ: *Hípias major*.

2. PLATÓ, *Fedó*, 100d.

podia entendre Déu, e en aquest poder entenia gran bellea»³. D'aquí se'n deriva la bellesa de la paraula que segueix al silenci i rau no tant en l'efecte sonor i retòric, sinó en el seu enraonament, en la seva autenticitat.

En Schiller trobem la integració, la relació entre *bellesa objectiva de la Natura* que prové tant de la raó com de l'emoció, i de la *bellesa subjectiva de la Cultura* d'on deriva la llibertat de creació. Bellesa artística sobre bellesa racional natural objectiva. La bellesa en grau més sublim és la que pot integrar la bellesa objectiva, la bellesa de creació estètica amb llibertat tècnica i sense contradicció amb la bondat ètica. Reclama l'educació estètica de l'humà quan ja entreveu l'esbiaixament dels il·lustats francesos cap a la racionalitat excoent que duu al terror. Amb l'educació estètica, la bellesa comporta relació d'equilibri harmònic, dinàmic objecte-subjecte, gust cultural-plaer físic-sensorial.

L'etòleg Konrad Lorenz observa la llei de la doble quantificació en la conducta animal: relació entre impuls intern i l'estímul extern però que en l'humà queda modificat per l'aprenentatge de conductes. *El gust s'educa*, s'exercita i cada vegada pot atènyer objectes més refinats, més complexos fins podent arribar a la sublimació cospant les essències, la senzillesa en la complexitat. Pot llavors trobar-se la senzillesa. «La senzillesa de la forma no implica la simplicitat de la seva experiència» –diu Robert Morris, definidor del Minimalisme.

De la revolució de la Modernitat a la instrumentalització estètica o l'estètica instrumental

Schiller ja crítica la Il·lustració que en la seva realització a França ha mostrat l'alienació de l'esser humà, la conculcació del principi de llibertat de la consciència humana. «El hombre se refleja en sus hechos, y ¡qué espectáculo nos ofrece el drama de nuestro tiempo! Por un lado salvajismo, por otro apatía: ¡los dos casos extremos de la decadencia humana, y ambos presentes en una misma época!»⁴ (Beethoven expressa amb la

3. RAMON LLULL, *Llibre de meravelles*, vol. IV, XCIII, 25 1 i 25

4. Friedrich SCHILLER, *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, V, 3.

simfonia Heroica aquesta decepció pels il·lustrats)⁵. Exalça els grecs que no per bastir una cultura van perdre la vinculació amb la natura i mostraven una senzillesa, que no veu al seu temps, que els feia a la vegada filòsofs i artistes, delicats i enèrgics reunint la joventut de la fantasia amb la maduresa de la raó⁶. «Por mucho que pueda haber ganado el mundo en su conjunto con esta educación por separado de cada una de las facultades humanas, no se puede negar que los individuos a los que atañe sufren la maldición de esa finalidad universal»⁷.

No podem passar per alt l'efecte dels canvis tecnològics. La fotografia és una innovació tècnica que provoca un canvi artístic a finals de segle XIX, l'inevitable canvi de criteri estètic. No té cap sentit que la pintura reproduïx objectivament la realitat. I a aquest fet s'hi afegixen els marxants d'art: el *nouveau*, la moda. Les escoles artístiques se succeeixen massa ràpidament. Darrerament, els sintetitzadors de so o els enregistraments digitats retocats pels nous professionals sonòlegs produeixen efectes musicals inaudits. Els llargs aprenentatges d'ensinistrament per dominar l'instrument es posen en qüestió i els gustos musicals es multipliquen.

L'Escola de Frankfurt (Horkheimer, Adorno) ja als anys quaranta s'oposaven a la raó instrumental, denunciaven la indústria cultural, una total instrumentalització de la cultura. Amb tot, Adorno, en la Teoria estètica, concep l'art com una obra no acabada, incompleta, que ha d'incorporar la mediació del contemplador amb la diversitat estètica que això comporta. Això sols serà possible si s'educa estèticament, d'infant, el contemplador. L'estat estètic de Schiller és reprès per Marcuse portant-ho a una sublimació positiva a través de l'art i de l'eros cultural amb la bellesa, la imaginació i el joc. Educació de la

5. Tanmateix també Beethoven, va quedar decebut de Napoleó i ho expressa a la Simf. 3, Heroica, 2n mov. que inicialment s'havia de titular Bonaparte.

6. Friedrich SCHILLER, *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, VI, 2.

7. Friedrich SCHILLER, *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, VI, 14.

sensibilitat en la cultura (*La revolution permanente* que canta G. Moustaki, *Sans la nommer*). Però aquest és un procés que ha de fer cadascú, al seu pas, sense accelerar-se per modes o tendències; fer-ho per camins diversificats. La democràcia també es realitza en això. El mercat de l'estètica del segle xx ha creat una desestabilització total i permanent. Tots a la caça de noves tendències, a descobrir nous genis de l'art. Art o economia de l'art?

Boris Groys, filòsof de l'art i la comunicació, ha abordat aquesta perspectiva: sobre el que és nou i l'economia cultural. «En suma la obra de arte o la teoría deben producir tensión entre el valor cultural máximo y el objeto más profano, al que ese valor se añade para que pueda ser acogido en los archivos culturales. Una obra tal demuestra la posibilidad más radical de contemplar la totalidad de la situación cultural, y al mismo tiempo el máximo riesgo que va unido a esta posibilidad. [...] Lo nuevo como una transgresión o una síntesis definitiva que superase de modo absoluto todas las fronteras de valor es un imposible. Pero si fuera posible, no sería más que un punto de partida de una nueva y absoluta jerarquía de valor»⁸. Aquest procés que duu a normalitzar l'excepció, la raresa per efecte dels mitjans de comunicació es multiplica i s'instrumentalitza de manera impensada. Una fenomenologia dels mitjans constitueix la segona part de la tesi de Boris Groys.⁹ L'espai mediàtic està sota sospita; les idees crítiques minoritàries posen en qüestió l'espai mediàtic i és possible que arribin a ocupar-lo però també les noves idees i criteris passaran a estar sota sospita.

L'educació de/en la bellesa i la institució escolar moderna

La institució escolar inspirada pels il·lustrats, il·luministes, va anar arribant a tots els ciutadans en el decurs del segle XIX. Decantada cap als il·lustrats francesos que enaltint la raó

8. Boris GROYS, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. València: Pre-Textos, 2005, p. 124-125.

9. Boris GROYS, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, València: Pre-Textos, 2008.

objectiva van anar deixant de banda el sentiment subjectiu, la instrucció universal deixava poc temps a l'educació estètica.

Als inicis del segle xx, l'Escola Nova, amb influències existencialistes que reclamen que cada individu ha de fer el seu projecte de vida, impulsa l'entorn natural i l'educació estètica. «L'Escola Nova ha de ser un ambient de bellesa»¹⁰. Eduard Spranger (1919) es refereix a la formació fonamental que comença a l'escola de les primeres lletres que ha d'incloure el treball productiu, «l'excitació estètica» i una vida escolar que ofereixi una imatge del mode i costums alemanys. Aquest pensament és introduït a Catalunya per Roura-Parella que de 1930 a 1932 havia seguit els cursos de Spranger a Berlín. «La constant preocupació per les ciències de l'esperit [...] de Roura-Parella [...] va constatar la importància d'escoltar la veu dels poetes i d'observar la imatge dels pintors per tal d'aconseguir una educació que encaminés l'home [l'humà] vers les regions de la sensibilitat espiritual»¹¹.

John Dewey, el filòsof de la Progressive School, també reflexiona sovint a partir de l'educació grega: «La experiencia directa suficiente es aún más que un asunto de cualidad [...]. Antes de que la instrucción pueda ponerse seguramente a transmitir los hechos y las ideas mediante signos, tiene que proporcionar situaciones auténticas en las que la participación personal descubra el sentido del material y los problemas que transmite. [...] Un individuo puede haber aprendido ciertas características que se estiman convencionalmente en música [...] Pero si su propia experiencia pasada, a lo que ha estado más acostumbrado y que ha gozado más ha sido una musiquilla popular, sus medidas activas o de actuación se habrán fijado en ese nivel popular»¹².

10. Punt 27 dels 30 punts de l'Escola Nova redactats per Adolphe Ferrière el 1913.

11. Eulàlia COLLELDEMONT i Conrad VILANOU, *Joan Roura-Parella. En el centenari del seu naixement (1897-1983)*, Facultat de Pedagogia, Universitat de Barcelona, 1997, p. 22.

12. John DEWEY (1916), *Democracia y educación*, Madrid: Morata, 1995, p. 200-201,

«L'educació per a la bellesa és el camí per arribar al coneixement i també a la bondat. Fins i tot a la llibertat [...] hi ha una articulació forta entre bellesa i bondat» –diu Joan Manuel del Pozo, conseller d'educació i universitats estat¹³.

L'educació estètica comença per un ambient de bellesa, de paraula ben dita, de gest mesurat, d'entorn visual, de suggestions musicals, de plantes i enjardinament, d'estil de relacions personals. La institució escolar actual obsedida pels resultats escolars, pels aprenentatges instrumentals no és ni eficaç, ni eficient, ni gratificant i sembla no tenir temps, petits temps de contemplació estètica.

No tot depèn de l'escola i cada sector assenyalava l'altre com a culpable. Es canvien les lleis d'educació prometenent la gran solució, la intervenció pedagògica fonamentada s'afebleix. L'educació estètica, l'acció per suscitar la bellesa en infants i joves no hi és ni esmentada i fins i tot les àrees de caràcter artístic: visual i plàstica, música, estan totalment racionalitzades i intrumentalitzades. També en surt afectada la bellesa com a goig d'aprendre, la contemplació admirada de les lleis físiques naturals i la meravella de les descobertes científiques i de les invencions tecnològiques.

No es té cura de l'ambient estètic de l'escola, de l'aula. No tots els mestres i professors –però n'hi ha i s'ha de dir– tenen cura de la seva pròpia estètica en la imatge, en el vestir, en el parlar, en la gestualitat. Fins i tot les solucions tecnològiques que aporta l'ordinador inhibeixen el bon gust i la bona traça: retolar, il·lustrar... i es fan edicions amb un abús de tipus de lletres, amb dissenys estereotipats que il·lustren. Ni es practica ni es dona cap criteri d'ús contextualitzat, funcional i estètic. La senzillesa no és un referent, ben al contrari: dominen l'abundor, la desmesura i el consum.

Els filòsofs han de parlar alt com ja ho féu Schiller. Els creadors han de mostrar com ho féu Beethoven. Els pedagogs, on n'hi hagi, han de conjugar les dimensions ètica, estètica i

13. *Barcelona-educació*, 65, maig-juny 2008. Institut d'Educació, Ajuntament de Barcelona.

tècnica de la intervenció educadora. Els polítics han de regular el mínim: garantir l'educació de tots creant condicions, disposant mitjans i deixar fer de manera creativa. En el moment actual, rescatar la bellesa de l'abandó, de l'oblit, és necessari per a l'educació dels infants i joves com a garantia de ciutadans madurs, saludables i harmònics.

Vallès Occidental, setembre de 2009



Sr. Joan Cuscó

COMUNICACIÓ

Joan Cuscó i Clarasó (Societat Catalana de Filosofia): *Consideracions sobre la bellesa en l'estètica catalana contemporània*

El tema de la bellesa en la reflexió estètica a la Catalunya contemporània és ampli i complex. No obstant això, en l'espai breu d'una comunicació hem de ser concisos i dedicar-nos a presentar allò que trobem més interessant. És per això que voldríem centrar la nostra exposició en dues qüestions: primer, en parlar d'alguns autors, dels temes que posen sobre la taula i de certes constants que trobem en l'ampli panorama on s'ha esdevingut aquesta reflexió a casa nostra. Segon, reflexionar sobre alguns aspectes de la investigació científica en relació al desplaçament de la disciplina estètica i de la filosofia.

D'altra banda, volem aprofitar aquesta aportació per fer una presentació una mica extensa de les reflexions estètiques d'un autor vuitcentista que no sol aparèixer per enlloc: Josep Baltà.

Idees sobre l'estètica a Catalunya

D'entrada, hem de dir que per *la mateixa discontinuïtat en els estudis acadèmics*, i per altres aspectes contextuals, el cas de la reflexió estètica a Catalunya és ben particular, i per abraçar-la amb cert rigor cal estudiar l'obra dels filòsofs i també la dels creadors (músics, pintors, literats i arquitectes). I aquesta és una primera particularitat que cal fer constar en acta. I entre els pensadors cal distingir entre l'obra dels autors acadèmics com Llorens i Barba o Francesc de Paula Mirabent i la dels no acadèmics com Eugeni d'Ors o Francesc Pujols.

Una segona idea que volem exposar és *l'afirmació d'una tradició de la reflexió estètica a la Catalunya contemporània*, i ho fem agafant com a punt de partença la idea de la «tradició» com a «procés de vida» que ja trobem en Mirabent, per a qui: «la tradició filosòfica és una substància viva, dinàmica, crea-

dora, que fa possible la continuïtat d'una cultura» (Mirabent 2003, p. 33). Dificilment podrem argumentar avui aquesta afirmació, però esperem traçar-ne uns apunts.

I la tercera constatació, que es dedueix de les dues primeres, és que *queda molta feina per fer* i molts caps per lligar. I aquesta tasca requereix d'un diàleg multidisciplinar.

De la Renaixença i la Universitat de Barcelona

Els germans *Pau i Manuel Milà i Fontanals* i *Francesc Xavier Llorens i Barba* van assentar les bases de la reflexió estètica a la Catalunya contemporània. A partir d'ells la reflexió sobre la bellesa ocupà un lloc primer.

A les lliçons de literatura que Manuel Milà féu el curs de 1860-1861 a la Universitat de Barcelona se'ns diu amb tota claredat que: «la literatura es el estadio de la belleza en general (estética) y de las composiciones verbales en que la belleza se halla....»; perquè la literatura mostra una de les facultats de l'ésser humà: «la tendencia a lo bello, al propio tiempo que nos presenta en acción sus demás facultades de una manera interesante e instructiva». I perquè la literatura és una composició que s'ha de dirigir a conservar l'harmonia de l'ànima. No en va, en la part del curs dedicada a l'estètica, Milà i Fontanals afirma: «la estética es la teoría de lo bello. La parte objetiva real abraza el estudio de los objetos de la naturaleza, tanto del orden físico como del orden moral y del intelectual. En los objetos de la naturaleza observamos relación de perfecciones interiores y relativas y además una perfección exterior que llamamos belleza». La bellesa, doncs, és: «la forma total de los objetos». Una qualitat real i objectiva, i a la natura la perfecció interior i l'exterior es troben perfectament enllaçades, tot i que ambdues són excel·lències diferents.

Val a dir, però, que en autors de la generació anterior, aquest tema ja apareix amb força. La bellesa se situa en l'eix central de la reflexió estètica. Així, *Josep Baltà i Baltà*, l'any 1857, al discurs llegit en ser elegit doctor a les facultats de filosofia i de jurisprudència, dirà que amb la bellesa, que és un gaudí, accedim a l'univers i al seu ordre: «Hay en el corazón del hombre una

cuerda finísima, pura y delicada, que, movida por ciertos afectos, vibra sonoramente, produciendo ecos tan armoniosos como las liras eólicas». [1857, p. 6]. Que la bellesa s'expressa a través del llenguatge senzill dels sentiments i és expressiva perquè brolla de la natura. Per tant: «reconocemos en nosotros este sentimiento, pero nacido de una manera espontánea y como consecuencia precisa de un algo, que atribuimos á los objetos referidos» [1857, p. 7]. Que el sentiment de bellesa provoca benestar i plaer, naix d'un judici instintiu i l'afirmem amb tota convicció. I l'ésser humà es troba abocat a anar més enllà. És a dir, a cercar no només aquesta bellesa en la natura i aquests moments de plaer, sinó, sobretot, a crear bellesa. I això és així per la seva constitució antropològica: «el genio del hombre aspira á algo más, siente en su interior un fuego, una llama viva, siente un poder superior que le impele, siéntese animado de aquel soplo divino que le infundiéra á su formación el Supremo Artífice; y pretende que su obra haga vibrar esa cuerda de nuestro corazón, pretende que su obra nos obligue á exclamar; ¡Cuán bello es esto!» [1857, p. 7]

Ara bé, per a Baltà, l'art (o, més ben dit, l'ésser humà a través de l'art) no pot imitar a la divinitat ni emular-la. Per tant: «El hombre intenta sólo una ilusión, pero ilusión cuya apariencia ha de ser más verdadera que la propia realidad; sus imágenes, presentadas a nuestros ojos, serán más ideales, más diáfanas que las móviles y fugitivas existencias del mundo real» [1857, p. 7]

Mitjançant l'art, l'ésser humà aclareix i s'aclareix. Aconsegueix una visió més clara de la realitat. Com actua? Primer pensa un apunt ideal del que vol però que mai serà del tot perfecte quan el posi en pràctica. Amb l'art s'acosta a l'ideal de la ment i aquí rau el seu mèrit. Com més aconsegueixi acostar l'ideal i la realitat, més bona serà l'obra i més vàlid el seu esforç: «Si el hombre pudiera lograr tal concierto, el hombre sería feliz: en la imposibilidad, cierta aproximación satisface todas sus ambiciones; con cierta aproximación alcanza despertar en nosotros el desinteresado sentimiento de lo bello y logra, en una palabra, producir aquel cúmulo de afectos que comprendemos con el sentimiento estético de belleza» [1857, p. 8]

L'art no és un passatemps ociós. És la recerca de la veritat profunda i de la saviesa. La inspiració serveix per penetrar en aquesta cerca inacabable: «Un desarrollo constante, una tendencia siempre firme hácia lo infinito constituye el destino del hombre y la ley de su naturaleza [...] El Arte se encuentra llamado á hacernos contemplar lo verdadero, lo infinito bajo formas sensibles, porque lo bello es la unidad, es la armonía realizada de dos principios de la existencia y de la idea, de la forma de lo infinito y de la forma de lo finito [...] Tal es el objeto del Arte, representar lo divino, lo infinito bajo formas sensibles; misión especial que le coloca á sublime altura, y le conserva una total independencia» [1857, p. 9]

L'art i la religió, doncs, són idèntiques en el fons i en l'objecte, però es diferencien per la forma com cadascuna es revela a la consciència de l'ésser humà. *L'art es dirigeix a la percepció sensible i a la imaginació; la religió es dirigeix a l'ànima, la consciència i el sentiment.* Per això la religió complementa l'art. Allò que l'art ens havia permès de veure en l'exterior (posem per cas a través de la vista o de l'oïda) la religió ho permet copsar en el nostre interior (en la consciència). Tot ens acosta a la divinitat, que és la bellesa absoluta (com digué sant Agustí): «Las cosas humanas más bellas nos muestran señales de la unidad primera, del tipo eterno de lo bello [...] Las obras artísticas se han mirado siempre como el reflejo de un pensamiento muy superior á la forma exterior. El amor á lo bello es como una aspiración del hombre hacia su primitivo estado, en que había salido perfecto de manos de su creador» [1857, p. 10] en la vida i la seva imperfecció hi ha una angoixa que es vol superar: la cerca constant de l'ideal. A mesura que l'home coneix millor la seva imperfecció i les seves limitacions i per això encara cerca més enllà (en la seva recerca del paradís perdut): «La contemplación de lo bello, lo eleva al conocimiento de lo verdadero y a la práctica del bien».

L'art, doncs, ens acosta a la veritat i en mostra les nostres limitacions per fer-nos més humils i per millorar-nos com a persones. De la bellesa en surt la bondat i l'amor a la ciència. A través de l'art, brolla l'educació (en els costums i en els pensaments) i aprenem a reflexionar i a meditar: és un poderós instrument de civilització.

Art, religió i moral es conjuguen harmònicament i són inseparables. Són diferents formes de la veritat: «La Moral es el cumplimiento del deber por la voluntad libre, la lucha entre la pasión y la razón, el pensamiento y la ley, la materia y el espíritu: bajo este aspecto la Moral y el Arte tienen el mismo principio y el mismo fin: la armonía del bien con la felicidad» [1857, p. 11]. La Moral ens fa lliures a través de la llei i la bellesa ens allibera del sofriment de l'existència terrenal perquè ens acosta a l'infinit.

Posteriorment, i des de perspectives i àmbits diversos, Josep Torras i Bages, Francesc de Paula Mirabent, Francesc Pujols o Eugeni d'Ors reemprendran les aportacions dels autors del segle XIX.

Difícilment podríem fer una síntesi de tots els autors que ja hem esmentat, i dels que ens han quedat al calaix, però volem deixar constància de la persistència i de l'interès d'aquesta temàtica en la reflexió estètica de casa nostra.

Com a botó de mostra del que acabem d'afirmar volem presentar-vos quatre qüestions que esdevenen eixos vertebradors de la creació artística i de la reflexió estètica a Catalunya. Primer, el lligam entre l'ètica i l'estètica (un lligam ben explícit, des de visions diverses, per compositors com Cristòfor Taltabull i Josep Soler, en l'obra de Manuel Milà i Fontanals i de Josep Torras i Bages o de Francesc Mirabent). Segon, la música com a culminació de la visió estètica de la realitat (aquesta la trobem, des de perspectives diverses i complementàries, en Coll i Vehí, en Pujols, en d'Ors, i en Mompou. La música com a expressió sublim de l'ordre de la realitat i de la bellesa, de la consciència i del lligam entre la natura i la cultura). Tercer, el substrat transcendent de la creació artística (un lligam a un sentiment religiós que cal definir-lo, a la manera d'Eisntein, com admiració enfront de l'univers i de la seva magnitud i la bellesa com a ordre viu; el qual el trobem en Pau Milà i Fontanals, Antoni Gaudí, Francesc Pujols o Josep Soler). Quart, el fet de considerar que l'art arrela en el concret: en la matèria o en la cultura popular; i que parteix de les sensacions i de l'entusiasme, tal i com ho trobem en Antoni Gaudí, en Joan Miró, en Antoni Tàpies o en Pau Milà i Fontanals. I els cito desordenats perquè són diferents cares d'aquesta concepció.

Essent, la reflexió estètica catalana, un univers complex i variat que o bé es mou al voltant d'un pol amarat de platonisme (amb Torras Bages, d'Ors, Soler...), o bé pel seu oposat (Turró, Ruyra...).

Literatura, naturalesa i bellesa

Després de la Renaixença literària i/o cultural al país va venir la Renaixença política. Un pas paral·lel a aquest procés es va produir en l'estètica, en el terreny de la qual des de finals del XIX se'ns diu que cal no reduir-la al terreny de la literatura. És en aquest sentit que vull citar una obra possiblement poc coneguda però divulgada a través de les biblioteques populars creades pels ateneus populars al darrer terç del segle XIX arreu del país: el tractat *La estètica en la naturalesa, en la ciencia y en el arte* publicat a Madrid l'any 1881 i escrit pel matemàtic, pedagog, escriptor i traductor Felipe Picatoste Rodríguez (1834-1892). En aquest text Picatoste vincula l'estudi estètic a l'estudi de l'ordre de la realitat entesa com un procés que es desenrotlla amb lleis geomètriques en què la bellesa s'ha d'entendre com a: «criterio de perfección y de belleza, recorriendo la escala de los seres desde el inerte mineral hasta el hombre, en el cual llegan al máximo punto de belleza, sobretudo en la parte más noble del cuerpo; siendo admirables en la oreja y en el oído, órganos sensibísimos para apreciar la música» (Picatoste 1881, p. 226).

Aquest text indica un canvi d'orientació i de perspectiva que, per exemple, ens porta fins a l'obra de Francesc Pujols i Morgades.

Per a Picatoste l'estètica és una ciència universal (abraça des de l'animal microscòpic fins a l'univers), estudia els lligams entre les formes i els seus continguts, i és una ciència analítica i matemàtica.

A banda dels lligams amb la visió de Pujols, podem dir que les reflexions de Picatoste obren les portes a recents investigacions sobre l'ordre i la bellesa i, al mateix temps, són paral·leles i complementàries de les disquisicions de Mirabent de l'estètica com a ciència filosòfica.

I amb aquestes reflexions només volem posar sobre la taula alguns aspectes que caldria investigar a fons per als

àmbits d'estudi que es proposa aquest col·loqui: les relacions entre la bellesa i la filosofia i entre la bellesa, les ciències i l'art.

Aquesta visió de lligam entre l'art i la ciència adquireix diverses perspectives en la reflexió catalana. De fet, aquesta visió ens ofereix com diversos autors han volgut copsar la bellesa i l'ordre de la realitat a partir de la ciència i comprendre, d'aquesta manera, també, l'ordre artístic i el procés creatiu en l'ésser humà. Donar noves eines a la investigació estètica de la bellesa.

A banda de les aportacions de Pujols tenim les de Joaquim Ruyra. I de totes en podem aprendre moltes coses i, sobretot, maneres de mirar i aspectes a tenir en consideració.

Podem posar un exemple a partir de Picatoste, que, en el llibre ja esmentat especifica que la investigació de la bellesa diferencia tres àmbits: la natura, la consciència i la cultura material. I aquests són tres àmbits d'ordre ordenats jeràrquicament ja que les formes de l'art s'han d'inspirar en les de la natura i les de la tecnologia en les de l'art. I això vol dir que hem de comprendre diferents processos d'ordre i àmbits d'organització.

Aquesta apreciació, tot i que no volem fer paral·lelismes que serien fora de lloc, és ben interessant si mirem la nostra manera d'enfrontar-nos amb les formes de la bellesa i amb la manera de comprendre-les avui. D'una banda, hi ha la matèria inert en què actua la selecció fonamental i crea un ordre destinat a resistir i a l'equilibri; de l'altra, hi ha la matèria viva en què actua la selecció natural i que té com a finalitat la vida i la transformació i, finalment, hi ha la matèria cultural en què actua la selecció cultural a través del coneixement i de la intel·ligència i que té per objectius l'anticipació i el desequilibri. Totes aquestes seleccions generen ordre i graus de complexitat, bellesa i processos que cal estudiar, alguns dels quals ens diuen que a major incertesa apareix més complexitat i que a menor incertesa hi ha més diversitat. I en ells hi actuen un seguit de formes com l'esfera (que protegeix), l'hexàgon (que pavimenta), l'espiral (que empaqueta), l'hèlix (que agafa), l'ona (que desplaça), la catenària (que aguanta) o els fractals (que colonitzen l'espai amb continuïtat). I aquestes formes i processos permeten un

diàleg entre la filosofia i les ciències a través de la reflexió estètica.

Ara bé, la comprensió dels processos de vida i de la realitat a través de les ciències és una eina que té l'estètica per a ser rigorosa i per a tirar endavant (per a fer-se més lúcida i concisa). I és que no pot perdre la seva adscripció a la filosofia. No pot perdre de vista que en l'art hi ha una vivència intensa, emoció i entusiasme i que l'estètica vol una comprensió global de l'ésser humà i que té implicacions teòriques i pràctiques. Ara bé, ajuntant el coneixement i la llibertat creadora podrem mirar endavant.

Bibliografia i complements bibliogràfics

BALTÀ I BALTÀ, Josep; *Discursos leídos en la Universidad Central*; «Armonía entre el arte y la religión»; Madrid: imp. de Tejado, 1857.

COLL I VEHI, Josep; *Elementos de literatura* Madrid: Rivadeneyra, 1856.

COLL I VEHI, Josep; *Compendio de retórica y poética* Barcelona: Diario de Barcelona, 1862.

COLL I VEHI, Josep; *Diálogos literarios* Barcelona: Juan Bastinos e hijo, 1886.

CUSCÓ I CLARASÓ, Joan; «Antoni Gaudí i Pau Milà i Fontanals: Estètica i arquitectura», *Revista del Centre de Lectura*, Reus, 2003.

– ; «Influència de Pau Milà i Fontanals en l'estètica de Gaudí», *Diàlegs*, 2003, 21.

– ; «Jacint Verdaguer i Manuel Milà i Fontanals», *Anuari Verdaguer*, 2003, 11.

– ; «Filosofia i art. Salvador Dalí i Francesc Pujols i les idees estètiques a Catalunya», *El contemporani*, 2004, 30.

– ; «De l'estètica a la filosofia. Francesc Mirabent i la reivindicació de la bellesa», *Comprendre. Revista Catalana de Filosofia*, 2005/2.

– ; «Arte y religión en la reflexión estética de Manuel y Pau Milà y Fontanals», *Religión y Persona*, Madrid: Ediciones Diálogo Filosófico, 2006.

- ; «De les idees estètiques de la Renaixença a l'obra de Verdaguier», *Anuari Verdaguier*, 2006, 14.
 - ; «El pensament estètic de Torras i Bages i la cultura catalana contemporània»; *Serra d'Or*, 2007, 566.
- DALÍ, Salvador; *L'alliberament dels dits*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel; *Principios de estética* Barcelona: Diario de Barcelona, 1857.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel; *Principios de literatura general y española*, Barcelona: Diario de Barcelona, 1873.
- MILÀ I FONTANALS, Pau; *Estètica infantil*, Barcelona, 1878.
- MILÀ I FONTANALS, Pau; *Historia del arte* (apunts inèdits. Centre de Documentació de VINSEUM) 1851.
- MILÀ I FONTANALS, Pau; *Historia de las bellas artes* (apunts inèdits. Centre de Documentació de VINSEUM) (s.d.).
- MILÀ I FONTANALS, Pau; *Teoría artística* (apunts inèdits. Centre de Documentació de VINSEUM) (s.d.).
- MILÀ I FONTANALS, Pau; *Estètica* (apunts inèdits. Centre de Documentació de VINSEUM) (s.d.).
- MIRABENT, FRANCESC; *De la Belleza* Barcelona: IEC. 1936.
- MIRABENT, FRANCESC; *Estudios estéticos y otros ensayos* Vol. I. Barcelona: CSIC, 1957.
- MIRABENT, FRANCESC; *Estudios estéticos y otros ensayos* Vol. II. Barcelona: CSIC, 1958.
- MIRABENT, FRANCESC DE P.; *Estètica i filosofia a Catalunya* Barcelona: Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull, 2003.
- MIRÓ, Joan; *El color dels meus somnis*, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2009.
- D'ORS, Eugeni; *Cezánne*, Barcelona: ElAcantilado, 1999.
- D'ORS, Eugeni; *Pablo Picasso* Barcelona: ElAcantilado, 2001.
- D'ORS, Eugeni; *Cincuenta años de pintura catalana* Barcelona: Quaderns Crema, 2002.
- PICATOSTE, Felipe; *La estética en la naturaleza, en la ciencia y en el arte*. Madrid: Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, 1881.
- RUYRA, Joaquim; *L'educació de la inventiva* Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1938.
- TÀPIES, Antoni; *En blanc i negre* Barcelona: Cercle de Lectors, 2008.

COMUNICACIÓ

Pompeu Casanovas (IDT-UAB): *Justícia hiperreal i diàleg en xarxa*

I. Deixeu-me divagar una mica abans d'anar al punt que avui ens interessa. El judici estètic té una venerable tradició en dret. Sigui des de la dialèctica i el concepte de *poiesis*, tan car als llatins, humanistes i alguns il·lustrats¹. O sigui des de la regla que guia l'art superior del jurista —i que Rudolf von Jhering anomenava justament «lleï de la bellesa jurídica»²—, les lleis, les decisions judicials i l'actuació dels governs i de les administracions no són titllades només de bones o de justes, sinó que també poden ser belles, ajustades o horroroses.

Darrerament han proliferat les perspectives estètiques sobre el dret, els valors i la regulació. Es tracta ara de desenvolupar-ne les matrius o les condicions de possibilitat històriques, però, sobretot, es tracta de traduir-ne les imatges, buscant la semàntica amagada i el valor d'icones regulatives i constructores d'identitat³.

En aquest sentit, una de les perspectives més interessants és la que identifica com a dret popular o *dret pop* les creences

1. Per tots, vegeu Gianbattista VICO, *De constantia jurisprudentiae* (1721).

2. La «lleï de la bellesa jurídica» era per a Jhering un principi regulatori de la denominada «teoria del dret» o «jurisprudència superior» de la tècnica jurídica. Vid. R. V. JHERING, «Theorie der juristischen Technik», *Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung*, vol. 2.2. (1858), Scientia verlag, aalen, 1968, pp. 322-389, trad. cast. a P. Casanovas, J.J. Moreso (eds.), *El ámbito de lo jurídico. Lecturas de pensamiento jurídico contemporáneo*, Barcelona: Crítica, p. 60-123.

3. Cf. C. DOUZINAS, L. NEAD (eds.), *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999; D. MANDERSON, *Songs without Music: Aesthetics Dimensions of Law and Justice*, Berkeley: University of California Press, 2000.

sobre qüestions ètiques o jurídiques que es difonen en els mitjans de comunicació, en el cinema o a la xarxa⁴. En una cultura sobresaturada d'imatges com la nostra, és una *imatge* dels drets, obligacions o deures la que substitueix als drets, obligacions o deures pròpiament dits (amb fonament legal o ètic). No es tracta, doncs, de coneixement, sinó d'imatges que poden prendre diverses formes en diversos suports —gràfics, discursius, pictòrics o filmics— amb un temps molt curt de difusió, comprensió i impacte.

Així, proposicions manifestament falses poden ser causants d'emocions vertaderes, amb una forta incidència social. Hom pot plorar algú que no ha conegut mai (com Lady Di), enamorar-se dels astres de la pantalla o fins i tot construir i oferir a *Facebook* una realitat fictícia de si mateix que esdevé real precisament per la seva presència irreal. Baudrillard, entre d'altres filòsofs, ha proposat qualificar com a *hiperreal* aquesta realitat sobrevinguda. I la denominada Web 2.0 no ha fet sinó potenciar-ne l'abast i els efectes.

Per la meua banda, denominaré *justícia hiperreal* la dinàmica de projecció d'aquestes imatges, que tenen una forta presència en xarxa i que hom ha de desactivar necessàriament si és que vol entrar en una interacció mínimament fecunda amb els altres.

II. Posaré un parell d'exemples de com funciona aquesta mena de justícia: d'adscripció d'obligacions inexistentes, l'un; de deshumanització, l'altre.

Començaré per aquest darrer, perquè en tots els relats de les atrocitats bèl·liques del darrer segle es repeteix de manera insistent, per part dels botxins, la necessitat d'actuar sobre la pròpia percepció per tal de poder dur a terme accions que repugnen a la consciència. Per matar amb malícia, cal deshumanitzar primer la víctima. Cito a un soldat japonès després de la massacre civil de Nanking (1937): «Hauria estat

4. Cf. R. K. SHERWIN, *When Law Goes Pop. The Vanishing Line between Law and Popular Culture*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.

bé si només les haguéssim violat, però sempre les matàvem. Les apunyalàvem amb baionetes o ganivets, perquè els cossos morts no parlen. Potser quan les violàvem les veiem com a dones, però en matar-les, *les veiem com a porcs* o alguna cosa així»⁵.

Naturalment l'efecte hiperreal no prové només del relat originari, de la transformació imaginària de les víctimes, sinó de l'ús posterior que se'n fa, amb qualsevol valor instrumental afegit a llur dolor: publicitari, documental o –com en el meu cas– simplement il·lustratiu. Les imatges de cossos anorèxics de Benetton, o l'apropiació de l'Holocaust per part del món de la moda són altres exemples d'hiperrealisme, on el referent originari o el referent real queda absorbit i transformat per l'objecte que s'ofereix a la mirada reflexa del públic en un judici estètic de segon grau. Ofereixen així una transgressió de l'íntim, del sagrat, prèviament buidada de contingut. Quan els estats o els organismes oficials demanen perdó per les atrocitats comeses en el passat (no és el cas del Japó amb la Xina, en l'exemple que he posat) poden quedar entrampats en els efectes hiperreals. Si no distingeixen entre la responsabilitat política de reconeixement i reparació de les víctimes i el propi acte de sol·licitar i atorgar el perdó, poden arrogar-se una posició en la qual s'atribueixen capacitats que només les persones individuals concretes, les víctimes i botxins, poden tenir⁶. No hi ha representació política possible del dolor. I al mercat –que ho sap– li basta amb l'exhibició de les llagues per posar a l'espectador en conflicte, perquè contraposa hàbilment el judici estètic amb un judici ètic que queda del tot solapat quan és l'Estat o algun organisme oficial o partit polític qui se l'arroga. Malgrat la desaprovació, disgust o horror que provoquen les imatges, no podem deixar de mirar-les.

El segon exemple prové també d'un conflicte. Un dia d'agost del 2006 Angelo Frammartino, un jove cooperant italià, va ser

5. Iris CHANG, *The Rape of Nanking*, p. 49-50. http://www.gendercide.org/case_nanking.html

6. Cf. M. POBLET, «Política del perdó», *Col·loquis de Vic. La Modernitat*, Barcelona: Societat Catalana de Filosofia, 2009.

acoltellat fins a la mort per un jove palestí a Jerusalem. En efecte, Ashraf Abdel Hamaisha, de vint-i-quatre anys, s'havia proposat matar un israelià, fos qui fos, en venjança per la seva família. Es va confondre de víctima. Tot l'afer era penós i tràgic.

Tanmateix, la reacció del pare no fou la que esperaven els polítics i la premsa italianes. El pare d'Angelo, Michelangelo, perdonava l'assassí del seu fill⁷, la qual cosa provocà una primera reacció d'incomprensió i de rebuig per part de l'opinió pública: el pare *no podia* perdonar, *havia de condemnar* el terrorisme i l'assassinat del fill. Un polític el va arribar a acusar de fer comentaris polítics «literalment vergonyosos»⁸. I els *blogs* no van ser gaire més pietosos. Una imatge hiperreal de justícia va substituir, almenys per alguns dies, la realitat d'un perdó íntim excessivament personal per ser políticament acceptable.

III. Entraré ara en la darrera part de la meua comunicació, en la qual vincularé la justícia hiperreal amb l'estructura cognitiva dels usuaris de la xarxa. Hi ha dos fets importants en la Web 2.0 i 3.0: (i) les imatges encara no poden ser degudament descodificades i computades mitjançant ontologies semàntiques; (ii) i, a l'ensem, l'estètica és massa important en el comportament i preferències dels usuaris com per ser ignorada.

És a dir: no tenim encara una forma fiable d'interpretar informació que no sigui text i que pugui guiar les cerques. Són les anotacions textuais d'imatges o de vídeo les que actuen com a classificadors. Però interpretar una imatge o una seqüència d'imatges és una operació semàntica sintètica que correspon encara a l'usuari, no a un llenguatge d'anotació, i es

7. «Non ho rancore verso chi ha ucciso mio figlio - ha detto in un'intervista tv Michelangelo Frammartino, il padre di Angelo - Sono sorpreso anche io per questa assenza di rancore nei confronti di colui che ha ucciso mio figlio. Sono felice però di essere in linea con il pensiero di Angelo che era in favore della pace. La morte di Angelo è colpa della guerra» *La Stampa*, 20/08/06.

8. «'Un errore, colpa della guerra'. Polemica sul padre» *Il Corriere della Sera* 20/08/2006.

fa sense automatismes⁹. No és possible, e.g., discriminar automàticament entre anorèxia o holocaust només a partir del cos. Les imatges són les que són: el sentit el posa l'usuari.

La qual cosa contrasta amb el que la majoria d'estudis empírics ens indiquen sobre la conformació de les preferències: en pocs mil·lisegons, en una operació d'abducció visual que no té un clar referent en el neocòrtex, l'usuari estableix si li agrada o no una pàgina web¹⁰. Després, aquesta primera impressió de la imatge és la que guiarà les operacions posteriors de consolidació de les preferències. És el que es coneix com a «biaix de confirmació» (*confirmation bias*).

No és clar com opera aquesta avaluació. Els investigadors han assolit la identificació de set a tretze dimensions que

9. A l'IDT tenim certa experiència en multimèdia i llenguatges d'anotació. Vegeu, per una introducció al problema del denominat «semàntic gap» entre les imatges i la descripció de llur contingut, Jacco van OSSENBRUGEN, Frank NACK, Lynda HARDMAN, «That Obscure Object of Desire: Multimedia Metadata on the Web». Part I. *IEEE Multimedia*, October-December 2004, p.p. 38-48; part II, ibid. January-March, 2005, p. 54-63. Vegeu el nostre treball amb processos i imatges jurídiques a P. CASANOVAS et al. «The e-Sentencias Prototype: A Procedural Ontology for Legal Multimedia Applications in the Spanish Civil Courts», a J. Breuker et al. (Eds.), *Law, Ontologies and the Semantic Web. Channelling the Legal Information Flood*, Amsterdam: IOS Press, Frontiers in Artificial Intelligence and Applications, 2009, p. 199-219.

10. G. LINDGAARD, G. FERNÁNDEZ, C. DUDEK, J. BROWN, «Attention web designers: you have 50 milliseconds to make a good first impression!», *Behaviour & Information Technology*, 25, 2, 2006, p. 115-126; N. TRACTINSKY, A. COKHAUVI, M. KIRSHENBAUM, «Using Ratings and Response Latencies to Evaluate the Consistency of Immediate Aesthetic Perceptions of Web Pages», a *Proceedings of the Third Annual Workshop on HCI Research in MIS*, December 10-11, 2004, p. 40-44; N. TRACTINSKY, A. COKHAVI, M. KIRSHENBAUM, T. SHARFI, «Evaluating the consistency of immediate aesthetic perceptions of web pages», *International Journal of Human-Computer Studies*, 64, 2006, p. 1071-1083; R. H. HALL, P. HANNAH, «The impact of web page text-background colour combinations on readability, retention, aesthetics and behavioural intention», *Behaviour & Information Technology*, 23, 3, 2004, p. 183-195.

s'avaluen ràpidament en un procés que «dispara» un seguit d'emocions secundàries que duen a terme el judici estètic¹¹. Però, si això és així, el judici que identifica els objectes com a *bonics, bells* o *atractius* constitueix una realitat objectiva prèvia a qualsevol acte reflexiu i té un efecte important en el comportament. Un cop a la xarxa, la retina literalment jutja per nosaltres.

Per què aquest efecte atractiu és important? Perquè *potencia de forma inconscient i subliminal els valors que consolidem en la interfície amb la xarxa, de manera que no solament les preferències d'objectes, sinó també les tries de principis, valors i normes poden ser produïdes i llegides a través de la ràpida seqüència de patrons dels quals no som totalment conscients*.

La interacció en xarxa ens transforma i, paradoxalment, com més canviem més risc hi ha que els factors hiperreals actuïn en nom nostre sense adonar-nos-en. És el preu que paguem pel do virtual de la ubiqüitat i l'agilitat mental.

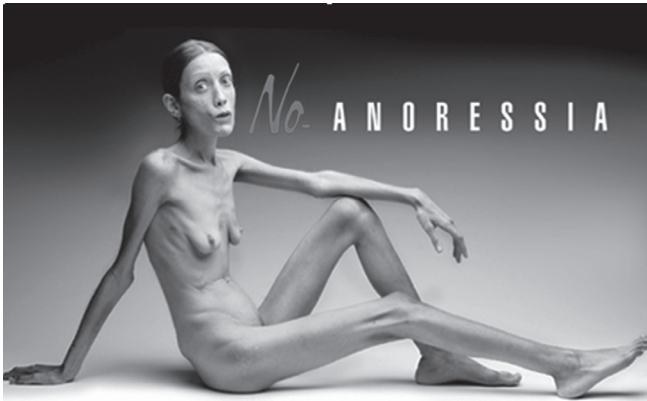
Pel mateix principi, en la nostra cultura sobresaturada, mirem de fit a fit l'horror perquè ja ens hi hem acostumat i, en certa manera, necessitem les imatges quotidianes que ens proporciona per a sentir-nos bé en el nostre propi context. Paradoxalment, podríem dir que és el nostre judici consolidat de bellesa el que ens reclama l'horror per reconèixer-nos en el nostre món. No ens agradarien les notícies sense les corresponents i devastadores imatges.

Només la crítica i la reflexió poden canviar aquesta perspectiva. L'humanisme s'aprèn i hom no pot donar-lo per descomptat. El diàleg i la comunicació, és a dir, la valorització i el reconeixement de la humanitat de l'altre, tenen, doncs, aquest requisit previ: desarticlar críticament les paradoxes estètiques en què cada cop més es cou la nostra identitat. No fer-ho equival a una nova forma de solitud, sobresaturada, aquest cop, d'informació.

11. Cf. S. PARK, D. CHOI, J. KIM, «Critical factors for the aesthetic fidelity of web pages: empirical studies with professional web designers and users», *Interacting with Computers* 16, 2004, p. 351-376.



Nens soldats jugant. Font:
http://osocio.org/category/war_conflicts/P35/



Font: Campaña contra l'anorèxia (2007), finalment prohibida a Itàlia. Fotografia d'Oliverio Toscani.
<http://elperro1970.wordpress.com/2007/09/24/%C2%ABla-foto-da-mas-miedo-que-la-verdad-es-el-unico-arte-censurable%C2%BB/>

COMUNICACIÓ

Joaquim M. Perramon (IAFI-UB): '*Panem et circenses*'. *Economia, bellesa i sintropia*

«La belleza es verdad y la verdad belleza»
Nada más se sabe en esta tierra y no más hace falta.

A una urna grega de John Keats

(versió de Júlio Cortázar)

La bellesa, segons Eduard Punset¹, té moltíssim a veure amb la biologia i la reproducció: pot tractar-se d'un patró innat que s'ha anat construint durant milions d'anys i que respon a una necessitat biològica, la de perpetuar-nos. La bellesa indica salut i capacitat reproductiva. La bellesa poètica o matemàtica és la sublimació de la bellesa natural.

Punset deixa obert el dubte, només el dubte, que no tot és biològic, sinó també cultural, i comenta que l'home més lleig pot tenir més riquesa i resultar el més atractiu. Jo, malgrat ser economista i saber-ne més de riquesa que de bellesa, per dir-ho d'alguna manera, estic a favor del mirall màgic del conte de Blancaneus, que quan la reina li pregunta qui és la més bella es pronuncia a favor de la Blancaneus, malgrat que la reina era rica i Blancaneus no tenia ni un ral. És més, penso que la pròpia reina també hi estava d'acord, perquè contràriament no hagués reaccionat irada trencant el mirall i amb el propòsit d'assassinar la bella Blancaneus.

Els diners són atractius, no bells. La bellesa és un valor perdurable i els diners no. Aquesta és la principal qualitat de la bellesa, la seva perdurabilitat. Si no hi ha perdurabilitat no es pot parlar de bellesa en sentit estricte². Pot ser efímera, però conceptualment la bellesa, com a objectiu biològic, és consubstancial a l'existència de les espècies vives. Per tant: la bellesa, en tant que expressió de l'objectiu biològic bàsic, és un patró

1. E. PUNSET, *Per què som com som*. Barcelona: Columna, 2009.

2. John Keats va escriure: «*A think of beauty is a joy for ever*» (una cosa bella proporciona una alegria perdurable).

innat, en termes de Punset, un patró més universal i perdurable que el diner. El diner és volàtil i el valor-bellesa no.

Observi's que l'economia ha cercat un patró universal de valor però ha fracassat en l'intent. El diner, per exemple, és un gran invent. El diner, quan circula i passa d'unes mans a unes altres ajuda a crear riquesa. Des d'un punt de vista d'organització col·lectiva també és cabdal. El gran invent d'Alexandre Magne, que devia ser un gran militar, va ser posar la seva cara en les monedes. Observi's que amb aquest invent era ell qui marcava el preu que havia de pagar per a comprar els seus enemics. Si hagués hagut de pagar amb la cara d'un altre possiblement hagués resultat insolvent.

Però els homes no han entès el diner. El diner és un exemple de complexitat els efectes del qual es confonen sovint amb l'atzar. Plutó, déu grec de la riquesa, és cec. Afirmo Follia, filla de Plutó, personatge d'Erasme, que «el diner corre en mans dels rucs; ells tenen les regnes de l'Estat i en definitiva prosperen en tots els aspectes [...] Imagineu algú que vulgui fer-se ric, podrà atresorar diner guiat per la Saviesa? És clar que es detindrà davant el perjuri, es posarà vermell si se'l pesca en mentida, etc.»

El problema del diner és que es pot falsificar. L'observació de Follia és molt aguda però si Plutó, en el seu repartiment cec, es passa de la ratlla a favor dels rucs, allò que dèiem que era un gran invent esdevé inviable. Regna la confusió; es perd la referència de valor: és la crisi. Per tant, interessa veure si la bellesa pot aportar una referència de valor alternativa.

Una aproximació per a la introducció de la bellesa en l'economia podria ser allò del pa i circ (*panem et circenses*). El pa és la realitat biològica i el circ és l'ideal (objectiu) biològic. El circ és la bellesa de l'«encara més difícil», allò que resulta extraordinari, fantàstic, colossal ³. La bellesa d'un número de circ està, per damunt de tot, més en la superació que no pas en

3. Utilitzo el circ per a representar l'ideal biològic pel seu lema «encara més difícil», com exemple de superació. La superació és un dels procediments dels humans per a la supervivència, possiblement per aquesta raó una de les accepcions de virtut (*virtus*) és la de «*sempre ser el millor i superior als altres*» (*Iliada*, XI, 784).

l'estètica. Allò que a un animal li dona més possibilitats d'obtenir menjar que als seus companys d'espècie és la superació, desenvolupar ales, un verí mortal, etc.

Això és el que fascina. La construcció estètica expressada en edificis religiosos va ser econòmicament cabdal a totes les cultures: l'antic Egipte, Grècia, Roma,... A l'Edat Mitjana, s'arriba fins a la sofisticació que determinats ordes religiosos disposaven de guies talment com si es tractés d'agents turístics.

En l'actualitat, podem comprovar el gran impacte econòmic derivat de l'atractiu de la Sagrada Família a la ciutat de Barcelona. O també com, a la manera de l'Imperi Romà, al sud de França es va construir el viaducte de Millau, que és una obra d'enginyeria colossal. Doncs resulta que el turisme per a veure aquesta construcció es va organitzar espontàniament. Fora de l'àmbit constructiu, segons un estudi d'Esade, les victòries del Barça a la temporada 2008-2009, de la Copa, la Lliga i la *Champions*, incrementaran la despesa turística en un 10%.

A més, les grans construccions també han estat una peça clau en l'organització social, tot possibilitant la circulació de riquesa. Abans que existís el que Adam Smith batejà com la mà invisible, en referència a la capacitat de l'economia de mercat de funcionar sola automàticament sense que ningú l'organitzi, les economies antigues tenien mecanismes «no visibles» per a funcionar automàticament.

Tanmateix, en mesurar l'impacte econòmic amb aquests exemples ho estic fent amb el patró econòmic i potser seria molt millor fer-ho amb el propi patró estètic, perquè la bellesa, quan és perdurable, és a dir, quan no és moda, és un «valor», en sentit econòmic, més absolut que els valors econòmics habituals. Així, més important encara que l'impacte crematístic de la bellesa, és l'impacte sintròpic. La sintropia és l'oposat a l'entropia, que és l'energia no utilitzable, la mesura del desordre d'un sistema. La sintropia és major ordre i major energia. Diu Joan Margarit que «un bon poema millora el món, un mal poema l'empitjora, ens empitjora a tots, compte»⁴. Doncs exactament

4. Joan MARGARIT, Entrevista a *La Vanguardia* per Víctor M. Amela, 3 d'abril de 2009.

a això em refereixo amb la sintropia, i entenc que val tant per a un bon poema com per a qualsevol obra artística.

Ara bé, si el pa i el circ semblen elements essencials en una societat, per què el circ (la bellesa) ha quedat fora de l'estudi de l'economia? Doncs a mi em sembla que, per un costat, l'impuls derivat de l'ideal biològic (circ) històricament ha afectat fonamentalment la col·lectivitat. Malgrat la subjectivitat de l'apreciació de la bellesa, hi ha una mena d'aspiració a l'universal que, entre d'altres, hi volia trobar Kant⁵, de manera que en un mateix context social es pot dir que hom està d'acord en allò que és bell. La sintropia, la millora del món amb un poema, amb una obra d'art, és per definició un benefici col·lectiu i els beneficis col·lectius a l'economia li costa molt de considerar-los. Quelcom semblant passa amb el medi ambient.

En canvi, la realitat biològica (el pa) és bàsicament individual; cadascú ha de procurar menjar diàriament. Per tant la realitat biològica, individualista, és més fàcil d'encaixar en una anàlisi racionalista, o historicista, que cerca relacions causa-efecte. L'economia clàssica i neo-clàssica se centra bàsicament en l'acció individual.

Si la bellesa és un patró biològic i, en aquest aspecte, és més sòlid que el diner, com es podria fer per encaixar aquest patró amb l'economia? Encara que la bellesa no té les propietats del diner en termes d'informació, el seu gran avantatge consisteix en el fet que el contingut de veritat és superior al diner. Per tant, la referència o patró 'bellesa' hauria d'aportar veritat al sistema econòmic. Com entén John Keats, citat a l'encapçalament, o Sam Abrams, la veritat està en la poesia⁶. Interpretó que la veritat, en tant que realitat efectiva, està en la poesia, en la bellesa, en la natura o en les paelles que cuina la meva mare. Exactament són aquestes les veritats que sovint manquen a l'economia i en concret a la crematística, que és l'art de fer-se ric. Encara que la veritat pugui ser subjectiva, podem

5. KANT, KU [*Crítica de la facultat de juzgar*, trad. Pablo Oyarzún, Venezuela: Monte Ávila, 1970].

6. Sam ABRAMS, «Poesia i veritat ara». *El Mundo*, 12 de febrer de 2009.

afirmar amb seguretat que la veritat no està en el do del Rei Mides de convertir en or tot el que toca, perquè això és biològicament inviable. Per tant, el problema és: com aportar veritat al sistema econòmic, i sobretot al mercat i al sistema monetari?

És un problema molt semblant al que es planteja actualment en l'economia global, amb la necessitat que hi hagi progrés sense creixement econòmic, i la solució és òbvia: un cop cobertes les necessitats bàsiques, per a progressar no cal tenir dos, tres, quatre cotxes, sinó que també podem progressar fent paelles més bones. És a dir, en general, progressem a través de la sintropia, fent un món millor.

La segona qüestió és com aconseguir aquest objectiu. La resposta també és òbvia, bàsicament es tracta de fer una societat més democràtica, però això s'ha de concretar. Des del meu punt de vista, en particular cal regular l'economia, però no de qualsevol manera, perquè aquest és també un mecanisme terriblement perillós, ja que el regulador sempre acaba segregat⁷. El control del regulador possibilita, als interessos privats, gaudir de posicions oligopolístiques per tal d'apropiar-se de les rendes dels sectors productius. Els segregadors dels reguladors són per vocació els senyors de la confusió, ja que la claredat i la transparència perjudiquen la seva activitat depredadora. En molts casos acaben sent els senyors de la corrupció i fins i tot de la guerra.

Per tant, per a donar veritat a l'economia cal imposar principis, tal com s'ha fet amb la declaració dels drets humans, la separació de poders, etc. Calen uns mitjans de comunicació independents, unes universitats al servei de la veritat, condemnar els monopolis, una declaració de drets medioambientals, etc.

En aquests moments d'esgotament de recursos naturals cal, més que mai, substituir el creixement crematístic buit de veritat per un progrés sintròpic, a partir de la veritat científica, natural,

7. George STIGLER (1971) «Theory of Regulation», *Bell Journal of Economics Management Science*, 3.

estètica i dels oficis⁸. I aquest no ha de ser un discurs teòric. En aquests moments de crisi la contribució sintròpica dels nostres músics, pintors, arquitectes, cuiners, entrenadors de futbol, metges, científics, poetes, ceramistes, fotògrafs (els vius i morts, perquè el seu efecte no s'ha acabat) són també un motor econòmic inqüestionable.

Pel cantó oposat, el dels 'lleigs', que podrien estar representats pels banquers, principals responsables de la crisi del 2008, els podríem aplicar aquella crònica de Josep Pla en la que afirma: «Els banquers, segons Keynes, són esguerrats, paralítics professionals. En el sistema capitalista antic solament hi ha un tipus social més infructuós i estèril que un banquer: és el polític ignorant, temerari, capriciós, dominat per la passió de poder»⁹. Està clar que aquests són els antieconòmics.

En fi, si els poemes del Joan Margarit i les paelles de la meva mare poden ser sintròpics, espero que aquesta comunicació també ho sigui. Moltes gràcies per la seva atenció.

Sant Adrià de Besòs, juliol de 2009

8. Malgrat que es tracta d'una 'veritat' subjectiva, l'excel·lència (*l'encara més difícil*) persegueix que sigui universal. Si no hi ha excel·lència, no es pot considerar tampoc impacte econòmic.

9. Josep PLA, *Keynes. Passat Imperfecte*, Barcelona: Destino, 1977. A tot el que he llegit de Keynes no he trobat les apreciacions que comenta Pla.



Drs. J. Alcolea, D. Ramírez i J. Sales



Drs. X. Serra, E. Casaban i J. Alcolea

ÍNDEX

Introducció	5
Primer àmbit:	
BELLESA I FILOSOFIA	11
Bellesa i Filosofia, <i>Dr. Ignasi Roviró Alemany (URL)</i>	13
Comunicacions:	
– <i>De lletjors i belleses en Plató. La bellesa de Lisis, segons Sòcrates (Lysis) en relació a la bellesa de Sòcrates, segons Alcibiades (Symposium)</i> <i>Antoni Bosch-Veciana</i>	45
– <i>La bellesa en el 'Fileb' i la bellesa de Fileb</i> <i>Bernat Torres</i>	73
– <i>Bellesa i veritat: el paradigma de l'amor platònic</i> <i>Nemrod Carrasco</i>	82
– <i>Divagació entorn de la bellesa</i> <i>Xavier Garcia-Duran</i>	87
– <i>Al voltant de «El retrat de Dorian Grey»</i> <i>Josep M. Porta (UOC, SCF)</i>	92
– <i>El concepte de bellesa en el Més antic programa de sistema de l'Idealisme alemany</i> <i>Carles Rius</i>	98
– <i>Variacions sobre el bell i el sublim.</i> <i>O del llesamí i la Lluna</i> <i>Carme Merchán</i>	104

– <i>La crisi moderna de la bellesa. A propòsit d'«Olimpia»</i> <i>Emília Olivé</i>	107
– <i>La veritat de l'horror i els problemes de l'estètica</i> <i>Jaume Farrerons</i>	113
– <i>Diversitat o deformació en el concepte de bellesa en l'era postmoderna?</i> <i>Albert Llorca</i>	126
Segon àmbit:	
BELLESA, CIÈNCIES I ART	139
La belleza en Plotino, <i>Dr. Pablo García Castillo (US)</i>	
	141
Comunicacions:	
– <i>Sobre l'origen de la bellesa</i> <i>Enric Casaban</i>	181
– <i>Relacions entre bellesa i arguments visuals</i> <i>Jesús Alcolea</i>	188
– <i>Apunts crítics sobre la bellesa com a finalitat de l'art</i> <i>Marc Pepiol</i>	198
– <i>Charles Baudelaire: la Bellesa en el vagareig del segle XIX</i> <i>Jordi Garcia i Farrero</i>	205
– <i>El joc i el riure: elements per una estètica i pedagogia nietzschiana</i> <i>Óscar A. Jiménez</i>	213

– <i>El llegat del darrer Beethoven, entre Adorno i Thomas Mann</i> <i>Diego Malquori</i>	224
– <i>La Kalotecnia de Romualdo Arnal</i> <i>Xavier Serra</i>	231
– <i>Bellesa i vida. De Humboldt a Joan Roura-Parella.</i> <i>Conrad Vilanou</i>	238
– <i>Bellesa i educació en la societat postmoderna</i> <i>Martí Teixidó</i>	253
– <i>Consideracions sobre la bellesa en l'estètica catalana contemporània</i> <i>Joan Cuscó</i>	262
– <i>Justícia hiperreal i diàleg en xarxa</i> <i>Pompeu Casanovas</i>	271
– <i>Panem et circenses. Economia, bellesa i sintropia</i> <i>Joaquim M. Perramon</i>	278

COL·LOQUIS DE VIC

COL·LOQUIS DE VIC I: LA CIUTAT

MANUEL RIBAS PIERA: *La ciutat, realitat de sinergies*

SALVI TURRÓ: *El marc constitutiu de la ciutat en Kant*

JORDI SALES: *Ciutat, Raó i Estat*

RAMON VALLS: *La ciutat i la llei*

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1997

COL·LOQUIS DE VIC II: LA LLEI

RAMON VALLS: *Llei i legalitat*

SALVI TURRÓ: *Llei pràctica i esquematització. De Kant a Fichte*

DÍDAC RAMÍREZ: *Llei i Regla*

JORDI SALES: *Llei i cultura (un exemple d'aporètica política)*

Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 1998

COL·LOQUIS DE VIC III: LA CULTURA

RAMON VALLS: *Llei i Cultura*

LLUÍS DUCH: *Mite i Cultura*

SEGIMON SERRALLONGA: *El mite del foc o del progrés*

JOSEP M. PUJOL: *Introducció a una història dels folklores*

JAUME AIATS: *Resposta a la ponència de J.M. Pujol*

ENRIC PUJOL: *Cultura i institucions*

JORDI GALÍ: *Resposta a la ponència d'Enric Pujol*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999

COL·LOQUIS DE VIC IV: LA HISTÒRIA

MIQUEL BATLLORI: *La Cultura de la Història i la Història de la cultura*

JORDI GALÍ: *Sobre el sentit de la Història*

JORDI SALES: *A quin defecte de sentit posa remei el possible sentit de la història?*

JORDI FIGUEROLA: *L'ofici d'historiador*

SALVI TURRÓ: *Des d'on escrivim la Història*

JOSEP M. SALRACH: *Història de les mentalitats*

FRANCESC FORTUNY: *Aproximació filosòfica a la història de les mentalitats*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000

COL·LOQUIS DE VIC V: LA POLÍTICA

YVES-CHARLES ZARKA: *Hobbes et l'invention de la volonté publique*

ANTONI TRUYOL SERRA: *Sobre Hobbes*

JOSEP MONSERRAT MOLAS: *Els orígens de la política*

BARTOMEU FORTEZA PUJOL: *La formació de la tradició política*

HERIBERT BARRERA: *La política com a exercici*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001

COL·LOQUIS DE VIC VI: EL DRET

PHILIPPE BÉNÉTON: *Sur les impasses du positivisme juridique*

POMPEU CASANOVAS: *Models: xarxes i pautes de conducta en el dret contemporani*

ENCARNA ROCA: *Dret i cultura a Catalunya*

MIQUEL ROCA JUNYENT: *La pràctica del dret: aspectes professionals*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002

COL·LOQUIS DE VIC VII: LA POESIA

JAUME MEDINA: *Poesia i filosofia. L'experiència de Carles Riba*

JOSEP M. PUJOL: *Actes etnopoètics, actes de paraula*

CARLES DUARTE: *Poesia i ciutat*

DAVID JOU MIRABENT: *L'ofici de poeta*

VÍCTOR SUNYOL COSTA: *Una poètica*

FRANCESC CODINA I VALLS: *De l'ofici i el benefici de poeta*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003

COL·LOQUIS DE VIC VIII: LA NATURA

DAVID SERRAT: *Natura i home*

ANTONI PREVOSTI: *Natura i filosofia*

JOAN FRANCESC MIRA: *Natura i poesia*

TAULA RODONA, amb experts de l'àmbit de la natura

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2004

COL·LOQUIS DE VIC IX: LA SALUT

RAMON VALLS PLANA: *Bioètica i salut*

LLUÍS DUCH: *Salut i filosofia*

ANNA BONAFONT: *La salut i la gent gran*

ANTONI BAYÉS DE LUNA: *La recerca i la salut*

TAULA RODONA: *La salut en l'àmbit professional*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005

COL·LOQUIS DE VIC X: LA IDENTITAT

DR. JOAN F. MIRA: *Identitat i festa, o la festa com a espill*

JOSEP LLUÍS CAROD-ROVIRA: *Identitat nacional i identitat col·lectiva*

Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006

COL·LOQUIS DE VIC XI: L'ECONOMIA

DR. DÍDAC RAMÍREZ SARRIÓ: *Economia i filosofia*

JOSEP M. URETA: *Economia, ciències i art*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona, 2007

COL·LOQUIS DE VIC XII: LA MEMÒRIA

DR. MARIA ROSA PALAZÓN MAYORAL: *Memòria dividida entre nacionalisme i internacionalisme*

DR. POMPEU CASANOVAS: *Memòria escrita i imatge gràfica*

DR. JOSEP M. SOLÉ SABATÉ: *Història i memòria*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona
Ajuntament de Vic, 2008

COL·LOQUIS DE VIC XIII: LA MODERNITAT

JORDI SALES CODERCH: *Hermenèutica i modernitat*

GIUSEPPE DI GIACOMO: *Arte e modernità*

CONRAD VILANOU: *Esport i modernitat*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona
Ajuntament de Vic, 2009

COL·LOQUIS DE VIC XIV: LABELLESA

DR. IGNASI ROVIRÓ ALEMANY (URL): *Bellesa i Filosofia*

DR. PABLO GARCÍA CASTILLO (US): *La belleza en Plotino*

Societat Catalana de Filosofia, Barcelona,
Ajuntament de Vic, 2010

