

COL·LOQUIS DE VIC (XIII)  
LA MODERNITAT



COL·LOQUIS DE VIC

XIII

# LA MODERNITAT

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

AJUNTAMENT DE VIC  
SOCIETAT CATALANA DE FILOSOFIA

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

**Col·loquis de Vic (13è: 2008)**

La Modernitat: Col·loquis de Vic XIII

Referències bibliogràfiques

ISBN 9788472839991

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

III. Vic. Ajuntament IV. Societat Catalana de Filosofia V. Títol

1. Memòria (Filosofia) – Congressos

159.953:1(061.3)

Edició promoguda gràcies a l'Ajuntament de Vic

Fotografia de la portada: Antoni Bover

© dels autors

© Societat Catalana de Filosofia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans,  
per a aquesta edició

Primera edició: setembre de 2009

Tiratge: 600 exemplars

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

ISBN: 978-84-7283-999-1

Dipòsit legal: B-43608-2008

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

El 9 i 10 d'octubre del passat 2008 va celebrar-se el tretzè any de debats i col·loquis en la sala de plens de Consell Comarcal d'Osona, convocats anualment per l'Ajuntament de Vic, el Consell Comarcal d'Osona, la Societat Catalana de Filosofia i la Universitat de Vic. Aquest any s'incorporava en l'organització dels Col·loquis la Societat de Filosofia del País Valencià, una representació de la qual encapçalada pel seu president, el Dr. Enric Casaban, intervingué en el transcurs de les sessions.

S'iniciaren amb els parlaments del President de la Societat Catalana de Filosofia, el Sr. Ignasi Roviró, del President del Consell Comarcal d'Osona, el Sr. Miquel Arisa i del primer Tinent d'Alcalde i regidor de cultura de l'Ajuntament de Vic, el Sr. Xavier Solà.

El primer àmbit de treball va obrir-lo la ponència del Dr. Jordi Sales, degà de la facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona, que sota un títol tant cabdal com Hermenèutica i modernitat, repassà críticament els diversos límits de la modernitat com a període històric i analitzà diverses concepcions a l'entorn de l'anomenada postmodernitat. Acabada la lliçó i el col·loqui posterior, s'obrí les habituals aportacions de professors i assistents que versaven sobre diverses òptiques de la modernitat. Com ja és costum en els Col·loquis de Vic, les intervencions són riques i suggerents i s'allarguen fins fins ben entrat el vespre.

La segona sessió, que agrupava les intervencions a l'entorn de la modernitat, les ciències i les arts, va ocupar tot el matí del divendres dia 10 i es va clausurar amb una ponència i una lliçó de cloenda. En la ponència, el catedràtic de la

Universitat La Sapienza, de Roma, Giuseppe Di Giacomo va abordar els elements essencials que permeten fer el pas d'un art modern a un art contemporani, per aquesta qüestió es centrà en aquells trets claus que aporten pensadors que han marcat el nostre present com per exemple Adorno. La lliçó de cloenda la dicta el professor de la Universitat de Barcelona, Conrad Vilanou, catedràtic de pedagogia, que mostrà als assistents la importància de l'esport en la modernitat, i ho exemplificà amb una pràctica esportiva molt rellevant: el tennis, al qual qualifica de més que un joc.

Acabem agraint el suport reiterat de les institucions organitzadores i col·laboradores dels Col·loquis de Vic, les persones que els fan possible des d'aquestes institucions, i la generositat del Sr. Antoni Bover (UPC), que any rere any il·lustra amb una bella fotografia seva la portada dels nostres col·loquis.

**Ignasi Roviró i Josep Monserrat**

# LA MODERNITAT





PRIMER ÀMBIT  
MODERNITAT I FILOSOFIA



*Dr. Jordi Sales.*

# HERMENÈUTICA I MODERNITAT

DR. JORDI SALES I CODERCH  
(Universitat de Barcelona)

## 1. Sis situacions hermenèutiques

Hans Georg Gadamer diu a Silvio Vieta una cosa important sobre Heidegger que ens pot ajudar a començar bé: «un cop més no he de callar davant Heidegger una cosa certa: mai no va pensar en els altres. Sempre va filosofar amb el fi d'assolir la seva pròpia tranquil·litat en relació al final, a la mort, a Déu, etc.»<sup>1</sup>. La qüestió que ara ens proposem, les relacions entre Hermenèutica i Modernitat, està a les antípodes del *Denken* heideggerià. Demana una dialogicitat que se'ns aclarirà primerament si partim de situacions hermenèutiques de menor o major complexitat. La situació hermenèutica és sempre per a tots els casos l'aclariment de la norma respecte de la situació o de la situació respecte de la norma.

La interpretació (1) és sempre una tasca que es realitza en una situació. L'exemple dels rabins i l'ascensor aclareix la situació en relació a la norma («¿com hem de considerar

1. *Hermenèutica de la Modernidad* és el títol que la traducció castellana dona a les converses entre Hans-Georg Gadamer i Silvio Vieta que es van fer l'any 2001 (Madrid: Trotta, 2004). La cita és de la p. 34. L'original alemany (*Hans Georg Gadamer und Silvio Vieta: Im Gespräch*) té un títol diferent al de la traducció castellana. La modernitat a la que es refereixen els adaptadors és la modernitat del gust a l'entorn de la figura de Baudelaire en allò que classificarem com modernitat del gust.

un ascensor respecte de la norma que regula la presència d'homes i dones solters en habitacions tancades: és o no és una habitació?»). S'aclareix la paraula (norma o concepte) per orientar una conducta en una situació. La gran escola d'hermenèutica (2) és la Jurisprudència. Leibniz dona dues regles fonamentals de l'hermenèutica jurídica: definir bé els conceptes, justificar les afirmacions. L'altra gran font d'interpretacions a Occident és l'hermenèutica bíblica (3), molt abans de la crítica bíblica moderna. Si la Bíblia és la Paraula de Déu, aleshores, ¿què diu Déu? De manera semblant, una altra escola d'interpretació de textos (4) ha estat la lectura i interpretació del Corpus Platonicum: ¿què diu Plató? ¿Què és el tot de l'ensenyament platònic i com el trobem? Cal tenir també present que la funció social i dialògica dels estudis filosòfics en la nostra actualitat passa per aquesta qüestió fonamental: ¿què volen dir els termes amb què discutim els nostres diagnòstics de situació i amb els quals proposem línies d'acció? La missió de la filosofia com a professió és dotar de l'aclariment dels conceptes per a l'orientació dels debats de les ciutadanes i ciutadans en les nostres societats avançades (5). Doncs bé, encara afegim a aquests cinc sentits d'«hermenèutica» o «interpretació», la qüestió que ens interessa: la modernitat no és ben bé ni com Déu, ni com Plató –pel que ara ens interessa sobretot perquè no ha endreçat prou bé els seus llibres. Els llibres de la Bíblia, amb discussions, són els que són. El Corpus Platonicum, també amb discussions, té un nombre d'elements fixat. Un Corpus Modernorum, tanmateix, ¿on comença, quan acaba, qui hi entra i qui en surt i per què? L'altra qüestió inicial en una hermenèutica de la modernitat seria sobre la seva funció en la dialògica filosòfica: ¿quan i com s'estableix una complicitat amb la figura d'un lector *modern*?

## 2. Hermenèutica i Modernitat, primer sentit d'una tasca. Un exemple: Mendelssohn i la figura del lector modern en la dialògica filosòfica

L'adjectiu 'modern' està funcionant en la nostra tradició i en la nostra actualitat des de molts angles ben diversos. Per exemple, en els estudis jueus, s'usa repetidament l'expressió «judaisme modern». En general, l'expressió «judaisme modern» planteja problemes. Els uns són derivats de l'anfibologia pròpia de «judaisme» entre religió i poble; els altres, de la cada cop més complicada significació de «modernitat» per tal de designar inequívocament unes determinacions precises. Posem un exemple: en la seva aplicació a Moses Mendelssohn com a fundador del judaisme modern se l'associa primerament a tot el trajecte de la família Mendelssohn, com una part integrant i inicial del que Dominique Bourel anomena «simbiosi judeo-alemanya»<sup>2</sup>, «la fecunditat intel·lectual de la qual flueix des del segle XVIII fins a 1933 en tots els camps, valguin entre altres els noms de Heine, Marx, Einstein, Freud y Schönberg»<sup>3</sup>. L'expressió «simbiosi judeo-alemanya» també ens farà problema. «Simbiosi» és un terme que expressa la vida conjunta de dos o més éssers vius. A J. Monter, estudis de Mendelssohn, se li fa problemàtica. La figura del judaisme modern té el seu origen a la Prússia de Frederic II. La valoració d'aquest moment històric, com la de gairebé tots és ambigua. Josep Monter escriu: «simbiosi de comunitats i cultures, una mena de laboratori on encara es veu néixer un Estat modern amb rostre humà, ben contrari al clixé estereotipat de la Prússia militarista, obtingut per tots els mals del segle XX. Gràcies a

2. D. BOUREL, *Moses Mendelssohn. La naissance du judaïsme moderne*, Paris: Gallimard, 2004.

3. Josep MONTER, en l'estudi previ a la seva traducció de M. MENDELSSOHN, *Fedón o de la immortalidad del alma*, València: Diputació de València, 2006.

la insistència de Hans Joachim Schoeps s'ha pogut veure 'una altra Prússia': terra promesa dels jueus el 1671, d'hugonots el 1685, de salzburgesos el 1732, així com de jesuïtes i de lliurepensadors; una Prússia dels drets humans, en la que cadascú pot ser feliç a la seva manera; Berlín és incompreensible sense els seus jueus, si bé s'hauria de veure si aquests berlinesos, prussians i alemanys eren encara jueus»<sup>4</sup>.

Moses Mendelssohn (1729-1786) ha començat a publicar en alemany l'any 1755 i publica *Fedó o sobre la immortalitat de l'ànima* l'any 1767. L'obra té un munt d'edicions i i es tradueix a molts idiomes. Aquest èxit potser necessita una explicació molt circumstanciada com a èxit modern. Set anys abans (1760), Hamann havia publicat un pamflet (*Sokratische Denkwürdigkeiten*) contra l'*Aufklärung* (Berend i Kant), pamflet que partia de dos punts centrals: l'autoconeixement i la reminiscència. La gènesi del *Fedó* de Mendelssohn és instructiva. Johan Joachim Spalding havia publicat *Betrachtungen über die Bestimmung des Menschen* (1748), pia *desideria* de l'*Aufklärung* contra l'*homme machine*. Aquesta obra té cinc parts: sensibilitat, plaer de l'esperit, virtut, religió i immortalitat de l'ànima. Sobre aquesta obra hi ha un intercanvi de correspondència entre Mendelssohn i Abbt. L'any 1766 Mendelssohn diu a Abbt: «Les seves preguntes m'han animat a enllestir un tractat sobre la immortalitat de l'ànima, que fa temps que havia començat. Poso en boca de Sòcrates els meus principis, amb la qual cosa corro el perill de convertir-lo en un leibnizià. Però m'és igual: jo necessitava un pagà per a no haver d'admetre la Revelació [...]. Encara que de vegades la doctrina de la immortalitat ens ha semblat dubtosa, sempre hem tractat de viure com si no tinguéssim res a témer si fos vertadera; no podíem més que desitjar estar convençuts de la seva veritat»<sup>5</sup>. En el

4. *Ibid.* p. 19-20. Seguirem les seves indicacions.

5. Citat per J. MONTER, *ob. cit.*, p. 31.

pròleg del seu *Fedó*, Mendelssohn parla de la proximitat i la distància respecte del *Fedó* platònic. És precisament allí on trobem l'expressió «lector modern»: «En el primer diàleg podia mantenir-me més pròxim al meu model. Diverses proves (*Beweisgründe*) seves semblaven necessitar només un petit canvi d'aspecte i altres un desplegament per aconseguir la *força de la persuasió* que un *lector modern* troba a faltar en el diàleg de Plató»<sup>6</sup>. La figura del lector modern, pel gust del qual Mendelssohn adapta el *Fedó* platònic, pot guiar la nostra enquesta entre hermenèutica i modernitat en un joc de desplaçaments en desvaloracions i revaloritzacions del cos a l'entorn de la tríada «creació, cos, modernitat». Mendelssohn escriu: «La declamació estesa i vehement contra el cos humà i les seves necessitats, que Plató sembla haver escrit més segons l'esperit de Pitàgoras que segons el del seu mestre, havia de ser molt assuavit segons el nostre millor concepte del valor d'aquesta divina criatura; i, malgrat això, sonar estrany a l'oïda de no pocs *lectors actuals*».

### **3. Com aclarir la família de termes on són «modernitat» i «liberalisme»?**

Els termes «modernitat» i «liberalisme» són, ara mateix, i abans que cap altra cosa, termes un xic mítics, simbòlics i retòrics per tal de ser lloats o blasmat i, a través d'ells, diagnosticar el que se suposa que és l'estat present de la civilització de les societats avançades. No ens cal, normalment, quan emprem «modernitat» o «liberalisme», començar per precisions i aclariments. Hi ha una dimensió espontània de les significacions que dona vida al debat sobre idees, però també resulta una font constant de confusió i malentesos. La vida és, certament, espontaneïtat expressiva, i està plena, també, de malentesos. Esbrinar quins malentesos es po-

6. M. MENDELSSOHN, *Fedó*, *ob. cit.* p. 62.

den produir quan observem i diagnosticuem, rediagnosticuem i tornem a diagnosticar la nostra actualitat en termes de modernitats i liberalismes és un objecte possible de la reflexió i l'orientació filosòfiques a la que ens voldríem aventurar seguidament<sup>7</sup>. Per tal que l'aventura tingui alguna garantia, treballarem les distincions entre «ambigüitats de valoració» i «ambigüitats de determinació», «consciència de modernitat» i «configuració de modernitat» i la noció de «teoria cultural de les modernitats».

Per poc clara que sigui la seva significació, i és cada cop menys clara, encara obtindria un ampli consens una afirmació com la següent: *la modernitat és l'alliberament de la humanitat*. No sabem ben bé massa què vol dir, però hi estariem com d'acord, sobretot si som observats per un públic al qual li suposem una sensibilitat estàndard més o menys «progressista», és a dir, el que som, o aparentem, d'entrada, tots, si no és que es diu amb molta confiança i precaució el contrari. No sabem exactament, de la modernitat, què és, ni quan passa, ni com es determina; però vivim com un sentiment que abans d'aquest esdeveniment tan mal datat *estàvem* pitjor. Tampoc sabem ben bé qui som aquests nosaltres que *estàvem* pitjor i ara estem millor en una continuïtat tan llarga en el temps que és molt superior a la durada de la vida humana Potser, però, serveix prou bé per tal de designar el subjecte de la millora, el terme «*poble*» oposat a «*senyors*», si, per exemple, vull *obtenir d'un públic complicitats democràtiques*. O indicar que la *humanitat* s'allibera de la submissió a la *divinitat* per tal *d'obtenir complicitats*

7. Les idees exposades en aquest escrit corresponen a la lliçó donada el 21 d'agost de 2004 al curs *Modernitat filosòfica i liberalismes* a la XXXVI edició de la Universitat Catalana d'Estiu a Prada del Conflent. Les altres lliçons tractaven la ciutadania universal (2), la noció de secularització (3), les relacions entre individu i comunitat (4), i la història, amb final o sense i el sentit de la seva periodització o divisió en edats (5).



*emancipatòries laiques*. La primera obligació filosòfica quan volem fer-nos amb alguna precisió, on normalment no n'hi ha, és entendre una mica per què i com alguns termes poden estar circulant sense un mínim de precisió. Hi ha maneres de precisar que no poden comunicar amb els usuaris dels discursos imprecisos que volen corregir, o substituir, perquè no els tenen en compte, o els desconsideren en el menyspreu; és el que fan ben sovint certs filòsofs analítics. La precisió que s'ha *construït* i es comunica és viscuda com un patrimoni exclusiu dels *constructors*, que els separa dels imprecisos, emotius i, en general, de tots els «indecents» d'una o altra mena que parlen i raonen tan malament. Hi ha, però, una funció de les retòriques que forja l'espai de comunicació d'un públic reunint-lo com a tal; la podríem anomenar funció «àgora-poiètica», o «demo-poiètica», constructora o productora de l'*àgora* com a espai de comunicació, o del poble com a actor del que sigui, en què actuï com a tal. El llenguatge sempre pot *fer* àgora o poble en la seva espontaneïtat com a llenguatge públic *eficaç*. Aquest és un fenomen molt bàsic que es vehicula ara amb uns termes, ara amb uns altres: es tracta de crear l'espai públic mitjançant interjeccions i conceptes-símbol. La primera cosa a observar és quines significacions fan en cada moment aquesta funció. *Modernitat* és una d'elles.

Una primera determinació d'aquesta misteriosa «modernitat» pot ser la *ruptura filosòfica* dels segles XVI-XVII. Aquesta determinació *cronològica* i el terme *ruptura* ens orienta prou bé en un camp d'estudi que els anglosaxons anomenen *early modernity* i que els noms de Maquiavel, Galileu, Descartes, Hobbes, Spinoza i Locke, per exemple, ens determinen satisfactòriament, almenys en una primera aproximació. La qüestió que s'hauria de poder respondre sobre aquesta determinació de «primera modernitat» és: ¿què és *exactament* el que posa en circulació? Plantejar-se la qüestió té sentit perquè en la vivència retòrica i simbòlica de

què parlàvem abans és més clar, més directe, més immediat que la ruptura inaugura, trenca, funda, i, en conseqüència, posa en circulació algunes coses que no circulaven, que no pas quines siguin aquestes coses en detall. D'aquí la força de l'«*exactament*» i de l'enumeració següent: ¿L'estat de dret, la llibertat de consciència, una nova imatge del món, la ciència sense metafísica, el domini tecnològic, l'individualisme possessiu, la dignitat del ciutadà?

Hem de voler analitzar la significació que actualment té aquesta herència –des de Maquiavel a Hegel– en les discussions sobre els problemes que tenen les societats avançades com les nostres. L'«actualment» indica tot l'entramat de passions, simpaties, o antipaties –siguin generals, o per barris, ambientals o particulars–, i no, directament, el camp dels estudis filosòfics especialitzats. Descartes, per exemple, cau especialment malament a un munt de gent que no en té massa idea detallada; normalment cau malament per racionalista, sec, subjectivista, matemàtic, metòdic, escèptic i encara algunes coses més. Els cau malament a alguns, o a molts, sobretot perquè els han dit que els ha de caure malament. Sobre Hobbes també hi ha un munt de prejudicis desfavorables, lligats a precomprensions de l'absolutisme polític i al seu suposat pessimisme antropològic. Fóra bo de recordar com, responent als crítics que li han retret que al *De Cive* (1642) situï l'origen de la societat civil en la por, Hobbes diferencia en una nota de la segona edició entre por i terror, i observa que també els seus crítics «quan dormen, tanquen les seves portes» i prenen precaucions quan viatgen per por dels lladres (*De Cive*, 1647, cap. I, nota 2). Quaranta anys explicant aquests filòsofs a un públic universitari permet experimentar que aixequen moltes passions prèvies. En el record, un munt d'anècdotes, com ara, per exemple, la mossa que es va regirar iradament en sentir Bartomeu Forteza dir que Locke era menys intel·ligent que Hobbes (la qual cosa, per cert, és ben clara per a qualsevol que s'hagi passejat pel

*Leviathan* i l'*Essay* amb un mínim de detenció). Però a ella se li profanava alguna cosa en sentir dir que el suposat partidari de la llibertat era menys àgil mentalment que el suposat teòric de l'absolutisme polític, concepte, aquest, que no es deixa entendre de manera satisfactòria fins que no el tradueixes en una nova fórmula com ara «la fonamentació autoreferent de l'ordre polític».

#### **4. La distinció fonamental: ambigüitats en la valoració i ambigüitats en la determinació**

El propòsit d'examinar el sentit de conjunt de la nostra actitud respecte de l'herència de la primera modernitat de Maquiavel a Hegel és, sobretot, dotar-nos d'algunes claus per tal d'orientar els actuals debats de fons de les nostres societats avançades. Discutim el que ens passa des d'aquesta herència, des de la seva valoració i desvaloració passional, o més assossegada, i fent-ho ens trobem amb ambigüitats o malentesos. Alguns deriven de les nostres maneres de debatre, que potser no són sempre les més adequades; d'altres de la significació que se li dóna al que podem anomenar «herència de la primera modernitat» (s. xvii). Convé diferenciar entre les unes i les altres perquè el que anomenen «herència de la primera modernitat» –sempre present– no és un element gens clar en les nostres discussions actuals. Convé diferenciar, d'entrada, entre «ambigüitats en la valoració» i «ambigüitats en la determinació». Ens interessarem sobretot en les segones perquè són les més insidioses i més difícils de captar.

Si la modernitat encarna  $x$ ,  $y$ ,  $z$ , per exemple, en cada cas se la valorarà en funció de les actituds respecte a  $x$ ,  $y$ ,  $z$  com és lògic i natural. Convé fer sempre dues coses: discutir si  $x$ ,  $y$ ,  $z$  són vàlids, invàlids, correctes, beneficiosos o nocius des de l'escala de valoracions que hom proposa en cada cas; però també, discutir si és prou adequat dir que la modernitat

és *x*, *y*, o *z*, o potser més aviat sigui *a*, *b*, *c*, o en cada cas el que sigui. La distinció entre «ambigüitats en la valoració» i «ambigüitats en la determinació» se'n fa, doncs, del tot necessària en la nostra situació actual en la qual els equívocs entre modern, modernitat, postmodernitat, hipermodernitat, i encara més coses, amenacen de fer-se crònics i omplen de distincions subtils i sofisticades i molts malentesos gran part de l'actual assaig d'idees.

## **5. La referència de modernitat en l'encunyació lyotardiana del terme «postmodernitat»**

Posem un exemple de la necessitat de la distinció anterior en el cas de la noció de postmodernitat. El mateix J.-F. Lyotard (1979) expressa que és post-moderna «l'incrédulité à l'égard des métarécits»<sup>8</sup>. La discussió sobre la postmodernitat es mourà únicament en ambigüitats de valoració si ens mantenim en la polaritat incredulité/credulité respecte dels grans relats o meta-narratives sense indicar massa què són i sobretot quins són en cada cas. Entrarem en la discussió de les ambigüitats de determinació únicament quan interroguem la funció i identifiquem la cronologia dels «grans relats». La qüestió que s'ha de poder respondre és la següent: la modernitat de la que hi ha, o es postula, una postmodernitat, ¿quina modernitat és? En efecte, *La condition postmoderne* és un informe sobre els estudis universitaris; segons Lyotard el caràcter científic d'un saber depèn d'una filosofia que el legitima i aquesta d'un discurs legitimador que ell anomena *métarécit*. En realitat són únicament dos els grans relats a què es refereix el text de Lyotard: el relat especulatiu i el relat emancipatori. El primer situa la filosofia i la seva relació als sabers com es dona en

8. J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Paris: Minuit, 1979.

«els discursos» que justifiquen la creació de la Universitat de Berlín pel govern prussià (1807-1810) que són de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) sobre un esborrany de Fichte (el seu primer rector) i un altre de Schleiermacher (Schelling i Hegel també intervingueren en el debat)<sup>9</sup>. El segon, l'emancipatori, correspon a la política escolar de la República Francesa amb l'article nou de la constitució de 1848 i les posicions de la République expressades al *Manuel républicain de l'homme et du citoyen* (1848) escrit per Charles Renouvier per encàrrec d'Hyppolite Carnot, ministre d'educació i culte de la República, germà gran del físic creador de la termodinàmica<sup>10</sup>. De moment, únicament hem volgut indicar amb un exemple d'ambigüitat de determinació que la recepció d'una proposta és diferent si es deixa flotant la referència, i que de qualsevol cosa grandiloqüent o sagrada se'n fa un gran relat propi de la modernitat al que s'aplica

9. FICHTE, *Deduzierter Plan einer zu Berlin errichtenden höheren Lehranstalt*, 1807; SCHLEIERMACHER, *Gelegentliche Gedanken über Universitäten in deutschem Sinn. Nebst einem Anhang über eine neu zu errichtende*, 1808. Vegeu, M. ABENSOUR, *Philosophies de l'Université. L'idealisme allemand et la question de l'université*. Paris: Payot, 1979; D. BENNER, *Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang neuzeitlicher Bildungsreform*, Weinheim/Munich, 1990.

10. L'any 2000 se n'ha fet una reedició i els estudis de Laurent Fedi (1999) i Marie-Claude Blais (2000) han renovat l'atenció sobre el personatge; nascut a Montpeller l'any 1815 i mort a Prada l'any 1903, dona el nom al Lycée on es fa cada any la Universitat Catalana d'Estiu. Charles RENOUVIER, *Manuel républicain de l'homme et du citoyen* (Nouvelle édition publiée avec une notice sur Charles Renouvier, un commentaire et des extraits de ses oeuvres par Jules Thomas. Avant-propos et éclairages de Jean-Claude Richard, Maurice Agulhon et Laurent Fedi. Réimpression de l'édition de Paris, 1904. Genève: Slatkine, 2000). M.-C. BLAIS, *Au principe de la république*, Bibliothèque des idées, Paris: Gallimard: 2000. Laurent FEDI, *Le problème de la connaissance dans la philosophie de Charles Renouvier*, Paris: L'Harmattan, 1999.

la recentíssima i puríssima incredulitat postmoderna. Perquè, en efecte, un dels aspectes més ingenus, i més difícils de suportar de l'actitud post-moderna, és la bona fe amb la que es pensa que estrena la incredulitat, ignorant el munt d'escepticismes de tota mena que travessen la gran tradició filosòfica. L'alternativa al tractament de la literatura postmoderna és moure's en la discussió pública dels assaigs sobre idees que ha engendrat dins una modernitat ara acotada al segle XIX i a la fonamentació o justificació de l'ensenyament públic, sigui de l'estat prussià o de la república francesa. Aquí, i només aquí o en els comptats fenòmens d'igual estructura que identifiquem<sup>11</sup>, sí que l'esquema lyotardià en tres moments sobre com s'obté el caràcter científic d'un saber, o millor d'un ensenyament (saber/filosofia legitimadora del saber/narrativa font de legitimacions), és un esquema viable. En canvi, seria molt discutible dir de tota filosofia moderna que es fonamenta en una narrativa aliena a ella mateixa com a discurs. La doble narrativa moderna especulativa i emancipatòria incidí doblement, sempre segons Lyotard, sobre les possibilitats de narrativa moderna del marxisme: hi hauria un marxisme especulatiu (l'estalinisme, en el qual el partit faria d'universitat, el proletariat de poble o humanitat i el materialisme dialèctic d'idealisme especulatiu), i el marxisme emancipatori (la teoria crítica dels frankfurtians, on el socialisme seria donar al subjecte empíric del proletariat els mitjans per a la seva emancipació). Des d'aquesta perspectiva, Lyotard interpreta el discurs del rectorat heideggerià de 1933 com «un dissortat episodi de legitimació».

11. Se'ls ha d'anar a buscar allà on són, al voltant dels moments de creació d'institucions, i més en particular, de les institucions d'ensenyament i de cultura. En les nostres latituds: el liberalisme, el krausisme, els jesuïtes, el noucentisme. La contemplació de la decoració del Paraninf de la Universitat de Barcelona és un bon exemple de *situació lyotardiana*.

Si ens atenem als exemples lyotardians podem entendre què es el que deslegitima en la deslegitimació. Si estem atents a com Lyotard narra la caducitat d'aquest doble model, ens podrem sorprendre del silenci sobre el període 1848-1948: no hi ha ni tensions en la societat francesa ni en l'alemanya durant tot un segle, ni guerra franco-prusiana l'any 1870, ni lluita per la cultura, ni primera, ni segona guerra mundial, ni moviment obrer internacional, ni res de res. Retinguem aquesta dada de l'enorme silenci sobre tot el que passa com a violència europea a les societats «modernes» entre 1848 i 1948 com alguna cosa que afectarà necessàriament al diagnòstic d'actualitat resultant i a tots els que en depenguin, que són bastants en l'actualitat de l'assaig sobre idees. En efecte, Lyotard diagnostica la decadència dels grans relats de la següent manera: «Hom pot veure en aquesta decadència dels relats un efecte de l'auge de tècniques i tecnologies a partir de la II Guerra Mundial que ha posat l'accent sobre els medis de l'acció més que sobre els seus fins; o bé el del redespiegament del capitalisme liberal avançat després del seu replegament sota la protecció del keynesisme durant els anys 1930-1960; auge que ha eliminat l'alternativa comunista i ha revaloritzat el gaudi individual de béns i serveis» (1979, §10). Ens trobem en un cas notori d'una mala innocència, semblant, si és que no n'és depenent, de la relació entre Heidegger i l'«americanisme». Sigui com sigui, en el diagnòstic de Lyotard, la figura de la tècnica resta molt mal situada en una modernitat d'especulacions i emancipacions. Lyotard parla més endavant de l'auge desconcertant de les tècniques. Ens podríem interrogar a qui desconcerta aquest «desconcertant» per tal de situar el diagnòstic lyotardià allà on està situat. Ens és suficient, però, haver mostrat, mitjançant un exemple, com, sense una atenció al que hem anomenat «ambigüitats de determinació», la recepció d'un diagnòstic és ben desorientadora.

## 6. La inflació de modificadors de modernitat en els diagnòstics de situació

La desvaloració o el diagnòstic de caducitat d'una modernitat és postmodernitat, i la reacció contra la postmodernitat és la hipermodernitat. Modernitat-Postmodernitat-Hipermodernitat donen ara mateix un ritme, o successió, en gran part de la més actual literatura d'idees, propostes o diagnòstics.

S'ha parlat de nova modernitat (Alain Touraine), modernitat radicalitzada (Anthony Giddens), segona modernitat (Ulrich Beck), modernitat reflexiva (Scot Lash), neomodernitat (arquitectura, Christopher Alexandre), ultramodernitat (José Antonio Marina), hipermodernitat (Gilles Lipovetsky), tardomodernitat (Robert Spaemann, Alejandro Llano), sobremodernitat, excés de modernitat, post-postmodernitat... i potser no gaires coses més, però de segur que en falta alguna. A Prada de Conflent, l'any 2004, parlant irònicament d'una possible *transmodernitat* que sorgiria en qual-sevol moment; la sorpresa fou conèixer tot seguit l'assaig de Rosa M. Rodríguez Magda titulat *Transmodernidad*. L'autora hi explica un fet revelador d'uns certs tics de l'ambient on es formula l'actual assaig d'idees com a gènere literari. L'autora transcriu la resposta de Braudillard en una conversa a casa seva l'any 1987 a la seva proposta terminològica: «si som pocs puc acceptar trobar-me *allí*, sempre que ens allunyem de la multitud postmoderna!»<sup>12</sup>. De 1979 a 1987 són vuit anys! A una moda filosòfica li passa sempre el mateix que a tota moda: gairebé de sobte, són molts allà on la gràcia és ser-ne ben pocs i molt escollits. La transmodernitat, segons afirma la creadora del mot, és la postmodernitat sense el seu innocent rupturisme i també «la transmodernitat en el seu creuament de simulacre i celeritat és el nostre estil

12. Rosa M. RODRÍGUEZ MAGDA, *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 2004, p. 8.



actual de nihilisme» (p. 205). És possible; però això no ens instrueix gaire de per què convindria i quin seria l'avantatge de canviar tan sovint l'etiquetatge. En el quadre de la p. 34 del llibre hom pot llegir coses com ara aquestes: la modernitat és masculina, la postmodernitat femenina i la transmodernitat... transsexual; la modernitat és nacional, la postmodernitat postnacional i la transmodernitat... transnacional; a la modernitat li correspon la cultura, a la postmodernitat la multicultural i a la transmodernitat... la transcultura; a la modernitat l'avantguarda, a la postmodernitat la postavantguarda i a la transmodernitat..., doncs, és ben fàcil d'endevinar, la transavantguarda. D'altres trinitats menys previsible i més suggerents són àtom, quanta, bit; cine, televisió, ordinador; poble, individu, xat; finalitat, joc, estratègia; activitat, esgotament, connectivitat estàtica; esforç, hedonisme, individualisme solidari... i així fins a un total de 34 entrades més o menys ocultes.

Alain Touraine és un sociòleg socialista francès, que parla de «*nova modernitat*». A ell li correspon el mèrit, o la responsabilitat, d'haver vist, o dictat, la necessitat teòrica de desplaçar el centre de gravetat de la recerca sociològica des del parell «ordre social-conflicte social» al tema de la «*genealogia de la modernitat*». En un article de l'any 1981 titulat molt expressivament *Une sociologie sans société*, determina que la qüestió que domina les societats industrials ja no és la de com funciona l'ordre social, sinó aquesta altra: *¿com hem inventat la modernitat?* ¿Com és que l'Europa occidental ha esdevingut el bressol del progrés, de la revolució industrial, de la conquesta de la naturalesa per l'home? Ens interessarà sobretot la seva producció entre 1997 i 2001 marcada per la *Critique de la modernité* (1997) i *Comment sortir du libéralisme* (2001). La semàntica amb la que Touraine embolcalla els seus diagnòstics i les seves propostes ve marcada per uns quants termes que tenen en comú ser processos en els quals es perd *una qualitat*. Així parla

de *démodernisation, désinstitutionnalisation, désocialisation, dépolitisation*.

La des-modernització és la voluntat de l'individu d'assumir ell mateix a la vegada l'experiència del treball i la recerca de la identitat personal. La des-institucionalització és la reducció de la importància de les institucions en profit de l'autonomia individual. La des-socialització es caracteritza pel fet que la societat abans regulada per les institucions i les seves funcions, o rols, es troba cada cop més moguda per les forces dels mercats i les iniciatives dels actors. La despolitització és un fenomen conseqüent als anteriors: com que l'estat ja no és el lloc de la síntesi de les institucions, la societat es va trobant despolititzada.

¿Quina és la qualitat que es perd en aquests processos? ¿Hi ha una síntesi que es descompon? «*La société (nationale) perd sa belle unité structurelle*» se'ns diu. Convé interrogar quina és exactament aquesta síntesi, quina ha estat la seva vigència i el seu grau real de *bellesa i d'estabilitat*. I convé fer-ho des del mite-símbol de la *République Française*, examinant molt de debò la seva inserció *en la totalitat* de la vida «francesa», molt més problemàtica del que pot semblar, i també la seva funció inspiradora d'una unitat *ideal* dels ciutadans com a ciutadans. La *République Française* és tot un problema, molt i molt peculiar, que distorsiona ben sovint la universalitat de les anàlisis del que passa en el conjunt de les societats avançades. La raó fonamental és que la *République Française* és un objecte de culte, veneració i d'intrèpida expansió missionera que dificultarà, com veurem, moltes interpretacions de la modernitat com a resultat d'un procés de secularització que vagi d'allò sagrat a allò profà. La sacralització del terme resultant és en aquest cas evident i fins i tot hiperbòlica, per dir-ho amb una fórmula que hauríem d'analitzar amb molt de detall: la *laïcité* és «sagrada».

Convé fer molt sovint recomptes i identificacions d'allò

sobre el que parlen els sociòlegs perquè la seva tendència a l'abstracció excessiva, o a l'etiquetatge abundant, es fa molt sovint gairebé malaltissa. Cal identificar els personatges amb els seus noms reals i les durades efectives dels processos que etiqueten. Els recomptes que convé fer un cop identificada la *République Française* com «la bella unitat estructural perduda» són, en primer lloc, *cronològics*, per tal d'esbrinar la contingència de les perennitats adquirides com a modernitats que ara sembla que molt sorpresivament es desestabilitzen<sup>13</sup>. ¿La pacificació «interna» respecte a la violència de 1848-1948 elidida tant en el diagnòstic lyotardià com en la sociologia tourainiana de la modernitat, comporta la fi de les agitacions de l'estadi o fase social «moderna» ara superats en el consum, l'americanització de vida i l'avorriment? ¿Touraine, com tot el socialisme *francès* més recent, està postulant o realitzant una mutació del *jacobinisme*? ¿La «Nova modernitat» és la transformació del jacobinisme en gestor cultural de l'avorriment? Els diagnòstics de Marc Fumaroli sobre l'Estat Cultural bé semblarien indicar-ho.

Antony Giddens és un teòric de la darrera renovació del laborisme anglès, l'ideòleg de l'anomenada «tercera via» entre capitalisme i socialisme, és el «sociòleg de» Tony Blair i parla de «modernitat radicalitzada». Actualment és director de la London School of Economics and Political Science. La seva *Sociology* (4a.ed. 1999) és un llibre important de referència dels estudis sociològics. Podem obtenir una ràpida imatge de l'actual significació de la figura i l'obra d'A.

13. De 1789 a 2008 hi van 219 anys. Si distribuïm aquesta xifra total en la seqüència de règims polítics «francesos», en aquests anys arribarem gairebé a la dotzena: I República / Consolat / I Imperi / Restauració borbònica 1815-1830 / Monarquia de juliol (Orleans) 1830-1848 / II República 1848-1852 / II Imperi 1852-1870 / III República 1870-1940 [=70 anys] / Ocupació alemanya-Vichy-França Lliure-Alliberament Aliat 1940-1945 / IV República 1945-1958 / V República 1958-2008 [=50 anys].

Giddens consultant la llista de les qüestions més freqüents a les que respon en la seva pàgina web com a director de la London School of Economics: Globalització, Tercera Via política, Societat del risc, Modernitat, Reflexivitat i modernització reflexiva, Teoria de l'estructuració i Sociologia. Un dels seus llibres més importants és *The Consequences of Modernity* (1990). En el plantejament d'aquest llibre, en el que Giddens anomena la primera aproximació a la noció de «modernitat», l'autor comença amb un sentit social de «modernitat» referint-se als modes de vida o organització social que sorgiren a Europa des de voltants del segle XVII en endavant i que s'han convertit en més o menys mundials. Modernitat, doncs, s'associa a un període de temps i a una inicial localització geogràfica però, de moment, diu, això deixa ben resguardades «en una caixa negra» les seves característiques més importants<sup>14</sup>.

La metàfora de la caixa negra és molt instructiva del nivell de discurs en què Giddens es situa, nivell que és el d'un desxiframent expert sobre uns fets que els profans han observat sense posseir-ne la clau. Alguns han vist l'accident, però únicament els experts que examinin la caixa negra de l'avió en poden determinar les causes. Giddens és sociòleg, de manera que tot comença segons ell amb la trinitat Marx–Durkheim–Weber com a «fundadors» de la ciència social i repetidament es limita al que pugui dir en cada cas «la literatura sociològica» en temes com l'amor, l'amistat, el temps, el calendari, els diners, la ciència, etc., tal com acostumen a fer els sociòlegs. Sobre el que Giddens sigui sociòleg no hi hauria res a dir (ben pensat hi ha algunes coses pitjors que ser sociòleg), si no fos que en la seva manera d'argumentar barreja constantment el que diu amb una reivindicació de la sobirania de la sociologia per a tractar el que sigui la moder-

14. A. GIDDENS, *Consecuencias de la Modernidad*, Madrid: Alianza, 1993, p. 15.

nitat. El to d'aquesta reivindicació sona a massa repetida i compulsiva per tal que pugui esdevenir prou fiable i tranquil·litzadora. Algunes afirmacions com ara que «la modernitat és en ella mateixa profunda i intrínsecament sociològica» o aquesta altra, «l'impacte pràctic de la ciència social i de les teories sociològiques és enorme i els conceptes i descobriments sociològics estan constitutivament implicats en el que sigui la modernitat» causen una certa perplexitat. Primerament perquè sembla que estem davant de simples proclamacions o tautologies, com per exemple aquesta: «la posició crucial de la sociologia en l'indole reflexiva de la modernitat li ve donada pel seu paper com la forma més generalitzada de reflexió de la vida social moderna». Hi ha alguna cosa que no va en afirmacions com l'anterior o aquesta altra que ens descobreix la gelosia o rivalitat amb les ciències naturals, que és a la base d'una necessitat d'afirmació o de legitimitació tan forta i repetida: «les ciències socials estan més profundament implicades en la modernitat del que ho estan les ciències naturals perquè l'arrelada revisió de les pràctiques socials, a la llum del coneixement sobre aquestes mateixes pràctiques, forma part de l'autèntic teixit de les institucions modernes»<sup>15</sup>. ¿És «enorme» l'impacte de les teories sociològiques? ¿On exactament? No n'estaríem gens segurs. Sorpren molt que després del vell debat marxista entre infraestructures i superestructures hom cregui tant en la influència de les explicacions sociològiques en la realitat.

La tesi del llibre de Giddens es formula com una correcció a una mala caracterització d'un trànsit –l'entrada a la postmodernitat– amb una millor determinació del que de veritat passa com a trànsit, la qual cosa resulta ser la seva «proposta de modernitat radicalitzada»: «En comptes d'estar entrant en un període de postmodernitat, ens estem traslladant a un [període] en què les conseqüències de la

15. *Ibid.*, p. 50, 28, 49, 48, respectivament.

modernitat s'estan radicalitzant i universalitzant com mai»<sup>16</sup>. Però, ¿què és exactament un període, quan s'entra en un nou període, qui es trasllada a un període, com es verifica si l'entrada o el trasllat a un període s'ha realitzat o no s'ha realitzat, s'ha realitzat en una forma postmoderna o una forma de modernitat radicalitzada? L'esquema temporal de Giddens és molt elemental: hi ha simplement una edat premoderna i una modernitat que actua mitjançant «tres grans forces dinàmiques» que configuren unes «institucions socials». En efecte, Giddens raona d'aquesta manera la diferència entre premodern i modern: «amb el desplegament de les institucions socials modernes roman un cert equilibri entre fiabilitat i risc, seguretat i perill. Però els principals elements implicats són molt diferents d'aquells que predominen en l'edat premoderna». El que a Giddens se li fa essencial en la modernitat és la deslocalització de la confiança bàsica que s'allibera del parentiu i el veïnatge. Ho enuncia així: «En les condicions de modernitat, com en tots els ambients culturals, les activitats humanes romanen situades i contextualitzades. Però l'impacte de les tres grans forces dinàmiques de la modernitat (la separació espacio-temporal, els mecanismes de desvinculació, i la reflexivitat institucional) desconnecta algunes de les maneres bàsiques de les relacions de confiança i fiabilitat dels atributs dels contextos locals»<sup>17</sup>. Potser sí; és possible que les coses siguin com Giddens vol; és més, segur que sí, que podem dir que allà on la confiança bàsica reposa sobre el parentiu i el veïnatge estem en una situació x i que quan això esdevé d'una manera diferent estem en una situació y. Convé recordar que, en bona lògica, en definir conceptes, una taxonomia gaudeix d'una gran llibertat. ¿Què té a veure això amb els «períodes»? El conjunt del llibre de Giddens s'articula en dos grans contrastos: el dels «entorns

16. *Ibid.*, p. 17.

17. *Ibid.*, p. 105.

de fiabilitat i risc» entre les cultures premodernes i modernes; el de les «concepcions» de la postmodernitat i la modernitat radicalitzada. El contrast que Giddens fa definitori de la modernitat ho és entre la fiabilitat localitzada i la fiabilitat desvinculada dels sistemes abstractes. La noció de desvinculació és molt central en les anàlisis de Giddens. Zygmunt Bauman ironitza al respecte: els rics estan desvinculats i els pobres localitzats<sup>18</sup>. El contrast entre postmodernitat i modernitat radicalitzada està molt més circumstanciat i ens resulta més problemàtic. Giddens estableix que la postmodernitat percep el «jo» dissolt o desmembrat per la fragmentació de l'experiència, mentre que, en canvi, la modernitat radicalitzada veu el «jo» com alguna cosa més que el punt de forces intersectorials, perquè «la modernitat fa possibles processos actius de reflexió i d'autoidentitat»<sup>19</sup>. Em penso que no acaba de quedar prou clar si la postmodernitat és únicament un mal diagnòstic, i en conseqüència en realitat mai no s'han produït els fets que enuncia, o ha estat una fase corregida per una fase posterior. Aquesta impressió s'obté sovint quan s'assisteix a la successió d'explicacions sociològiques. Tot plegat fa pensar una mica en allò que explica Julio Caro Baroja en *Las brujas y su mundo* d'aquell inquisidor prudent –n'hi havia alguns– que deia: «no hubo brujas hasta que no se hablò de ellas». Hi ha postmoderns o moderns radicals sobretot si hom parla molt d'ells.

Ulrich Beck és alemany, té una brillant carrera acadèmica, ara és catedràtic de sociologia a la Universitat Ludwig-Maximilian de Munich, on dirigeix un centre de recerca sobre la modernització; també és docent a la *London School of Economics*. Ulrich Beck també és sociòleg, però, a més a més, l'autoconsciència mimètica del seu treball en sociolo-

18. Z. BAUMAN, *Modernity and Ambivalence*, Oxford: Polity Press & Blackwell, 1991.

19. A. GIDDENS, *Consecuencias de la Modernidad*, Madrid, 1993, p. 141.

gia no és gens modesta. En una conversa amb Johannes Wilms afirma que les conseqüències de la seva «sociologia cosmopolita» són tan revolucionàries com les que va tenir la teoria de la relativitat d'Einstein respecte de la física de Newton<sup>20</sup>. Com vèiem a propòsit de la caixa negra i Giddens, aquestes metàfores són molt instructives de les fantasies amb què els diagnosticadors que determinen sobre modernitats i les seves modificacions es representen a si mateixos. Beck pensa des de l'esquema que ell és l'Einstein de la sociologia. Beck fa circular noves expressions com «societat del risc», «segona modernitat», «cosmopolitisme» o «segona il·lustració». La caduca sociologia «newtoniana» seria la de l'estat-nació i la de la primera modernitat. Podríem desitjar més claredat sobre què és exactament l'equivalent de l'èter i alguna cosa semblant a l'experiment de Michelson-Moorley (1905), però ens exposaríem a ser situats en algun o un altre racó d'una *episteme* caduca o limitada, que *ja ha estat* substituïda pel que *ara se'ns proposa*. La qüestió se'ns compliça, a més a més, perquè Beck també juga a ser el nou Marx. En efecte, l'any 1998 va publicar a *The New Statesman* un *Manifest Cosmopolita*, la base teòrica del qual és l'afirmació que cinc processos relacionats entre ells han socavat les pautes col·lectives de vida, progrés i controlabilitat, plena ocupació, i explotació de la naturalesa típiques de la primera modernitat. Els cinc processos de la «segona modernitat» són: globalització, individualització, revolució dels gèneres, baixa ocupació i, finalment, riscos globals, com ara la crisi ecològica i el col·lapse dels mercats financers globals. La part emotiva acaba amb una crida de ressonància marxiana: «Ciudadans del món uniu-vos!». Com és lògic i natural, hi hauria moltes coses a dir sobre el que Beck diu en el seu

20. U. BECK, *Freiheit oder Kapitalismus. Ulrich Bech im Gespräch mit Johannes Wilms*, Frankfurt: Suhrkamp 2000 [trad. cast., *Libertad o Capitalismo*, Barcelona: Paidós, 2002], p. 11.



manifest, però ara per ara ens interessava únicament mostrar com mitjançant una distinció entre *primera* i *segona* modernitat es formulen propostes *universals* d'alliberament des de la noció de ciutadania transformada.

Ulrich Beck vol ser, doncs, a la vegada, l'Einstein de la sociologia i el nou Marx dels moviments socials. Davant d'aquestes fantasies convé moderar primerament la lleugera irritació que causen, així com també el moment posterior d'ironia ben humorada, per tal d'intentar trobar enfront d'elles una actitud convenient. La qual cosa, però, no és gens fàcil. Un projecte és sempre un projecte: un projecte es formula perquè hi ha un estat de coses que és insatisfactori. Són les insatisfaccions presents les que justifiquen *la necessitat* de concebre un projecte. ¿Però què és exactament el que justifica la seva *viabilitat*? En la conversa amb Johannes Willms, Beck afirma que li sembla molt important reconèixer que *la segona modernitat* «és un espai de possibilitat de desplegament respecte al qual ens hem de mostrar intel·lectualment sensibles». Alguna cosa fràgil, doncs, que depèn molt de la nostra actitud envers ella. La realitat és més dura: després d'al·ludir al drama de Kosovo, el professor de Munich prossegueix amb el cas d'Europa referint-se a «la possibilitat de la segona modernitat» i l'Europa cosmopolita amb els següents termes: «al projecte conservador d'una Europa petrificada en Estats-nació en la que cada país defensa la seva sobirania aferrissadament, o al d'una Europa cristiana que exclou d'altres religions, s'hi contraposa el projecte d'una Europa cosmopolita. La qual cosa reflecteix una experiència clau de la segona modernitat, a saber, la religió cívica dels drets humans, que ja no està lligada a l'Estat-nació, ni a la identitat nacional, i que s'aixeca contra els reflexos nacionals i ètnics»<sup>21</sup>. Beck parla d'Europa des de la configuració d'un conflicte entre determinacions en què ell i les fràgils

21. *Ibid.*, p. 35.

determinacions que ell proposa assumeixen la part *innocent*. Ens haurem de referir més endavant i detalladament al que anomenem «elaboracions d'innocències» de la que ja hem vist una mostra en l'ocultació de la violència europea de 1848 a 1948 en el cas de Lyotard. El que determina l'operació que fa Beck ho veurem més clar si *formalment* la repetim construït retòricament per contrast sigui *la innocència política* dels estats, sigui *la innocència espiritual* del cristianisme històric. En efecte, variant els termes puc parlar del *projecte* polític de maduresa ciutadana jurídica dels estats entrebancat sempre per les tensions perturbadores dels vells conflictes crispats entre fonamentalismes religiosos i laïcismes decimonònics; o puc parlar, també, del *projecte* cristià de l'amor universal que suporta constantment recal·citrants i histèrics particularismes polítics nacionalistes i fraternalismes internacionalistes ideologitzats i eteris. Tot el mecanisme d'elaboració consisteix en descriure el projecte que es vol afavorir, o innocentar, en termes molt simples des de la seva funció bàsica, i acumular adjectius contundents i «ismes» més o menys «recargolats» en la descripció dels rivals. Així la proposta formulada nítidament guanya en puresa, reneix, es fa nova, *moderna* i, en contrapartida, les alternatives contraposades descrites amb fórmules ben espesses i sobrecarregades esdevenen visualment encarcara·des, caduques, velles, mortes. Si l'alliberament «cosmopolita» s'ha de definir des de la confrontació és que és *un instrument de confrontació*, la qual cosa li pot fer repetir a la «segona il·lustració» la sort de la primera.

## **7. La distinció entre diagnosticadors cognitius i diagnosticadors estètics**

Giddens i Beck són *cognitius*. Scott Lash, no ho és, és *estètic*. Els cognitius discerneixen les condicions socials existents des de l'acció i amb coneixement. Els estètics propo-

sen i executen en la singularitat exemples a imitar. Scott Lash, nascut a Chicago, ara és professor de sociologia a la Universitat de Londres i parla de «Modernitat reflexiva»<sup>22</sup>. Les anàlisis de Lash són sempre brillants. Ell és qui va advertir un aire de família, primerament, entre les seves posicions i les de Beck, i, més tard, entre les de Giddens i Beck. Fruit d'aquesta confluència és el llibre *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (1994), un llibre important en la literatura de diagnòstics de modernitats<sup>23</sup>. La contribució de Lash («La reflexivitat i els seus dobles: estructura, estètica, comunitat») examina tres fenòmens de modernitat, de la modernitat reflexiva: la substitució d'estructures socials per estructures informatives i comunicatives (p. 139-167); l'atenció a l'art, la cultura popular, i l'estètica de la vida quotidiana (p. 167-178); la necessitat del que anomena una hermenèutica de la recuperació dels factors comunitaris en les «individualitzacions» (p. 178-194). Totes les anàlisis de Lash contrasten el que ell anomena «modernitat simple» amb la «modernitat reflexiva», i, en conseqüència, la postmodernitat és un mal diagnòstic i no una fase real. Hi ha una concepció en tres fases del canvi social: de la tradició a la modernitat simple, de la modernitat simple a la modernitat reflexiva (p. 141). La nota més destacada d'aquest segon trànsit és el potenciament dels subjectes respecte de les estructures. L'impacte de les estructures informatives i comunicacionals

22. S. LASH, *The End of Organized Capitalism*, with John Urry, 1987; *Max Weber, Rationality and Modernity*, 1987; *Sociology of Postmodernism*, 1990; *Modernity and Identity*, co-edited, 1992; *Reflexive Modernization*, with Beck and Giddens, 1994; *Global Modernities*, co-edited, 1995; *Risk, Environment and Modernity*, co-edited, 1995; *Detraditionalization*, co-edited, 1996; *Another Modernity, A Different Rationality*, 1999.

23. S. LASH, en BECKH, GIDDENS, LASH, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid: Alianza, 1997.

sobre la modernitat simple, caracteritzada per l'acumulació de capital industrial i la construcció de noves classes mitjanes des del model obrer clàssic (fordià), està donant lloc, per una part, a un increment del que s'ha anomenat béns interns a la praxi: capacitat professional, producció de productes de qualitat cada cop més elevada (p. 158); i, per altra banda, a llocs de treball «degradats» en una posició inferior a la clàssica classe obrera (p. 149). Hi ha guanyadors i perdedors en la reflexivitat de la modernitat reflexiva. Com veurem més endavant, amb major atenció, el joc del diagnòstic de Lash entre «modernitats» es complica perquè diferencia no una, sinó *dues* modernitats: la primera té «pressuposicions científiques» i va de Galileu a Habermas; la segona és el modernisme *estètic* des del jove Hegel i Baudelaire a Foucault, Derrida i Bauman. Lash insisteix en la mimesi com a vehicle de modernització i de modernització reflexiva en tant que l'individu s'allibera més mimèticament que conceptualment de la tradició premoderna. Un dels conceptes interessants de la posició de Lash és rearticular mitjançant la introducció de la necessitat «una hermenèutica de la recuperació» (p. 181) enfront de l'hermenèutica de la sospita (Marx, Freud, Nietzsche) les relacions entre individu i comunitat, entre els *jos* i el nosaltres. La imatge alimentària permet explicar-ho adequadament: si s'ha abandonat el ranxo d'identitat col·lectiva de la tradició –lligada al parentesc i al veïnatge– per tal que els individus puguin construir lliurement identitats a la carta, cal recuperar els significats compartits que implica l'existència de la carta i la comprensió del seu contingut que possibilita que jo, i tants altres com jo, triïn des de la carta el seu àpat.

La pregunta que s'ha de fer als sociòlegs de la modernitat, i més en concret als de la modernitat reflexiva (Giddens, Beck, Lash), quan situen la seva aportació com a nova teoria crítica, variant del gran relat emancipatori (1848) és, d'entrada, la següent: ¿quin ha estat realment el factor històric que ha modificat «la societat industrial estructurada en clas-

ses i límits nacionals» (Lash, 1994), el marxisme com «arme critique» (Lash) o el moviment obrer internacional i les variacions *efectives* en les condicions del treball, gràcies a les lluites obreres, el desplegament tecnològic i les legislacions socials? La qüestió és, al meu entendre, molt rellevant perquè sovint en la literatura de diagnòstic –sociològica o no– s’argumenta més en el registre d’una seqüència de vigència i dominacions en la tradició de les modes acadèmiques de diagnòstic (el joc dels pocs i molts cada deu anys a què es referia Braudillard), que en el terreny de la realitat social efectiva. Ho direm amb una dada molt gràfica treta del calendari –referent comú, que no modifica tothom qui vol: el Primer de Maig no és una festa «marxista», és una festa «obrera». Massa sovint hom confon l’agent històric amb el comentarista brillant. Per exemple, Lash raona de la següent manera: com a candidats a la successió del marxisme hom podria considerar l’ètica de la racionalitat comunitària de Jürgen Habermas o l’anàlisi del poder discursiu de Michel Foucault; com que, pensa, ni l’un ni l’altre no donen la talla, ell proposa la teoria de la modernitat reflexiva. Certament, és molt difícil raonar que l’estat present de les societats avançades no necessitin una crítica; però semblaria desitjable que aquesta arrenqui més de l’estat del malalt que no pas de les variacions dels diagnòstics posteriors respecte la fama i situació acadèmica dels anteriors *aspirants a metges* en un moviment que molt sovint s’alimenta des de si mateix.

## **8. La dificultat per definir un terme és sempre un símptoma.**

És a propòsit del terme *modernitat* que Henri Meschonnic escrivia: «la dificultat per definir un terme és sempre un símptoma, fins i tot abans de saber de què»<sup>24</sup>. També la necessi-

24. Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Paris: Folio, 1988.

tat de definir, o l'exigència de definicions, han esdevingut des d'angles molt distints actituds suspectes. Pensem, per exemple, el que Peter Geach anomenà la «fal·làcia socràtica» l'any 1966. Geach, un dels noms capitals de l'ètica d'orientació analítica en la segona meitat del segle xx, determinava com a fal·làcia socràtica la conducta que judicava com a típicament filosòfica de prohibir l'ús dels termes sense un saber previ de definicions. En conseqüència, és un dels exponents de la rehabilitació del llenguatge aristotèlic sobre l'acció humana, rehabilitació seguida per Martha Nussbaum i d'altres i sobre el contingentisme, i de la qual en caldrien algunes discussions serioses. Hi hauria com una saviesa de l'ús, una espontaneïtat viscuda, una situació fluïda en què ja ens entenem, o, millor dit, en la qual no cal ni entendre'ns perquè fem el que fem amb paraules que són accions i accions que són paraules, on tot llisca i s'efectua en una daurada innocència de la *performance*, en la transparència de l'acció històricament eficaç. La sospita sobre el definir, la malaltia indefinida en la dificultat de fer-ho, fa que la semàntica de «modernitat», com també la semàntica d'«esquerra»<sup>25</sup>, sigui un terreny que imposa molt de respec-

25. *Extra sinistra nulla salus*: l'adaptació irònica d'aquest adagi abans aplicat a l'església reflecteix de manera adequada el fenomen que voldríem analitzar en una altra ocasió: hom reconeix constantment i repetidament des de molts angles que l'esquerra no envia un missatge clar, que li calen readaptacions constants, sovint ben curioses (com ara el trànsit des de la fe revolucionària a la cultura gastronòmica, o de la renovació pedagògica a cooperatives de material escolar, per exemple). Però ningú no posa mai en dubte ni la seva «santedat» ni la seva funció «salvífica». El fenomen és particularment notori en les societats llatines perquè vehicula les metamorfosis d'una hegemonia cultural efectiva de xarxes d'ex-militants, com és ben fàcil de notar i molt difícil de definir. Aquest factor alfa –a falta d'un nom millor– és molt dens i opac i distorsiona tot ordenament cultural possible. Enfront d'ell, la posició del que abans se'n deia públic és una «barreja de *deferència i escepticisme*» emprant l'expressió que fa servir Giddens

te entrar-hi per tal d'aclarir d'alguna manera els discursos que l'expressen i la manipulen.

La lloança o el blasme en els discursos sobre la modernitat mantenen la noció evocada en la lleugeresa alada de la precomprensió òbvia que en vehicular missatges d'alertes i d'entusiasmes, d'exhortacions i de subtiletes, sovint amb una intensitat i brillantor tals que bloqueja tot desig de prendre'ls com a materials d'una anàlisi sense que ens tremoli el pols. De tota manera, malgrat les precaucions anunciades, és el que farem. Observem, però, que ens cal dotar-nos d'una certa *gosadia*, potser imprudent, per tal d'emprendre una tasca d'aclariment i una certa confiança que l'aclariment pugui tenir alguns destinataris; però si la filosofia és encara alguna cosa, li *cal judicar* (S. Rosen)<sup>26</sup> i li cal judicar bé i per a fer-ho podríem seguir els consells del que Leibniz considera que són les dues regles fonamentals de la jurisprudència i de tota hermenèutica: cal definir bé els termes i justificar les afirmacions.

---

(*Consecuencias de la Modernidad*, 1993, p. 90) per tal de caracteritzar la relació entre la gent i els experts en règim de modernitat radical. No hi ha rivalitats en la distribució de les funcions auto-atorgades; però tampoc molta escalfor o entusiasme en la recepció. Des d'aquesta perspectiva, el que ha passat amb el Fòrum de les Cultures, o passa en general, és simplement que els *experts* culturals s'han descomptat en calcular el nombre de visitants...

26. «Els filòsofs no són com advocats en una sala de tribunal que proven de refutar els arguments dels seus oponents, sinó que són jutges units per la seva dedicació comuna a la recerca de la veritat!» [Stanley Rosen]. Amb aquesta citació s'obre l'estudi de Xavier IBÁÑEZ-PUIG, *Lectura del Teetet. Saviesa i prudència en el tribunal del saber*, Barcelona: Barcelonasa d'Edicions, 2007, p. 7, que és tot ell una demostració d'allò que cal pensar respecte del que ens passa avui (*hodie*) i de la manera com ens passa (*modus*) i on poder-ho pensar (*modus hodiernus, modernitat*).

## 9. Modernitat deriva de modern

«Modern» és un adjectiu que qualifica sempre alguna cosa. En els debats actuals sobre la modernitat el que qualifica modern roman sovint en la indistinció entre quatre substantius distints sovint implícits i barrejats: el gust, els temps, les societats i la ciència.

La nostra paraula «modern» deriva del llatí *modernus*. *Modernus* és un adjectiu derivat de l'adverbi *modo*, que vol dir manera, instant, *manner, usage, fashion*. És particularment interessant, per als nostres propòsits, enriquir les figuracions bàsiques sobre les quals reposa el vocabulari abstracte, l'equivalència entre el *modus* llatí i el *fashion* anglès. La terminació *-ernus* per derivar adjectius no és gaire corrent, però és la mateixa de *hodiernus* derivat de *hodie*, avui o *aeternus* derivat de *aetas*, edat. *Modernus* és *id huius aetatis est propium*, el que és propi d'aquesta edat: és el que ens indica el component deíctic (*huius*, d'aquest) del terme referit a *aetas* –la nostra edat, el que estem fent ara nosaltres, la nostra manera o estil d'ara. La *deixis* és un component semàntic ineludible del significat de «modern», és el seu fons *situacional*. Els termes deíctics en general són índexs formals de la referència a la *situació*. Per tal que un terme deíctic tingui referència, cal que l'emissor i el receptor estiguin en *contacte*. Això vol dir una cosa tan senzilla com que *aquí* indica un lloc determinat únicament si el que parla i el que escolta d'una manera o altra *es miren*. Entenem ara per què ens convenia preguntar-nos per la configuració del «lector modern».

El mot *modernus* fou forjat entre els segles v i vi després de Crist. La seva aparició més antiga és una carta del papa Gelasi (492-496)<sup>27</sup>. Gelasi és significatiu per la seva doctrina de la dualitat entre *auctoritas* i *potestas*, que és diferent de la teorització del constantinisme oriental d'Eusebi de

27. GELASI, *Epistula*, Migne, *Patrologia Latina*, vol. LIX.



Cesarea. L'ús de «modernus» es consolida al segle VI, el segle que va entre les figures del papa Gelasi i Gregori el Gran (590-604). Fou emprat per Cassiodor, Pelagi, Priscia i Gregori el Gran. Estem en un moment històric molt especial en l'antiguitat cristiana o el moment fundador de la «medievalitat» occidental. Una medievalitat, és clar, però sovint cal indicar-ho, que s'ignora a si mateixa com a tal medievalitat. La història del terme *modernus* fou estudiada per un medievalista alemany en una monografia de l'any 1957<sup>28</sup> i molt diversament comentada des d'aleshores entre d'altres per Jauss, un dels teòrics de l'estètica de la recepció. Hi ha qui ha volgut veure en Cassiodor i el seu *Vivarium* un ús ja modern del terme modern —és possible. Tot això ens indica d'una nova manera la dificultat d'ús d'alguna cosa que pot començar des del segle V amb Cassiodor fins arribar al segle XIX amb Baudelaire.

El cert és que l'abstracte *modernitas* no surt fins al segle XI en una oposició a *antiquitas*, sembla que primerament amb un valor molt neutre equivalent als temps nostres, *nostra tempora*. La consciència de superioritat d'uns *moderni* respecte d'uns *antiqui*, perquè *saben més coses*, apareix als segles XII i XIII en els ambients escolars, perquè els joves professors han llegit els *libri naturales* d'Aristòtil o tot l'*Organon* i en saben més que els seus mestres antics. La historicitat d'un terme no és, certament, decisiva respecte a la seva comoditat d'ús i les seves significacions posteriors, però està-aquí com *ek-sistència* en un sentit més o menys heideggerià del terme, com a índex de contingència i senyal d'eficàcia històrica en la transmissió.

La referència a la situació del component *deictic* del terme i a l'increment en el saber escolar posseït, li donen a la nostra comprensió del terme modern *una dimensió*

28. W. FREUND, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln and Graz, 1957.

*translacional* que convé retenir com una dada molt important en les consciències efectives de modernitat occidental. En aquest *aquí* hi ha ara *allò* que abans estava en un altre lloc. Es traslladen moltes coses en la història, però aquesta es viu, fonamentalment, pel trasllat de dues realitats: l'imperi i els estudis (la *translatio imperii*, la *translatio studiorum*). La Crònica de Nuremberg de Hart Schedel de l'any 1493 parla d'una *translatio imperii ad Teutonicos*. Hobbes parla al capítol final del *Leviathan* del papat com el *fantasma del difunt Imperi Romà*.

## **10. Els *nosaltres* que en cada cas es marquin una manera seran moderns, eo ipso, per això mateix que es marquen**

Són moderns en la seva consciència respecte a la manera que executen, que justifiquen o de la que estan més o menys legítimament orgullosos. La noció de *consciència de modernitat* s'haurà de contrastar repetidament amb la de *configuració de modernitat* que és una ordenació molt posterior dels fets i els herois d'una tradició, genealogia o llinatge que legitima una proposta des *dels antecedents* que ella es dona. És el que fa Michelet en forjar la noció de Renaixement com un període històric un diumenge de l'any 1840<sup>29</sup>. Quan Michelet l'elogia com un període valorat molt positivament el determina en la significació comuna emprant Colom, Copèrnic i Luter com a figures fundacionals d'una època que *ell* dibuixa. Un altre exemple més recent del tracte amb configuració o, configuracions, de modernitat(s) l'hem trobat a Scott Lash quan determina «*no una, sinó dues modernitats*». La primera té «pressuposicions *científiques*» i circula a través d'una «genealogia» que inclou Galileu,

29. Lucien FEVRE, *Michelet et la Renaissance*, Paris: Flammarion, [1943] 1992.

Hobbes, Descartes, Locke, la Il·lustració, Marx (madur), Le Corbusier, el positivisme lògic, la filosofia analítica i Habermas. La segona és una «crítica» de la «primera modernitat» en el romanticisme del segle XIX i el modernisme *estètic*. El llinatge d'aquesta segona modernitat és el jove Hegel, Baudelaire, Nietzsche, Simmel, el surrealisme, Benjamin, Adorno, Heidegger, Schutz, Gadamer, Foucault, Derrida i (en la sociologia contemporània) Bauman. Més que tractar amb detenció el que significa exactament la proposta de Lash com a diagnòstic de la nostra actualitat, ara ens interessa únicament exemplificar la noció de «configuració de modernitat».

En els actuals discursos sobre la modernitat es barregen tres, o quatre sentits que es poden discernir i que són: la modernitat del *gust*, la modernitat dels *temps*, la modernitat de les *societats* i la modernitat de *la ciència i la tecnologia*. Convé no oblidar mai que 'modern' és un adjectiu i com tot adjectiu pot adjectivar realitats molt diferents. No és gens fàcil decidir en quin ordre cal exposar aquests quatre aspectes substantius de modernitat adjectivada. Si comencem per la modernitat del gust és perquè ens sembla que en ella es reflecteix millor l'aspecte que ha portat a accelerar les successions de modernitats, i també perquè tendeix a ser cada cop més el primer aspecte considerat en fenòmens de modernitat artística, de cultura popular o estètica de la vida quotidiana. La modernitat dels temps sembla, amb tot, encara, marcar una sobirania en l'ús del terme. 'Modern' és un adjectiu d'un període de temps, d'una època. Les modes de gust marquen un temps nou sigui en l'alliberament, la trivialitat o la banalitat. Les societats són dites modernes sigui per la seva racionalitat o per la seva complexitat. Finalment, ciència moderna és una expressió sovint lligada a la revolució científica que donaria a la ciència un segell d'autenticitat.

*La modernitat del gust* s'expressa sobretot en art i literatura, i en l'existència de l'individu més o menys desvincu-

lat de la resta en la figura del dandy o del snob i en la seva actual generalització abundant en el que Taylor ha anomenat «expressionisme de masses». Snob és una expressió del registre d'estudiants a Oxford que abreujava sine nobilitate; nobilis és un abreujatura de cognoscibilis i vol dir allò que es pot conèixer, que mereix ser conegut. Des d'aquesta manera de veure, 'modern' s'oposa menys a 'antic' que a 'caduc', en la manera d'entendre les coses de Charles Baudelaire, per exemple, que té una gran influència posterior sovint molt imprecisa. Aquest és el sentit present en el terme 'modernisme' per exemple en les festes modernistes de Rusiñol, del modernisme en la arquitectura de Gaudí, Domènech i Muntaner, entre d'altres, en la poesia castellana de Ruben Darío i un munt d'exemples més. Aquí la confusió es produeix per la repetició de l'estratègia de ruptura en la successió de generacions en el sentit reduït de grups generacionals en art i literatura. El Manifest Groc (1928) (S. Dalí, S. Gasch J. Muntanyà) declara caduc el teatre d'Àngel Guimerà i l'Orfeó Català, i modern el cinema i el jazz.

*La modernitat del temps* és encara, malgrat les confusions que es sobreposen, la significació més immediata. 'Modern' és un adjectiu que s'aplica a una època o edat en la divisió del temps històric d'una història universal: època moderna, edat moderna. *Les Temps modernes* és el títol de la revista de Sartre i els existencialistes, també de la pel·lícula de Chaplin. Època o edat és una divisió del temps històric, allò que es divideix és la història universal. La divisió escolar més comuna dividia la història universal, oposada a la història sagrada i a la història natural, en Edat Antiga fins al 476, caiguda del Imperi Romà d'Occident quan Odoacre rei dels hèruls destrona Ròmul Augústul, darrer emperador, i envia les insígnies imperials a Bizanci. L'Edat Mitjana arriba fins l'any 1453 amb la caiguda de Bizanci en mans dels turcs. L'Edat Moderna s'estén fins 1789 amb la Revolució Francesa, que iniciaria l'Edat contemporània. És evident que el

període 1789 fins avui és com massa llarg per a ser simplement l'actualitat. Hom pot fer ara unes divisions, ara unes altres. L'any 1945, la derrota del nazisme, o l'any 1948, la Declaració Universal dels Drets Humans poden ser-ne fetes. Hom suposa que l'any 1989 passarà a la història com la data simbòlica del final d'una època (Beck). En els discursos de modernitat, postmodernitat o hipermodernitat tothom fa una mica el que vol. Per exemple Gilles Lipovetsky en el seu llibre *Le temps hipermoderne* (2004) afirma que la modernitat comença amb la il·lustració del segle XVIII, culmina amb la Revolució Francesa i s'acaba amb el maig de 1968. També afirma que la modernitat que neix en el segle XVIII està dominada per tres lògiques: la dels drets dels homes (democràcia), el lliure mercat i la tecnociència. Cada lògica té el seu enemic a eliminar: la tradició, la religió i l'antic règim.

*La modernitat de les societats* va lligada al que s'anomena, sovint amb un to despectiu, «canvi tecnològic», infravalorant-lo respecte d'un canvi diferent que es postula com a superior. La «modernitat de les societats» és el que volem dir quan parlem de societats avançades i té un munt d'indicadors: el sistema mètric decimal, l'electrificació, la mecanització del camp amb el tractor i altres instruments, l'aigua corrent a les cases, el sistema de preus únics, la generalització del crèdit, les telecomunicacions, els *media*, el temps mesurat, el petroli, les fibres sintètiques, etc.<sup>30</sup> Des de 1945, les societats europees s'han modernitzat progressivament i indefinidament. Heidegger és clar quan en diu d'això «americanització» i n'és molt reticent. Gadamer, responent a Silvio Vietta, diu que ell encara és partidari d'una alterna-

30. J. L. López Bulla explica que, quan arribà a Barcelona des del seu poble, el que el va sorprendre era que tothom portés rellotge. Sobre la mesura del temps en calendaris i rellotges, vegeu Joan GONZÁLEZ GUARDIOLA, *La mesura del temps*, Barcelona: Barcelonesa d'Edicions-Societat Catalana de Filosofia, 2007.

tiva europea a l'americanització i cita Dostoievski. És evident que el centenari Gadamer està dient alguna cosa, però encara cal saber exactament el què i no fer «trampes tontes» consistents en fer veure que hom rebutja el que no s'està disposat a abandonar.

*La modernitat de la ciència.* Els discursos sobre la modernitat són complicats perquè barregen elements dels tres registres anteriors. Cal introduir, tanmateix, un quart element de complexitat que va lligat a l'expressió «ciència moderna». ¿Per què és moderna la ciència que és moderna, quines ciències ho són exactament, per què en cada cas i com i des de quan? L'enorme *dificultat* filosòfica del terme i del fet «ciència», està en el seu *singular*. El que interessa cada vegada més analitzar són els discursos en què s'usa el singular d'una manera retòrica, com en l'exemple trivial, però ben significatiu, de l'etiqueta de l'«Anís del Mono»: «*Soy el mejor, la ciencia lo dice y yo no miento*». Hi ha aquí un problema molt decisiu de cara a la nostra autoconsciència actual entorn de la ciència i el joc modernitat-postmodernitat-hipermodernitat i el que hom vulgui: el que fa *moderna* la ciència *moderna*, en el sentit de legítima, ¿què és exactament: un augment o una disminució de la curiositat? Ens trobem interpretacions en un sentit i en un altre i el més curiós és la indecisió o el trasllat entre l'una i l'altra. Aquí el joc entre ambigüitats de valoració i ambigüitats de determinació és decisiu, perquè si en la determinació optem per l'increment de curiositat, la fatiga postmoderna és una disminució de curiositat; i si optem per la disminució de curiositat, la fatiga postmoderna és un increment de curiositat. ¿De què es cansa el postmodern, d'incrementar la curiositat o de limitar-la? La qüestió és encara més complicada si hom tracta la «sociologia» com a ciència i, en general, totes les ciències menys científiques. Un text d'Ulrich Beck ens aclarirà, de moment, la problemàtica: «és útil diferenciar dos tipus de ciència que comencen a divergir en la civilització de l'ame-

naça. Per una part hi ha l'antiga i florent *ciència de laboratori* que investiga el món matemàticament i tècnicament però a la que li manca l'experiència i està tancada en un mite de precisió; per l'altra la *discursivitat pública* de l'experiència que manifesta objectius i mitjans, limitacions i mètodes, i crea controvèrsia sobre ells». El que diu Beck és sorprenent per més d'un concepte. Hom no pot sinó recordar aquell passatge del *Gòrgias* de Plató on Gòrgias declara que la retòrica és més important que la medicina perquè és la que convenç al malalt de prendre's els remeis que el metge li recepta.

¿Què fan els homes de la «ruptura» dels segles XVI-XVII, els Galileu, Descartes o Hobbes: augmenten la intensitat cognoscitiva sobre un desinterès premodern, o redueixen escèpticament la curiositat per tal de moure's en el que és segur però que és molt limitat? No és gens fàcil decidir una interpretació i, en conseqüència, aquest és un punt crucial dels estudis actuals de la *early modernity* i la confrontació amb els seus grans crítics com Heidegger i Wittgenstein. Perquè, en definitiva, ¿què és la ruptura moderna com un excés possible del que caldria purgar-se: una disminució de la tensió cognoscitiva que finalment ens ha deixat insatsfets o una exageració que ens ha deixat molt cansats? ¿Què hem de preferir com a remei, hores de laboratori o hores de controvèrsia?

## **11. Necessitat d'una teoria cultural de la(es) modernitat(s)**

¿Què en farem de les distincions anteriors entre *ambigüitats de valoració i ambigüitats de determinació, consciència de modernitat i configuració de modernitat*? La resposta que volem explorar és senzilla: emprar-les de manera habitual en la construcció d'una *teoria cultural de la modernitat o de les modernitats*. ¿Què és una teoria cul-

*tural* de la modernitat? A la qüestió de si la democràcia liberal és una conquesta del món modern, els descontentaments *ben registrats* en les societats avançades, ¿de què són senyal exactament? Insistim en el «ben registrats» per tal de diferenciar els moviments *en* la realitat dels moviments *en* els diagnòstics i les xerrameques. La intervenció filosòfica empra gran part del seu temps en donar un diagnòstic de la situació espiritual de l'època. Si, com és més o menys habitual, aquests diagnòstics fan servir la noció de modernitat, ens cal per tal de seguir el que el diagnòstic ens diu i poder judicar de la seva bondat, una correcta teoria de la modernitat i no deixar flotant aquesta noció bàsica en una precomprensió imprecisa de la seva presumpta obvietat. És el que hem intentat de fer fins ara. Charles Taylor treballa el panorama actual del pensament en el reconeixement d'una pluralitat de teories sobre la modernitat. Sobretot diferencia entre «teories aculturals» i «teories culturals» de la modernitat, la qual cosa sembla molt decisiva per tal d'obtenir alguna claredat en el problema de fons, malgrat que impliqui algunes *complexitats* i *diversitats* en la necessària *retrospecció* que comporta.

Pels amants dels esquemes molt simples i les oposicions ben tallants (premodernitat / modernitat / postmodernitat; postmodernitat / transmodernitat; postmodernitat / modernitat radicalitzada; primera modernitat / segona modernitat; modernitat simple / modernitat reflexiva), fer complex el fenomen bàsic sobre el que el diagnòstic pot reposar produeix fàcilment una molèstia o un rebuig de la proposta presentada. Cal dir, però, que *els fets* històrics i socials, *són tan senzills com ho poden ser, però no més*. Convé, doncs, diferenciar molt clarament entre la simplicitat de l'explicació i la simplicitat del fet explicat. Quan la simplicitat de l'explicació és major que la del fet a explicar ens trobem davant d'un error que pot ser molt còmode perquè és molt senzill i pot donar lloc a controvèrsies ben animades, però que ens desviarà i,



finalment, ens confondrà, fatalment, al topar-nos amb les complexitats que els fets conservaven més enllà de la simplificació que ens els ha explicat. Per exemple, el silenci sobre la violència europea entre 1848-1948 que hem observat en alguns diagnòstics dona a tots els europeïsmes retòrics una falsa innocència que els fa *inútils*. L'observació sobre les simplificacions, sempre vàlida, és particularment necessària en tractar els diferents noms de les èpoques històriques o fets socials que s'impliquen a l'entorn del fenomen de la modernitat com a origen de les nostres societats actuals. Charles Taylor, particularment a *Two Theories of Modernity* (1995), diferencia, com dèiem, entre «teories aculturals» i «teories culturals» de la modernitat. Les *teories aculturals* (Durkheim, Weber, Habermas) suposen que una cultura es modernitza quan es *racionalitza*, sense que aquesta modernització estigui portada per cap cultura contingent que actuï sobre cap cultura contingent. Les societats racionalitzades són modernes, les no racionalitzades no ho són. Aquesta racionalitat *neutral* i atemporal es legitima per criteris científics, tecnològics i la noció de desenvolupament econòmic. Una *teoria cultural* de la modernitat és més *complexa*, perquè ara cal designar amb precisió la cultura que actua com a modernitzadora i la cultura, o cultures, sobre les que la cultura modernitzadora actua. El que sigui, en cada cas, l'acció racionalitzadora *¿qui ho fa, com i quan?* Això és particularment rellevant quan els efectes de la «modernització» i els descontents són localitzats a petita escala. Per dir-ho gràficament: la qualitat i varietat dels diferents modernitzadors expliquen fenòmens de substracte que diferencien els anticossos possibles que actuen en la modernització en una dialèctica sovint molt oculta i enrevessada entre societats *modernitzadores* i agents de penetració en les societats *modernitzades* i encara entre fragments de societat modernitzadors i fragments de societat modernitzats en el si de les cultures més passives en el procés modernitzador.



*peu de fotografia?*



*peu de fotografia?*

## COMUNICACIÓ

### **Nemrod Carrasco (Seminari de Filosofia Política, UB): *Moder- nitat i platonisme: l'aposta de Heidegger pel no res***

A la tragèdia clàssica, una regla fonamental és que l'esdeveniment terrorífic no es vegi a escena, sinó tan sols el seu reflex i els seus efectes. L'exemple més clar és el relat que fa el narrador del suïcidi i la mutilació dels virreis de Tebes a l'*Edip Rei* de Sòfocles. Com que l'esdeveniment no es veu directament, el Cor omple la seva absència amb una projecció fantasmagòrica que el fa encara més horrorós. El procediment bàsic per provocar horror queda, doncs, limitat al reflex de l'esdeveniment terrorífic en els testimonis o les víctimes. És la mateixa regla que el llegendari productor Val Lewton (*La dona pantera, Jo vaig caminar amb un zombi, L'home lleopard*) va introduir a les pel·lícules de terror de la dècada dels 40. L'eix principal de la seva revolució cinematogràfica és prou significatiu: en lloc de mostrar directament l'objecte terrorífic (un monstre, un vampir, una bèstia assassina), la seva presència només s'indica amb un so en *off*, amb una ombra... En termes generals, podríem dir que aquesta manera de filmar és pròpiament moderna.

El prototip literari d'aquest procediment és *Esperant Godot*, de Samuel Beckett. Tota l'acció es desenvolupa dins del marc de l'espera: quan sembla que encara «podria passar alguna cosa», els protagonistes continuen esperant l'arribada de Godot. El lector també l'espera, tot i saber que mai no arribarà, perquè Godot és només el nom del no res, d'una absència central. El text modern renuncia a mostrar l'objecte i deixa oberta la possibilitat de percebre el no-res des de la perspectiva d'«un déu absent». Aquesta mateixa llició es pot copsar al *Blow Up*, d'Antonioni, probablement la darrera gran pel·lícula de la modernitat. Quan el protagonista revela les fotografies que va fer a un parc, la seva atenció es dirigeix a una taca que troba a l'extrem d'una d'elles. En ampliar el detall, descobreix els contorns d'un cos. Enmig de la nit, torna al parc i descobreix realment aquell cos. Però quan torna a l'escena al dia següent, el cos del crim ha desaparegut sense deixar cap empremta. La clau de la pel·lícula es troba a l'escena final. L'heroi,

resignat a una recerca aparentment aporètica, surt a passejar i a prop d'una pista de tennis es fixa en un grup de persones que fan veure que juguen amb una pilota. Dins d'aquest marc, la pilota imaginària surt dels límits de la pista i s'apropa a l'heroi. Ell dubta un moment, i accepta el joc. S'inclina, fa el gest de recollir la pilota i llançar-la als «tennistes». L'heroi admet que «el joc pot seguir sense un objecte»: així com la imitació del partit de tennis pot fer-se sense una pilota, la seva pròpia aventura no necessita d'un cos (contràriament als codis de la novel·la clàssica, on el cadàver és l'objecte del desig).

La metàfora de Blow Up ens diu que el procés modern consisteix a demostrar que hi ha una absència que posa en marxa tot el joc. És el que podríem definir genèricament com l'aposta moderna pel no res, l'exemple més paradigmàtic de la qual és Heidegger. M'agradaria exposar l'aspecte clau d'aquesta aposta i veure en quin sentit encara és moderna i, per tant, paradoxalment platònica. Els termes d'aquesta aposta s'han de cercar a la descripció que fa Heidegger de la trobada amb el no res (*nichts*). El primer que cal dir és que aquesta trobada no és una conseqüència directa del fet de pensar en alguna cosa (*Seiendes*). Tampoc no ens aboca a la hipòtesi d'un *nihil absolutum*: té lloc a través del *Dasein* i d'una veu purament formal que ens obliga a prendre una elecció autèntica, però sense cap criteri concret que ens permeti identificar-la.

Ara bé, precisament perquè el *Dasein* no rep cap mandat positiu sobre el que ha de fer, li és consubstancial l'angoixa (*Angst*). No hi ha cap resposta al «què» que està provocant l'angoixa, ni estem davant de l'experiència d'un nou fenomen: Heidegger es limita a descriure l'experiència de pensar el món *com a tal*, és a dir, abans d'identificar-lo amb algun dels seus aspectes. Qualsevol intent de pensar el món és fruit de pensar en algun aspecte seu, però l'experiència anguixant de pensar-lo *com a tal* és plausible si el volem pensar com un tot. Què passa si estem «llançats» al món, si no acabem de sentir-nos plenament com a casa i sempre ens trobem d'una manera «dislocada»? Què passa si no hi ha un lloc «natural» per a l'home i aquesta dislocació és la condició constitutiva, primordial, l'horitzó del nostre ésser? Aquesta és l'experiència que Heidegger identifica amb el no res: el no res és indiscernible d'aquesta trobada amb el món *com a tal*.

Una pel·lícula poc coneguda de Fritz Lang, *El secret darrera la porta*, escenifica la inversió d'aquesta experiència. Cèlia Barret, una jove dona de negocis, viatja a Mèxic després de la mort del seu germà gran. Allà coneix Mark Lamphere, es casa amb ell i marxa a viure a casa seva. Poc després, la parella rep els amics íntims de l'home, i Mark els mostra la seva galeria d'habitacions històriques, reconstruïdes als soterranis de la seva mansió. Però els prohibeix l'entrada a un dels recintes. Fascinada per aquest tabú, Cèlia aconsegueix la clau i entra a l'habitació, que és una rèplica exacta a la seva. Els objectes més familiars adquireixen un caràcter estrany quan els trobem en un altre lloc, en un lloc que «no és el correcte». I l'efecte esfereïdor es deriva precisament del caràcter familiar, domèstic, d'allò que hom troba dins d'un lloc que no és el seu. Aquesta és una il·lustració perfecta del concepte freudià de *das Unheimliche*. La lliçó moderna és que tot gira al voltant d'una absència i d'una dislocació que la fa present; la inversió postmoderna (caldrà afegir freudiana) fa present un nou tipus d'absència, la del lloc buit que pot ser ocupat per qualsevol objecte.

La dislocació fa que al voltant seu es manifesti la totalitat d'un món absent. El *Dasein* roman separat de la seva familiaritat amb les coses, però aquesta estranyesa permet desvetllar-les en un horitzó de sentit —estricteament parlant, en un «món». La lectura de Heidegger és *hermenèutica*: en ella sempre trobem la clau o el símptoma d'una absència que constitueix la seva veritat última. Heidegger és el modern per excel·lència, l'escriptor de l'absència, del deliri interpretatiu portat a l'extrem; Freud, per contra, ja és postmodern i està a les antípodes de Heidegger: és l'escriptor del *fantasma*, del lloc ocupat per una presència que ja no ens parla, òbviament, amb la immediatesa del món *com a tal* de Heidegger; de fet, es podria dir que en realitat no ens parla en absolut. No hi ha res en el seu objecte que ordeni el més mínim espai per a l'espectador, que es topa amb ell amb la mateixa contingència que si es tractés d'un objecte natural inexplicable.

A Heidegger, la desconexió de qualsevol significació prèvia amb el món és el no res i l'objecte absent de la modernitat és aquesta trobada amb el món *com a tal*. Una idea semblant es pot cercar a Hegel, Marx i Nietzsche: l'absència ens posa en relació amb el tot. A la formulació hegeliana, el no res no és el buit ja que

conté allò que nega. El no res no és, simplement, el no res: ho és sempre d'alguna cosa. Aquesta tesi moderna té dues conseqüències decisives. La primera ja l'hem vista i té una prolongació postmoderna: la identificació del no res amb el món *com a tal* implica la doctrina de la contingència radical del món; la segona conseqüència –que aquí només apuntem– és que la identificació entre el ser i el no-ser implica un platonisme sense substància.

L'aposta de Heidegger per no caure en el *nihil absolutum* condueix paradoxalment a la hipòstasi del no res: el ser es buida substancialitzant el no-ser. El que el Plató esotèric volia explicar amb els seus positius «un i altre» i equivalents, entaforats dintre del mateix «ser», el que Aristòtil reivindica amb el seu «acte i potència» en el ser, després trobats en les substàncies primeres, la modernitat ho explica amb el principi d'alteritat i el caràcter extensional de totes les coses rellevants per a la vida. Tot s'esdevé en l'espai i tot és espacial. De la hipertròfia d'aquesta metàfora esdevinguda món i de la concepció d'aquest món com a reialme fet a la mida del llenguatge, Heidegger sembla refusar les seves principals «veritats» o teoremes, però reté el seu nucli. El no-ser, entès finitament, és idèntic al ser (i no pas a l'Altre). És en aquest punt que apareix la més seriosa interpel·lació al tot com una dialèctica entre l'absència i la presència.

El dilema de la modernitat que explicita Heidegger és, doncs, el mateix dilema del platonisme (si bé Heidegger no és un platònic genuí). D'una banda, cal pensar allò que no es pot pensar; d'una altra, cal descriure el no res d'una manera finita i, per tant, predicativament. La filosofia analítica agafa la segona branca del dilema, però no es pren seriosament a ella mateixa: la seva anàlisi ens condueix al no res sense predicats, però no nega la seva creença en un més enllà en la seva pròpia positivitat (la qual cosa explica la tendència dels filòsofs analítics a suplementar la seva posició amb el misticisme, la saviesa oriental, etc.). Heidegger no pren cap alternativa. Però planteja una nova elecció: persistir en la qüestió del ser, romandre en ella mentre procura donar una explicació post-ontològica que torni a pensar el ser i el no-ser refusant el *nihil absolutum*. Naturalment, la tasca és platònica i, alhora, moderna: ens planteja la qüestió, però no la respon.

## COMUNICACIÓ

**Bernat Torres Morales (Universitat de Barcelona. Grup de Recerca «Hermenèutica i Platonisme»): *Crítica a la modernitat. El problema de la redivinització del món.***

L'estructura del que hi ha es pot expressar com un tot quaternari format per l'home, la societat, el món i Déu. L'entramat format per aquests quatre elements permet possiblement explicar qualsevol esdeveniment, experiència o pensament que ens puguem plantejar. Sovint les taules són coixes i la beguda no se'ns hi aguanta, de manera que ens cal recórrer a la falca o simplement canviar de taula, fins i tot podem restar-hi malgrat la incomoditat i el perill que això suposa, però el que queda clar és que una taula amb quatre bones potes i una superfície plana resulta passar-nos inadvertida i ens és, a més, la mar d'útil. Hi ha qui diu que el difícil no és trobar gent que cregui en Déu, sinó ateus veritables; en molts casos el que trobem són individus que es consideren a ells mateixos petites –o grans– divinitats encarnades. L'home, com mostra Plató de manera alhora enigmàtica i clarivident, és un reflex de quelcom que és més gran que ell; la possibilitat de pensar l'home ve donada, en aquest sentit, per la comprensió de la seva relació amb ell mateix, la ciutat, el món i Déu. No creiem que això sigui nou, però no seria desencertat afirmar, que l'home modern va coix. La coixesa de l'home, si l'esquema exposat és correcte, cal cercar-la en la seva relació amb la resta d'elements del tot on aquest se situa.

Eric Voegelin s'ha plantejat la seva tasca investigadora com a recerca en el temps, això és, en l'esdevenir històric, de l'ordre en relació als quatre elements que hem esmentat i que ell anomena l'«estructura quaternària» de la realitat<sup>1</sup>. La seva metodologia és basa en interpretar les experiències humanes que es manifesten a través dels símbols que aquestes generen, els quals permeten a l'home situar-se en el tot; més concretament, la filosofia és per

1. E. VOEGELIN. *Order and History* (5 vols.). The Collected Works of Eric Voegelin, Columbia & London: University of Missouri Press, 200-2001.

Voegelin «la interpretació (*Auslegung*) de les experiències de la transcendència»<sup>2</sup>, això és, la interpretació de les experiències que tot home té en més o menys mesura i que sobrepassen els límits d'allò percebut i assoleixen el contacte amb nocions com la divinitat, el *nous*, el bé, el *logos*, etc. Tot símbol, a més, reflecteix un canvi en la concepció del tot i troba segons Voegelin el seu aclariment últim en un procés de la consciència, això és, en un canvi relatiu en la manera com l'home s'enfronta cognoscitivament a la realitat que l'envolta. Així, al centre del pensament de Voegelin trobem una teoria de la consciència<sup>3</sup> la qual permet, entre d'altres coses, detectar el que l'autor anomena canvis en la "consciència epocal". Com hem dit, els símbols són el mitjà principal que té l'home per situar-se en el món, però aquests, a causa de la seva naturalesa, poden conduir a la foscor o a la claror de l'estructura abans esmentada, és a dir, que tant poden situar com des-situar a l'home. L'ordre es genera quan aquest tot es troba en harmonia i es destrueix o es degrada quan els seus elements es transformen o s'oculten; a més, l'ordre de la realitat és indestruïble de l'ordre en l'interior de l'ànima humana, la qual cosa es manifesta clarament en la relació entre l'ànima i la ciutat, és a dir, en la vida política. En aquest sentit cal entendre que l'aclariment voegelinian sobre la modernitat és cognoscitiu, més que no pas històric o estètic. La modernitat cal entendre-la com a transformació progressiva de la consciència humana a l'hora de situar-se en el seu tot. El diagnòstic de Voegelin sobre l'home modern és que aquest es troba des-situat, l'home modern ha perdut el nord enmig de la tempesta. Evidentment això no és pas nou, el que resultat innovador és, si de cas, la manera com aclareix el pensador alemany aquesta desorientació.

És habitual llegir estudiosos de Voegelin que lamenten la manca d'interès que han generat les tesis d'aquest autor sobre la modernitat. Possiblement l'excepció més significativa a aquest desinterès sigui la referència que fa Hans Blumneberg a *La Legitimitat dels*

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.

3. Vegeu E. VOEGELIN. *Anamnesis*, Columbia & London: University of Missouri Press. 1990.



*Temps Moderns* de 1966. Es tracta del passatge on parla de l'essència de la modernitat entesa com a «Selbsbehauptung», afirmant que la modernitat ni és la renovació de l'antiguitat ni la seva continuïtat per altres mitjans i que és més encertat parlar de gnosi moderna –com fa Voegelin– que de paganisme. Tanmateix, la tesi de la segona part del llibre de Blumenberg és que la modernitat és la superació de la gnosi<sup>4</sup>. L'anàlisi més completa sobre la modernitat en l'obra de Voegelin es troba en la *Nova Ciència de la Política* (1952)<sup>5</sup>, sobretot a la segona part del llibre; també en el text de joventut anomenat *Les Religions polítiques* (1939)<sup>6</sup>, així com en diversos articles entre els quals el més significatiu sigui possiblement «El futur espiritual i polític d'occident», de 1959<sup>7</sup>. El text de 1939 ja mostra clarament la tendència general de l'anàlisi sobre la modernitat, això és, la necessitat d'entendre els moviments polítics des de la seva fonamentació religiosa –idea presa del seu mestre Max Weber– i, al mateix temps, la necessitat d'una renovació i un redescobriment de les arrels religioses de l'esperit humà per tal de poder combatre el desordre polític, objectiu aquest darrer que Voegelin durà a terme sobretot en la seva obra de maduresa. Aquesta mateixa tendència es fa manifest a *La Nova Ciència de la Política*, la qual havia de dur per títol «La fi de la modernitat» (títol

4. Vegeu TH. HALLWECK, «Wie Legitim ist die Moderne?»; Gedanken zu Eric Voegelins Begriff der Moderne und Hans Blumenberg Begriff der Neuzeit», a *Occasional Papers* 32, München, Eric-Voegelin-Archiv, 2003.

5. E. VOEGELIN, *New Science of Politics*, Chicago: University of Chicago Press, 1952. [reeditat a *Modernity without Restraint: The Political Religions; The New Science of Politics; and Science, Politics, and Gnosticism*, The Collected Works of Eric Voegelin, vol 5, Columbia & London: University of Missouri Press, 1999; trad. cast. *La nueva ciencia de la política*. Buenos Aires. Katz editores. 2006].

6. E. VOEGELIN, *Die Politischen Religionen*, Stockholm: Bermann-Fischer, 1939 [reeditat a *Modernity without Restraint: The Political Religions; The New Science of Politics; and Science, Politics, and Gnosticism*, The Collected Works of Eric Voegelin, vol 5. Columbia & London: University of Missouri Press, 1999].

7. E. VOEGELIN, «Die geistige und politische Zukunft der westlichen Welt», a *Occasional Papers* 1, München: Eric-Voegelin-Archiv, 1996.

que es va canviar, segons Th. Hollweck<sup>8</sup>, a causa de la publicació en 1951 d'un llibre titulat *El mite de la Modernitat*); aquest text exposa la problemàtica de la modernitat a partir principalment de la noció de gnosi tot seguint la línia de pensadors com Hans Urs von Balthasar o Henri Lubac. Més endavant, però, Voegelin s'adona de les complicacions que aquesta noció comporta, sobretot degut a l'excés semàntic que adquireix aquest terme al llarg del darrer terç del segle XX, i prefereix emprar altres termes, entre els quals trobem el que nosaltres hem triat, a saber, el problema de la redivinització del món, el qual es troba també entre el vocabulari de la nova ciència i que permet distingir la seva posició enfront la modernitat d'altres pensadors com Blumenberg o Karl Löwith.

La redivinització té com a condició de possibilitat l'existència d'una procés de desdivinització del món, el qual consisteix en un procés històric mitjançant el qual la cultura del politeisme mor pel que el pensador alemany anomena atrofia empírica, cosa que fa que l'existència humana en societat es reordeni a través de l'experiència del destí de l'home per la gràcia del Déu transcendent. Així, la redivinització del món és el resultat d'un procés iniciat en el mateix si de l'església cristiana, originàriament caracteritzada per l'oscil·lació entre l'espera escatològica per una part, i la institució de l'església com a presència de Crist en la història per l'altra. «Com que la *parousia* no s'esdevenia –diu Voegelin– l'església va evolucionar [...] cap a l'escatologia de la perfecció transhistòrica i sobrenatural. En aquesta evolució, l'essència específica del cristianisme es va separar del seu origen històric»<sup>9</sup>. Dit amb altres paraules, i recordant l'estructura quaternària abans esmentada, un cop el món ha estat buidat de divinitats, les quals han quedat desplaçades en el més enllà, és a dir, que han transcendit la realitat d'allò visible, l'estructura de la realitat es comença a pensar a partir dels índex immanent i transcendent<sup>10</sup>. Enfront

8. PETER J. OPITZ & THMAS HOLLWECK, «Zur geistige Krise westlichen Welt: Eric Voegelins Kritik an der Moderne», a *Occasional Papers* 64, München: Eric-Voegelin-Archiv. 2008.

9. E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, Buenos Aires: Katz, 2006, p. 134.

10. Voegelin acostuma a situar els pensaments i les experiències segons una estructura dual; l'índex immanent i transcendent és només

aquesta situació, la nova tasca de l'home i de la política és la de situar-se en un món buidat de déus tot deixant-se orientar per la presència d'una divinitat transcendent. Tasca difícil que condueix a confondre el més enllà amb la realitat visible, això és, la transcendència amb la immanència. El criteri de distinció entre aquestes dues nocions és el que permet endegar en darrera instància el projecte d'una ciència política en el sentit que Voegelin l'entén; i això és així perquè aquests dos pols han de servir com a últim referent per distingir entre coneixement i opinió. En aquest sentit, la filosofia grega i el pensament cristià serveixen de referents per a aquest nova ciència en tant que ofereixen l'arsenal simbòlic necessari per evitar els desequilibris que genera la mateixa estructura de la realitat a partir del joc immanent transcendent. Justament d'aquí prové la força de símbols clàssics com el de la «participació» (la *methexis* platònica o *metalepsis* aristotèlica) o la *metaxy* platònica o símbols cristians com el de «la ciutat de Déu» d'Agustí, situada més enllà de la història però tanmateix representada per l'església.

Segons Voegelin, la naturalesa –i també la crisi– de la modernitat resta lligada inevitablement a la problemàtica de la redivinització

---

una de les formes que empra i que aquí hem triat per entendre millor el nostre aclariment. Aquesta dualitat s'explica a partir d'entendre la situació de l'home respecte l'estructura del tot, la qual es troba sempre en una tensió respecte la qual l'home se situa en un entremig (*metaxy*). Que l'home és en l'entremig d'allò immanent i allò transcendent es deixa estressar també dient que és troba entre allò que ell és i la divinitat, o entre l'apeiron i el nous («Reason the Classical Experience» a *Anamnesis*, 1990), o entre la «things-reality» and the «It-reality» (*Order and History. In Search of Order*. Ed. Ellis Sandoz, The Collected Works of Eric Voegelin, vol 18. Columbia & London: University of Missouri Press); o també entre la ignorància i la saviesa. El símbol de la *metaxy*, essencial en el pensament de l'autor alemany, prové, com hem dit, de Plató, sobretot del *Convit* (202e) i del *Fileb* (16d), però aquest símbol, com molts altres a parer del pensador alemany, adquireix la seva plena significació gràcies al Cristianisme, el qual –simplificant– determina la justa distància entre l'home i Déu. Així doncs, en el llenguatge agustinianà la dualitat es podria expressar en l'acció *secundum Deum* i l'acció *secundum hominem*.

del món, l'home i la societat. Concretament, el pensador alemany argumenta que la victòria del Cristianisme sobre la forma de representació pròpia de l'imperi romà produeix la desdivinització de l'esfera temporal del poder, anticipant així els problemes específicament moderns de la representació. El resultat últim d'aquest procés el veu Voegelin en els moviments ideològics moderns així com en els corrents de pensament que van des de Hobbes fins a Heidegger; a la mesura que la immanentització avança, afirma Voegelin, l'activitat civilitzacional es converteix en una tasca mística d'autosalvació (com en el cas de Nietzsche, on ets tu qui et dona la gràcia), «la força espiritual de l'ànima que en el cristianisme es dedicava a la santificació de la vida ara podia dedicar-se a la creació més atractiva, tangible, i sobretot, molt més fàcil, del Paradís terrenal»<sup>11</sup>. Per aclarir el desenvolupament d'aquest procés Voegelin es dirigeix a simbolitzacions primàries que es van consolidant i que constitueixen els fonaments de les diverses formes d'immanentisme: Joaquim de Fiore (1132-1202) seria el primer exponent clar en el desenvolupament d'aquest procés en tant que generà símbols que determinen l'autointerpretació de la societat política moderna com el símbol de les tres edats –en el que s'inspiren els enciclopedistes, Comte, Hegel, Marx i el tercer reich nacionalsocialista–; el símbol del líder-paraclat –que apareix en el príncep de Maquiavel i en el superhome de Comte o de Marx–; o el símbol de la germanor entre persones autònomes –que influeix al «credo democràtic contemporani» un cop secularitzat. En una conferència oferta l'any 1971 –ja al final de la seva carrera– Voegelin aclareix que el gnosticisme com el de Fiore no és suficient per aclarir la situació moderna i que és necessari reinterpretar altres símbols com els desenvolupats durant el renaixement, concretament els que fan referència al reviscolament del Neoplatonisme dut a terme per autors com Petrarca (1304-1374) –i també Ficino o Pico de Mirandola– o Vasari (1511-1574). Aquests pensadors i les seves corresponents simbolitzacions són els símptomes d'una nova manera de percebre el lloc de l'home en el tot. Petrarca hauria estat el primer en situar històricament l'edat moderna com a segona

11. E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, Buenos Aires: Katz, 2006. p. 158.

llum –després de l'època clàssica– després d'un període de foscor, el qual ja no es trobaria entre el final de l'època antiga i l'arribada de Crist, sinó entre l'establiment de la religió cristiana a Roma i fins el mateix renaixement. Posteriorment, Vasari consolidaria la idea d'un renaixement veritable entès com l'inici d'una nova era que, anàlogament a la visió salvífica cristiana, no semblava tenir fi. Si Petrarca fa lluminosa l'època fins aleshores considerada fosca, Vasari converteix en sagrada l'època fins aleshores considerada secular, sobretot en tant que considera que la renovació endegada amb el renaixement no està supeditada a la llei del creixement i el declivi, això és, que representa un etern renèixer. Hom ja no pot entendre el cosmos com una realitat impregnada de divinitat a causa del que Voegelin anomena de diferenciació de les experiències i els seus diferents símbols, però això no impedeix que hi hagi un intent constant de redivinitzar el món natural. En aquest sentit, els grans moviments immanentistes, com els anomena Voegelin, serien un resultat d'una mala digestió –o inclús una indigestió– de les diverses veritats enfrontades per aclarir el que hem anomenat l'estructura quaternària de la realitat<sup>12</sup>.

La conferència «El futur espiritual i polític d'occident», presentada a l'Amerikahaus de Munic l'any 1959, pot acabar d'oferir-nos llum sobre la perspectiva de Voegelin sobre la modernitat. Allà l'exposició es simplifica i, a més, el text clou amb una proposta positiva, això és, amb una possible solució als mals que amenacen l'home i el govern moderns. El tema de fons de la conferència ve a ser el mateix que el que dirigia el text de 1952, a saber, la necessitat de repensar la vida política des del punt de vista religiós o espiritual. Les primeres línies del darrer capítol de la nova ciència de la política, sota el títol «La fi de la modernitat», comencen afirmant que «Hobbes havia advertit que la falta d'una teologia civil era la causa de les dificultats que amenaçaven l'estat d'Anglaterra durant la crisi puritana»<sup>13</sup> i tot el capítol és un aclariment de la importància

12. Per a una clara exposició d'aquest enfrontament o xoc entre veritats vegeu el capítol III de *La nueva ciencia de la política*, «La lucha por la representación en el Imperio Romano».

13. E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 195.

de mantenir o renovar les arrels clàssica i cristiana en el si de la vida política i del govern civil, cosa que Hobbes no hauria assolit tot i la correcció del seu diagnòstic. El resultat últim d'aquesta pèrdua de les arrels cristiana i clàssica, vinculada al seu torn amb la desaparició de la veritat de l'ànima, hauria estat el sorgiment del totalitarisme. El text de 1959 aclareix quines són les condicions materials i espirituals que hauria de complir el millor model de societat; Voegelin explica com l'ordre polític només és possible quan les tres autoritats que constitueixen el poder es troben en harmonia. Aquestes tres autoritats, les quals coincidirien amb les funcions de l'emperador en època de Justinià, són (i) el poder humà o polític, això és, el poder militar representat per l'*imperator*; (ii) el poder diví o religiós, això és, el protector de les creences i les tradicions representat pel pontífex màxim; i (iii) el poder racional o filosòfic, això és, el poder legislatiu basat en una teoria del dret natural. Quan un dels poders n'absorbeix un altre o es produeix un desequilibri entre ells, aleshores apareix inexorablement el desordre polític i amb ell la decadència d'una civilització. Voegelin mostra altre cop que les arrels de la decadència d'occident cal cercar-les en el mateix cristianisme i el procés de redivinització del món, però insisteix també en la necessitat de mantenir les arrels cristianes i clàssiques que han fet possible l'ordre sota determinades circumstàncies, això és, insisteix en mantenir unit allò que ha nascut unit. Amb tot, i amb això acabem la nostra comunicació, Voegelin conclou el seu text de 1959 amb una proposta positiva, això és, amb una resposta a la pregunta sobre quina és la forma de sortir d'aquesta situació de desordre: 1) En primer lloc, el govern civil, aclareix el pensador alemany, ha de mantenir viva la substància cristiana a l'interior de la vida social, evitant en tot moment l'aparició de moviments ideològics, això és, moviment anticristians i antifilosòfics; 2) En segon lloc, és necessària una important reflexió en el si de l'església, la qual tot i haver-se separat de l'estat, té encara molt a oferir, concretament ha de controlar tota forma de fonamentalisme i el dogmatisme religiós; i, amb aquesta finalitat, Voegelin proposa introduir en el si de la teologia una filosofia de la mitologia i del dogma que mantingui viva l'església a l'interior de la societat i en l'àmbit científic; 3) finalment, Voegelin proposa una restauració de la filosofia, la qual cosa resulta problemàtica a cau-

sa de la seva excessiva atomització i desorganització. És necessari altre cop detectar i evitar les propostes ideològiques, positivistes o gnòstiques. En aquesta situació, però, hi ha una llum d'esperança segons el pensador alemany, ja que les societats anglesa i nord-americana, les institucions de les quals representen amb major solidesa la veritat de l'ànima, són, al mateix temps, les potències més fortes en termes existencials<sup>14, 15</sup>



*Peu de fotografia?*

14. Tanmateix, i així és com acaba Voegelin el text de la nova ciència de la política, «és necessari tot el nostre esforç per tal que aquella llum esdevingui flama mitjançant la repressió de la corrupció gnòstica i la restauració de les forces civilitzacionals. El destí és el que està en joc» (E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*. Buenos Aires. Katz, 2006. p. 225).

15. Aquest treball es presenta com a resultat del Projecte d'Investigació finançat per la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2007-62763/FISO i dels treballs del Grup de Recerca *Eidos. Hermèutica, Platonisme i Modernitat*, 2009SGR447.

## COMUNICACIÓ

### **Pablo Sandoval Villaroel (Université Paris IV-Sorbonne. Grup de Recerca Hermenèutica i Platonisme, UB): *La pregunta per la modernitat des del tarannà fonamental de l'home modern***

Les reflexions que segueixen són un intent de meditar sobre la qüestió de *què sigui* la Modernitat, és a dir, *què és* allò que determina i caracteritza de la manera més profunda i més essencial la Modernitat com a tal. Això significa en primer lloc que aquí no es tracta d'aportar senzillament una «definició» de l'època moderna, sinó que allò decisiu és més aviat apropar-nos gradualment a la dimensió mateixa des de la qual la Modernitat es deixa primerament experimentar i pensar en allò que ella és. En efecte, quan intentem meditar sobre allò que *s'esdevé* pròpiament a la nostra època, podem dur a terme una tal meditació cada vegada des de perspectives diverses, per exemple, des d'una perspectiva política, econòmica, sociològica, tècnica, científica, religiosa, etc. Cadascuna d'aquestes perspectives ens dóna accés a un tret certament important de l'era moderna. Tanmateix, en un tal tret roman sempre una visió *parcial* de la Modernitat, en la mesura que ens deixa veure en cada cas tan sols una «part» d'allò que constitueix la Modernitat com a tal. Nosaltres, en el que segueix, intentarem apropar-nos a aquesta qüestió per un *altre* camí, i per cert per un camí a través del qual es tracta de començar a entreveure la Modernitat en la seva *totalitat*, això és, en la simplicitat i la plenitud de la seva *essència*. Ara bé, el camí que ha de guiar-nos cap a l'essència de la Modernitat no és altre que el d'atendre a la paraula del poeta i del pensador.

Nosaltres tenim el costum, per cert, de prendre la paraula del pensador, i més encara la del poeta, com a mera expressió de la seva pròpia «visió del món», és a dir, en el fons, com a exteriorització d'allò que els poetes i els pensadors es representen en llur interioritat respecte a la realitat exterior. Tals representacions quedarien així closes dins de l'àmbit de la mera «subjectivitat» dels punts de vista, sense assolir mai la realitat «objectiva» de les coses. Aquesta manera d'avaluar i d'interpretar la paraula del poeta



i la del pensador, però, amb la qual tots nosaltres concordem immediatament i a l'interior de la qual ens sentim com «a casa», potser no és tan evident i òbvia com sembla a primera vista. Potser, precisament, aquesta manera de representar-nos les coses, a saber, dins del marc de la relació subjecte-objecte, pertany de la manera més íntima a allò que intentem pensar aquí: a l'època moderna mateixa. Si això fos així, el més saludable seria de moment deixar almenys en suspens les nostres pròpies representacions, per més habituals i evidents que siguin per a nosaltres, a fi de mantenir-nos així oberts i lliures per a la *veritat* que reserva tant la paraula del poeta com la del pensador. Al principi d'un text en el qual intenta meditar precisament sobre l'essència de la Modernitat, el pensador Martin Heidegger diu el següent: «La meditació és el coratge de convertir la veritat dels nostres propis pressupòsits i l'espai de les nostres pròpies metes en allò més digne de ser posat en qüestió»<sup>1</sup>.

Així doncs, la present comunicació provarà d'atendre al cant del poeta i al pensar del pensador, perquè, per a nosaltres, tant l'un com l'altre diuen amb tota simplicitat, encara que cadascú a la seva manera, *allò que és*, és a dir, allò que *s'esdevé* en el fons de l'època moderna. En primer lloc, abordarem un poema del poeta Antonio Machado, que es troba inclòs en *Galerías*. El poema diu així:

Desnuda está la tierra,  
y el alma aúlla al horizonte pálido,  
como loba famélica. ¿Qué buscas,  
poeta, en el ocaso?

Amargo caminar, porque el camino  
pesa en el corazón. ¡El viento helado,  
y la noche que llega, y la amargura  
de la distancia! ... En el camino blanco

Algunos yertos árboles negrean;  
en los montes lejanos  
hay oro y sangre ... El sol murió ... ¿Qué buscas,  
poeta, en el ocaso?

1. Martin HEIDEGGER, *Die Zeit des Weltbildes*, en *Holzwege*, GA, Band 5, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, p. 75.

De què ens parla aquest poema? El poema anomena la nuesa i desolació de la terra, la pal·lidesa vaga i difusa de l'horitzó, la vana recerca i l'amarg caminar del poeta, la inclemència i el rigor del vent gelat, allò inhòspit de la nit que arriba, l'amargura de la distància i de l'allunyament, i, al final, com per recollir-ho tot en allò que és essencial, el poema esmenta enigmàticament la *mort* del sol. Tot seguit, el poeta es pregunta a si mateix una vegada més: *¿Qué buscas, poeta, en el ocaso?* Renunciant per endavant a tota temptativa d'una elucidació detallada i exhaustiva d'aquest poema, nosaltres voldríem tan sols assenyalar allò que dóna el to general al poema sencer. Es tracta, doncs, d'una manera o altra, d'un cert neguit i inquietud del poeta, que s'anuncia en el clamor de la recerca. El més inquietant i dolorós d'aquesta recerca és, però, com indica tàcitament Machado, que precisament *no hi ha res a recer-car*, és a dir, que fins i tot la recerca mateixa es troba privada del seu horitzó, de tal manera que no queda més que un amarg i errant caminar en la nit que sostreu a l'ésser humà tota mena d'empara i d'alberg. Aquesta situació de misèria i desemparament, el poeta l'assenyala mitjançant la imatge de l'ocàs, això és, la «mort» del sol. Però el sol val aquí com a signe d'allò que procura tota vida i tot ésser a les coses i, per tant, com a signe d'allò que és el més elevat i el més fonamental, no només per a l'existència humana, sinó també, en cert sentit, per a la totalitat d'allò que és. En efecte, ja en la filosofia de Plató el sol apareix com a imatge de la Idea del Bé: l'origen i la consumació de l'ens en la seva totalitat. Així doncs, la mort del sol no constitueix de cap manera una pèrdua i una desaparició qualsevol, sinó que comporta una mena d'*abandonament* que enfonsa l'ésser humà en la més urgent i angoixant penúria.

Per tal de començar a comprendre de què es tracta aquí, només hem d'atendre a una altra paraula essencial, la qual ens ve donada aquesta vegada pel pensador Friedrich Nietzsche, paraula que consona de la manera més íntima amb la paraula de Machado, a saber, la dita «*Gott ist tot*»<sup>2</sup>, «Déu ha mort». Aquestes paraules de Nietzsche, que són qualsevol cosa excepte el desig o l'opinió d'un

2. Friedrich NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, Nr. 125: «Der tolle Mensch».

simple i vulgar ateu, intenten indicar més aviat un esdeveniment històric, i, per cert, no pas un esdeveniment històric-espiritual entre d'altres, sinó aquell que determina de la manera més profunda el moviment essencial de la història de l'Occident. Aquest moviment, Nietzsche el pensa sota el nom de «Nihilisme». Dins del marc d'aquesta breu comunicació, resulta impossible ni tan sols assenyalar tot el que això implica en l'àmbit de la filosofia nietzscheana. Per això ens hem d'accontentar aquí amb indicar que Nietzsche pensa el terme de Nihilisme fonamentalment com a «la desvalorització de tots els valors», és a dir, com la pèrdua de valor i sentit de tot allò que, fins aleshores, havia regit i dirigit l'existència dels homes. El Nihilisme, com a designació de l'esdeveniment més íntim de la història occidental, significa, per tant, la ruïna i ocàs dels valors supremes, d'allò que decideix en darrera instància respecte de tot el que fem o deixem de fer, de tal manera que allò que regna a l'època del Nihilisme és el *sense-sentit*. Al fons mateix de la paraula Nihilisme parla, doncs, una cosa així com un sense, un *no-res*, *nihil*, això és, la falta i l'absència de tot horitzó i de tota meta. En una paraula, la *negació* de tot el que és elevat i essencial pels homes. D'ací que el pensador Martin Heidegger pensi el Nihilisme modern com l'enfosquiment del món, les manifestacions del qual són avui en dia principalment la fugida dels déus, la destrucció de la terra, la massificació de l'home, el predomini de la mediocritat. En resum, la pèrdua de poder de l'esperit.

Tot això sona per cert molt funest i tètric. No parla aquí, doncs, el clàssic pessimisme dels poetes i els filòsofs, homes que, com és ben sabut, tenen una visió crítica i lúgubre de la realitat? No es manifesta aquí, sobretot, la malenconia que turmenta a aquests esperits inquiets i insatisfets? Car, després de tot, podríem pensar que les coses no van tan malament a la nostra època. Mai l'home no havia assolit de fet un benestar i una comoditat semblant a la que es gaudeix avui en dia. Tenim màquines que ens alleugen les tasques quotidianes; tenim una indústria florent que ens procura cada dia tota mena de béns; la ciència moderna avança irrefrenablement en les seves troballes i descobertes, fins al punt que ens depara i promet un esdevenidor ple de felicitat i prosperitat. I què dir encara d'Internet, amb totes les seves meravelles i les seves possibilitats encara insospitades? Per cert! Qui podria tenir

encara una excusa per queixar-se amargament i deplorar un tal estat de coses? Nosaltres podem certament girar-nos d'esquena al «pessimisme» de poetes i pensadors. Tanmateix, és suficient això per fer callar el tedi i l'abatiment, el neguit i l'angoixa, el descoratjament i el desànim que ens oprimeixen des del fons del nostre ésser? En una paraula, podem sostreure'ns a l'*Avorriment* que ens aguaita i ens assalta a cada instant de la nostra existència? Sobre aquest *Avorriment*, el pensador txec Jan Patocka diu el següent: «Però quina altra cosa significa aquell *Avorriment* de proporcions gegantesques que ni tan sols l'enginy de la ciència i de la tècnica modernes pot dissimular de cap manera, i que seria ingenu i cínic subestimar, o bé senzillament no notar? Les descobertes més refinades són avorrides en la mesura que no condueixen a l'exacerbació del Misteri que s'amaga darrera allò que és descobert, darrera allò que ens és desvelat. La perspicàcia immensa del pensament humà descobreix amb una vehemència mai somniada, per sucumbir de seguida a allò quotidià, a la comprensió de l'ens com a ens, que està d'ara endavant, en principi, ja plenament descobert i totalment clar, a aquella comprensió que del misteri d'avui en fa el truisme de demà»<sup>3</sup>.

Què passa doncs amb tal *Avorriment*? Es tracta aquí senzillament d'un estat d'ànim passatger, d'un simple humor o disposició personal, que poguéssim deixar de costat amb només un acte de la nostra voluntat? No prové aquest *Avorriment* més aviat d'allò més profund del nostre ésser, de tal manera que determina de cap a cap la situació mateixa de l'home modern? En efecte, l'*Avorriment* que intentem assenyalar aquí constitueix el tarannà fonamental de l'ésser humà a l'època moderna, és a dir, determina essencialment la nostra manera d'ésser i, per tant, la nostra relació amb tot el que és. Car tal *Avorriment* correspon íntimament a la buidor del món, a la monotonia i uniformitat de totes les coses que, a través de la ciència moderna, es troben explicades per endavant en allò que són, de tal manera que es troben també privades de tot misteri i de tota qüestionabilitat. A l'època present, l'home comença a entrar en l'era de la inqüestionabilitat de totes les coses. Regna així un

3. Jan PATOCKA, *Platon et l'Europe*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Lagrasse: Verdier, 1983, p. 123.

desencant general respecte a tot el que és. I per més que l'home modern s'afanyi en un atrafegament incessant en tots els àmbits dels afers humans, tal atrafegament no té cap altre sentit que el d'aquest atrafegar-se mateix, de manera que ve de la buidor i s'enfonsa en la buidor. Heidegger diu: «Per què ja no trobem cap significació per a nosaltres, és a dir, cap possibilitat essencial de l'ésser? Potser perquè s'obre davant nostre, des de totes les coses, una *indiferència* el fons de la qual no coneixem? Però qui vol parlar així, quan els intercanvis internacionals, la tècnica, l'economia s'apoderen de l'home i el mantenen en moviment? I malgrat tot, *nosaltres recerquem per a nosaltres* un rol. Preguntem una vegada més: Què succeeix aquí? Potser hem de fer-nos en primer lloc i de nou interessants per a nosaltres mateixos? Per què *hem* de fer-ho? Potser perquè nosaltres mateixos ens hem fet avorrits per a nosaltres mateixos? L'home mateix s'hauria fet aleshores avorrit per a si mateix? I per què? En definitiva, passa potser amb nosaltres, que un avorriment profund s'estén, com una boira silenciosa, fins als abismes de la nostra existència?»<sup>4</sup>.

Finalment, a través d'aquestes breus reflexions, hem intentat dirigir la nostra mirada cap allò que s'esdevé al fons de la nostra època, per tal d'experimentar en què consisteix la Modernitat. El cant del poeta i el pensar del pensador ens han conduït a l'experiència d'una mancança, una buidor, un abandonament, una pèrdua, una absència, en una paraula, un No, el qual determina la Modernitat com a Nihilisme. Aquesta mancança i buidor es correspon amb el tarannà fonamental de l'Avorriment propi de l'home modern, avorriment que no hem de considerar com a mera indiferència davant les coses, o menys encara com la pura absència de tota mena de tarannà, sinó més aviat com la manera totalment determinada que tenim de *ser* enmig d'allò que és. Així, l'Avorriment concorda precisament amb l'absència del misteri, amb l'absència de la meravella davant allò simple i essencial, en el sentit que la totalitat de l'ens ja no ens interpel·la altrament que com a material per a la producció tècnica i per a l'explotació industrial. Per exemple, avui en dia ja no

4. Martin HEIDEGGER, *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt. Endlichkeit. Einsamkeit*, Gesamtausgabe, Band 29/30, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, p. 115.

parlem més de «natura», sinó que parlem més aviat de «recursos naturals». Però on hi ha més veritat, en el cant del poeta que anomena i fa aparèixer amb tota simplicitat el misteriós obrir-se d'una flor, o bé en l'explicació tècnico-científica del botànic, que ens el descriu com un procés biològic? I sigui quina sigui la resposta, de quin tipus de «veritat» estem parlant en cada cas? Aquestes preguntes han de quedar aquí necessàriament obertes.

El que és decisiu per a nosaltres és meditar abans que res sobre aquella mancança i absència que determina de la manera més íntima l'època moderna del món occidental. El poeta Antonio Machado anomena aquesta absència com a «la mort del sol». El pensador Friedrich Nietzsche la designa com a «la mort de Déu». Tant en un cas com en l'altre, es tracta de la *desaparició* d'allò més elevat i més essencial per a l'existència dels homes i, en suma, per a la totalitat d'allò que és. Tanmateix, resta encara la pregunta per la manera com hem de pensar aquella desaparició mateixa. El poeta francès Charles Baudelaire ens ho assenyala a través d'un poema que es troba en *Les fleurs du mal*. El poema s'intitula «*Le coucher du soleil romantique*»:

Que le Soleil est beau quand tout frais il se lève,  
Comme une explosion nous lançant son bonjour!  
– Bienheureux celui-là qui peut avec amour  
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve!

Je me souviens ... J'ai vu tout, fleur, source, sillon  
Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite.  
– Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,  
Pour attraper au moins un oblique rayon!

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;  
L'irrésistible Nuit établit son empire,  
Noire, humide, funeste et pleine de frissons;

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,  
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,  
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.

Aquí, tot rau per a nosaltres en el verb «*se retirer*», *retirar-se*. En efecte, el poeta diu que és el Déu mateix qui *es* retira i s'absenta.

Si prenem doncs seriosament un tal signe, aleshores estem ja en condicions d'entreveure la dimensió mateixa des de la qual hem d'aprendre a meditar l'essència de la Modernitat i, en suma, la història mateixa de l'Occident. Car quina altra cosa vol dir precisament el nom d'«Occident», si no la terra de l'ocàs, és a dir, la contrada que queda determinada precisament per una desaparició, per una absència, per un retirada, per una *ocultació*? Si això fos així, aleshores allò que ens determina i ens reclama ara com a homes moderns no és tant, potser, la pura ocultació en qüestió, com el fet que, a l'hora més tardana del crepuscle, per primera vegada l'ocultació mateixa comença a fer-se visible com a tal. Per això un tal ocàs i crepuscle com a essència del Nihilisme no és res negatiu, sinó que, més aviat, resguarda i reserva encara la possibilitat d'una nova aurora pel nostre esdevenidor, a condició que aprenguem a restar desperts i atents enfront de l'ocàs, per tal de meditar i d'aprofundir l'*ocultació mateixa* que s'hi esdevé.<sup>5</sup>



*Dr. Josep Monserrat i Sr. Xavier Garcia-Duran en la taula de la primera sessió.*

5. Aquest treball es presenta com a resultat del Projecte d'Investigació finançat per la Direcció General de Investigació del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2007-62763/FISO i dels treballs del Grup de Recerca *Eidos. Hermèutica, Platonisme i Modernitat*, 2009SGR447.

## COMUNICACIÓ

### **Jaume Farrerons (Societat Catalana de Filosofia): *L'oblit de l'ésser, allò carcerari i els genocidis oblidats***

No és gens inhabitual que es parli de la relació entre la filosofia de Heidegger i el compromís polític d'aquest pensador alemany amb el partit nacionalsocialista. No entraré aquí en un debat sobre si es tracta d'un vincle purament personal que no afecta el cos de la doctrina o si hi ha entre la filosofia heideggeriana i el nazisme una relació més estreta, fins i tot estructural. Sobre la qüestió adopto de forma provisional la postura següent: tot i que no té cap sentit intentar reduir Heidegger als simplistes esquemes programàtics i ideològics del NSDAP, sí que es pot acreditar un lligam axiològic de fons amb el conjunt del fenomen feixista entès en un sentit *tipològic*. El vincle passa d'una banda (la filosofia) a una altra (la política) travessant una mena de pont espiritual confegit per la massiva difusió sociològica de Nietzsche (1910-1920), situació única i característica d'un temps en què el filòsof de l'*Übermensch* esdevingué una mena d'antídoto contra els *efectes* d'un altre filòsof alemany, a saber, Karl Marx. Com que el feixisme genèric no és necessàriament racista ni, menys encara, antisemita, ans més aviat *antimarxista*, la nostra afirmació es pot sostenir, en principi, sense cap problema (de fet resumeix, *grosso modo*, la postura de P. Lacoue-Labarthe a *La fiction du politique*). En tot cas, després de les aportacions biogràfiques d'Hugo Ott i altres especialistes, l'intent de protegir el pensament heideggerià de l'esvalot polític provocat per la seva vinculació amb el règim de Hitler resta desacreditat. No sols això, en un futur més o menys llunyà, la progressiva accessibilitat pública dels documents de l'arxiu privat de la família col·locarà cada cop més en el centre del debat intel·lectual l'exigència metodològica de trencar amb la discontinuïtat del doble nivell d'anàlisi, polític i filosòfic, de l'obra del pensador més assenyalat del segle XX (sobre el tema de la bidimensionalitat semàntica es pot consultar Pierre Bordieu *L'ontologie politique de Martin Heidegger*). Això portarà no sols a esbombar nous i inacabables escàndols, sinó a *replantejar la problemàtica del*



*feixisme en general*. Perquè, d'alguna manera, si Heidegger esdevé cada cop més «un feixista», el feixisme esdevindrà també a l'ensem més heideggerià, més «ontològic» i, atesa la importància del pensador, la filosofia haurà d'acostar-se a l'esmentat fenomen polític amb ulls nous. Un apropament que ara per ara no existeix, que hem de crear pel bé de la mateixa institució filosòfica i a banda dels interessos, legítims o no però en tot cas aliens a la teoria, amb què sempre ensopegarem en abordar aquest tràgic episodi de la història contemporània. En el mateix sentit, convé recordar ara unes paraules de Jacques Derrida: «*No se trata de que, sabiendo o creyendo saber lo que es el nazismo, debemos a partir de aquí releer a "Nietzsche" y su gran política. No creo que podamos todavía pensar lo que es el nazismo. Esta tarea está por hacer, y la lectura política del cuerpo o corpus nietzscheano forma parte de ello. Lo mismo para el corpus heideggeriano, marxista o freudiano y tantos otros*» (*La filosofía como institución*, p. 83). Així doncs, la meua investigació intenta avançar-se a una situació que ha d'arribar i que tard o d'hora caldrà afrontar.

En aquest punt imaginari del temps a venir, quan, exhaurides les possibilitats de fer l'ull gros davant el maridatge de la filosofia amb el feixisme, ens veiem obligats, o bé a preguntar-nos pel membre aparentment més inquietant de la parella, o bé a abandonar la filosofia (una proposta a aquestes alçades gens impensable), no es tractarà sols d'explicar el «nazisme de Heidegger», sinó de *pensar* com ha estat possible que, capficats en el joc lingüístic, a les acaballes induït des de fora del joc del pensament, d'aquest lligam *políticament incorrecte*, no hàgim vist el que més a prop teníem i calia entendre, a saber: que *el gran crim del segle XX no ha estat Auschwitz*, una malifeta jutjada, condemnada i constantment recordada, sinó que hom hagi *volgut* i *pogut* silenciar el que, pel volum de víctimes (i no disposem d'un altre criteri de valoració mentre considerem que tots els homes son iguals en drets i en primer lloc en el fonamental dret a la vida), ha estat sens dubte *el major extermini en massa de la història*. El fet a considerar és que respecte d'aquest altre esdeveniment monstruós no existeixi ni cridòria, ni judici, ni condemna, ni memòria..., sinó un ignominiós silenci que dura ja més de seixanta anys i que no sembla que s'hagi de rompre. Cal subratllar que estic comparant magnituds diferents,

d'una banda un crim jutjat *mil cops*, d'un altre *el pes de l'oblit* d'un seguit de crims que *s'ha decidit no jutjar*. L'estupefaent circumstància que aquest extermini *en negre* romanguí ensordit i que les víctimes d'un genocidi, els jueus anihilats per Hitler, hagin estat deshonrades per segona vegada en utilitzar-los per a ignorar i menystenir les víctimes d'un altre genocidi igual o pitjor (si més no precisament pel tipus de discurs progressista que el va justificar argumentalment i per la seva fulminant *impunitat*), hauria de causar, al meu entendre, una indignació i alarma cíviques molt més intenses que les que honestament pugui aixecar el mateix Auschwitz. La cosa, emperò, no acaba aquí: la política moderna, fundada per Maquiavel, ha aconseguit instrumentalitzar un etnocidi per a *continuar torturant i matant fins al dia d'avui*, amb la legitimitat que li atorga la lluita contra el mal absolut –ahir «jueus», després els «feixistes», demà qui sap. Aquest seria així en resum la gran culpa, l'imperdonable «horror absolut» de la centúria passada i present, a saber: (a) el volum gegantí del crim, (b) la instrumentalització de les víctimes; (c) l'obstrucció a la justícia, una malifeta desitjada (*dolo*) i a més reeixida, i (d) la consegüent perpetuació del delictes, tant pel que fa al perpetrador (el polític) quant a *l'arma* homicida (el discurs modern) i les seves conseqüències (el fet criminal). Aquest és el balanç de *l'antifeixisme*, un producte lingüístic de considerable rendiment, forjat per Stalin i institucionalitzat per l'occident.

Preguntem-nos ara quin *raonament humanístic* s'ha emprat en el món de la cultura per a deixar impunes els genocidis i crims contra la humanitat perpetrats pel comunisme, amb més de 100 milions de víctimes; o com ens ho hem muntat per a banalitzar, relativitzar i, a les acaballes, negar *de facto* la criminalitat de fets com ara l'ús de bombes atòmiques contra la població civil japonesa, els bombardejos incendiàries de l'aviació anglesa, enginyosament dissenyats, abans que no comencés l'holocaust, per a cremar vius el major nombre possible de dones, nens i ancians alemanys, amb més d'un milió de víctimes, la neteja ètnica de 12 milions alemanys, amb l'extermini de 2,5 milions, a les províncies germàniques de l'Est, el maltracte i assassinat de presoners alemanys als camps de concentració soviètics, nord-americans i francesos, la neteja ètnica de Palestina a mans de l'ixent estat d'Israel

a penes un any després del judici de Nüremberg, etcètera. L'argument ha estat precisament que jutjar i condemnar aquests «accidents mortals» podria *relativitzar* Auschwitz, com si la pretensió que totes les víctimes siguin considerades com a tals amb la mateixa dignitat suposés retractar-se de la condemna de l'extermini jueu. Dit breument, en nom de la infinita perversitat de l'holocaust, el crim dels vençuts, es fonamenta la *negació* pura i simple dels crims dels vencedors, de fet igual o més repulsius encara, en tot cas impunes i a sobre *justificats*. Però malgrat que filòsofs, escriptors, artistes i intel·lectuals de totes les tendències, de dretes i d'esquerres, ateus i cristians, jueus i gentils, etc., s'hagin apuntat majoritàriament a l'esmentat despropòsit lògic i moral, qualsevol persona decent i capaç de pensar amb independència —és a dir, un filòsof tal com hauria de ser segons l'irrenunciable cànon socràtic que aquí reivindico— no podrà deixar de sospitar que el vertader motiu d'aquesta suposada «argumentació» no és un altre que l'arrogant negativa del guanyador a jutjar-se a ell mateix. Dit breument, estem davant un pur *acte de força* blanquejat *a posteriori* pel treball de la ploma humanista.

La principal conclusió a la qual vaig arribar ja estat anticipada en alguns punts per Zygmunt Bauman, a saber: el caràcter *criminogen* dels valors de la modernitat, és a dir, dels principis aparentment inqüestionables que, heretats del judeocristianisme, impulsen l'intent frenètic de construir *a qualsevol preu* el que hom pondera com a bé absolut, en el benentès que un món on el dolor i la mort hagin estat eradicats (i així ho afirma literalment Marcuse identificant la negació d'aquest disseny profètic amb el «feixisme») i, més concretament, amb la filosofia de Heidegger) es mereix molta sang. És, en efecte, davant l'altar d'aital sistema de valors de procedència religiosa, finalment secularitzat en forma d'ideologies i polítiques socials, que han estat comesos els genocidis i crims contra la humanitat al segle XX. El que no diu Bauman, però es pot deduir fàcilment de les seves enormes afirmacions, és que el que va conduir a l'holocaust jueu no foren els elements que diferenciaven el feixisme respecte de la resta de projectes polítics moderns, sinó més aviat *allò que el feixisme compartia amb els esmentats projectes*. De manera que, com que els valors hedonistes i eudemonistes de la profecia amaren la totalitat de la cultura

occidental amb molt poques excepcions (una d'elles, Heidegger), aquest fet explicaria la complicitat dels intel·lectuals amb el discurs dels polítics vencedors. Perquè ja no es tractaria únicament d'una prepotència característica de qui no vol assegurar's voluntàriament a la banqueta dels acusats disposant d'un poder fàctic capaç de definir què és o no delictes (això podria haver estat denunciat), sinó que els mateixos intel·lectuals, autors de les doctrines progressistes, ja liberal cristianes, ja marxistes, eren els que havien d'assumir la responsabilitat doctrinal per les atrocitats perpetrades sota la inspiració del que Nietzsche anomenava «les idees modernes».

Arribem així a les arrels filosòfiques de l'escàndol que abans he formulat en termes merament jurídics i polítics. Aquestes arrels ens conduïxen al centre mateix del pensament de Heidegger i expliquen els seus vincles amb el feixisme. En efecte, si el que va produir l'holocaust fou allò compartit pel nazisme amb els valors de la modernitat i no allò que el distingia de la resta de projectes polítics moderns, la condemna i identificació amb el feixisme de tots els genocidis i crims contra la humanitat del segle XX, on Auschwitz ocuparia per dir-ho així el lloc paradigmàtic, permet imputar la causa d'aquests fets precisament a l'esmentat element diferencial, *capgirant el sentit de la cosa d'una tal faisó, que no dubto a qualificar-la de perversa*. És el que fan Adorno, Bloch o Marcuse quan associen la doctrina heideggeriana del *Sein-zum-Tode* a l'assassinat de jueus. Aquesta autèntica impostura té com a conseqüència no sols abonar la impunitat de les malifetes dels polítics i ideòlegs progressistes, sinó, pitjor encara, *exonerar-ne la font conceptual i axiològica*, tot preparant un camí ben aplanat per a garantir el futur a la mateixa eina lingüística criminògena. Fet gravíssim perquè, després de la Segona Guerra Mundial, les «idees modernes» no han deixat de fer de les seves –pensem en Stalin, la fam al Tercer Món, la revolució cultural xinesa, Pol Pot, Palestina, Iraq, etcètera– i resulta previsible que no deixaran de fer-ho *mai* si no són deslegitimades des de l'interior mateix de llur matriu filosòfica.

El que distingia el feixisme de la resta de projectes moderns és el que anomenaré aquí dimensió existencial tràgico-heroica suposadament heretada de Grècia i la negativa a subscriure el bagat-

ge moral judeo-cristià, és a dir, l'ingredient utòpico-profètic de l'imaginari simbòlic veteromodern presumptament oriünd d'Israel. El *diferencial tràgic* no dimana del mateix feixisme, sinó que el feixisme es limità a assimilar-ne les consignes de manera gairebé inconscient, tot manllivant-les de l'horitzó cultural nietzscheà dominant en l'època i el lloc on es va forjar. Aquest significant estètic antiutòpic, i no el programa del partit, fou el que conduí Heidegger, l'home i el pensament, a les rengles del nacionalsocialisme. Però l'esmentat element era totalment repulsiu per a les masses, que el nazisme mobilitzà apel·lant precisament a promeses de caràcter escatològic, similars a les que nodrien de força moral el bolxevisme en les seves criminals actuacions revolucionàries, engegades ja sota el govern de Lenin. El nazisme prometia un socialisme dejú de revolució, és a dir, exempt de *barbàrie* bolxevic, les notícies sobre les atrocitats de la qual s'escampaven per Europa. El discurs nazi n'acceptava els valors a efectes tàctics, reservant-los emperò sols per a la «raça ària», semblantment al marxisme, que es delia únicament pel «proletariat». Aquesta dinàmica simbòlica a la sina del feixisme és el que permet explicar-ne el desenvolupament. Perquè, al capdavall, allò propi del feixisme, a saber, una determinada lectura de Nietzsche, la negació de la modernitat quant cristianisme secularitzat, però *no* de la modernitat en si mateixa, era l'antídoto crític, tal vegada l'únic possible, contra la follia profèticoutòpica sempre que s'aconseguís derrotar-la en el seu propi terreny: les masses, font del poder i vertadera clau de volta de tot l'assumpte. Fins aquí, però no a un holocaust dels hebreus, arribaven Heidegger o polítics com ara Mussolini. Tanmateix, amb la cultura oficial que neix després del 1945, la qüestió resta subvertida i ara és *la crítica de la modernitat judeo-cristiana la que esdevé causa ideològica del genocidi*.

Per a entendre aquesta aparent paradoxa, és a dir, que a l'apologia de *la felicitat i el benestar* se li imputi un caràcter criminogen i la seva negació *racional* representi en canvi l'única alternativa a l'assassinat col·lectiu políticament planificat, no ens hem de situar en el pla semàntic del discurs, sinó en el *pragmàtic*, on la paraula adquireix tot el seu sentit polític i força legitimadora pel que fa a l'exercici del poder. Però no puc ara detenir-me en aquesta anàlisi pragmàtico-lingüística, que m'allunyaria molt del meu objectiu, a

saber, resumir els motius que em porten a investigar el binomi «veritat *qua* mort» a Heidegger com a concepte *il·lustrat*. Efectivament, tot i que el marc de crítica de la modernitat on apareix el feixisme és el de la filosofia de Nietzsche, serà Heidegger, influït de bell antuvi pel pensador de Röcken, qui en desplegarà sistemàticament el nucli crític. Aquest és el tema de la *finitud*, és a dir, el de la relació entre una *racionalització* (Weber) que configura la columna vertebral del projecte modern, i el valor que li és inherent, la veritat, la qual, pel que fa a la forma, *subordina* la felicitat (i els discursos hedonistes que se n'articulen al voltant) a la *validesa* i, pel que fa al contingut, *qüestiona de soca-rel el sentit mateix d'aqueixos discursos*. La mort quant *filosofema* esdevé, per tant, el moll de l'os temàtic d'una crítica radical *però* interna de la modernitat, davant les crítiques merament externes basades en la reivindicació reaccionària d'elements culturals característics de l'Antic Règim. És també el punt a l'engir del qual pivota ideològicament el feixisme de Heidegger com a projecte de modernitat alternativa a la utopia profètico-secularitzada socialista i a la democràcia cristiano-liberal, tot i que no sigui aquest fet diferencial, insisteixo a subratllar, el que expliqui la força política del moviment, sinó *una variant nacionalista del discurs veteromodern on es recodifiquen els elements heroics*. En efecte, la filosofia de Heidegger inclou una crítica de la societat de masses basada en el que anomenaré naturalesa *aversiva* de la veritat, que l'existent humà no cerca, sinó que defuig de forma regular i quotidiana. Una filosofia així no podia impulsar estratègicament un partit basat precisament en la mobilització de les masses alemanyes, castigades per l'atur, la fam, la incertesa i deleroses de benestar, és a dir, atentes sobretot als discursos que podien generar una esperança de satisfer aquestes necessitats, encara que fos «sols» per als alemanys, rescabats així dels patiments del tractat de Versalles. No sols no podia, sinó que, a més a més, des del punt de vista estratègic que més frega amb la dimensió pragmàtica del sentit, una filosofia de la mort hauria tingut un efecte contrari als interessos del projecte, a la qual cosa cal afegir que les elits burgeses que recolzaven el nazisme menystenien les masses des d'un plantejament «aristocràtic» de tall nietzscheà que era interpretat de forma reaccionària i aliena a la modernitat. Podem per tant, arribats aquí, seguir afirmant que

fou la doctrina «esotèrica» (tràgicoheroica) del nazisme la que va causar l'holocaust i no en canvi la doctrina «exotèrica» (profèticou-tòpica) del *Reich* dels mil anys? Com explicar llavors els genocidis comunistes o Hiroshima/Dresde, allà on no es detecta aquest doble fons ideològic sinó sols la part exotèrica, pública i «esperançada» del discurs modern?

Es pot acreditar de forma sorprenent que l'actitud del nazisme davant els jueus, la identificació del judaisme amb la decadència, la malaltia i la mort, guarda uns paral·lelismes atterridors amb els discursos de tipus igualment higiènic que legitimaren l'extermini de milions de persones sota els sistemes marxistes. Del tema n'ha parlat amb claredat Michel Foucault a la *Genealogia del racisme*, en concret pel que fa al concepte clau de la *biopolítica*. També detectem indicatiuament les significatives protestes dels ideòlegs del nazisme identificant la filosofia de Heidegger amb la «degenerada» naturalesa jueva i emprant, com Mario Bunge (*El País*, 4/4/2008), el qualificatiu «esquizofrènic» per a referir-se al pensador de l'Ésser, curiosa coincidència, aquesta de Bunge amb el nazi Ernst Jaensch, que acredita la idea d'una universal ideologia del «costat lluminós» de la vida, descoberta per Jan Patocka en els seus famosos *Ensayos heréticos sobre filosofía de la historia*, dels quals hem fet exhaustiva lectura per a la nostra tasca. Ara bé, el context sociohistòric on emergeix *el valor crític de la pregunta per la mort*, encara vigent atès el xoc actual entre liberalisme i islamisme, és aquest. Es tracta d'un horitzó metafísic anterior al feixisme pròpiament dit i que li sobreviu. La pregunta ontològica, la qüestió de l'oblit de l'Ésser, que no és una altra que la pregunta per la *veritat* i el seu caràcter fugisser, per l'estat de davallat (*gefallen*) davant d'ell mateix, apareix al capdavant estretament lligada a la qüestió dels genocidis oblidats, els quals es revelen ara com un episodi polític de la xerrameca (*Gerede*) del *das Man* quant figura filosòfica de l'home-massa, o sigui, del projecte profètic i utòpic, demonologia arrelada en l'exigència de negar la finitud i cercar-ne un culpable, un monstre qualsevol, ja sigui el jueu, el capitalista, el feixista, l'infidel o una altra imatge que permeti de descarregar la rancúnia i fins i tot l'odi que l'arbre de ciència, del qual en depèn, genera no obstant en l'home modern. I és per aquest motiu que la impunitat forma part dels genocidis perpetrats en

nom dels valors «progressistes» de la modernitat, així com tota mena d'atrocitats, com ara la tortura a les presons democràtiques, les guerres de Bush, etc., perquè l'imaginari simbòlic vigent, amb el mal absolut, Auschwitz al bell mig, les converteix en innòcues, encara que sigui al preu d'acostar «perillosament» el significat del feixisme i el de la veritat, que és el marc polític on es configura el problema hermenèutic de la filosofia de Heidegger.

Pensem ara un altre cop en Auschwitz. La presó, qualsevol presó, és allunyada dels centres urbans, però a més la presó no ha d'aparèixer als mitjans de comunicació, perquè, quan la feina va millor per als alcaids és ras i curt quan l'opinió pública se n'oblida. Fou Michel Foucault qui afirmà que la presó representa el secret codi de formació de les institucions modernes: «*la prisión es impuso simplemente porque era la forma concentrada, ejemplar, simbólica, de todas estas instituciones de secuestro creadas en el siglo XIX. De hecho, la prisión es isomorfa a todas estas instituciones.*» (M. Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 137). Col·legis, casernes, fàbriques..., tota una xarxa institucional que configura el teixit social de la modernitat, té la presó com a sina simbòlica i fins i tot històrica. Ara bé, la presó moderna, humanitzada, progressista, és també isomorfa amb el *camp de concentració* que representa, per dir-ho així, la seva veritat. El projecte de *dissenyar* una societat funcional sense dolor és el projecte de *produir* la figura de l'home, tot reflectint-lo en el mirall del xai escatològic. Però aquest acte de violència, dolorós, obscè, en molts casos criminal, ha de restar com a tal allunyat de si mateix. Auschwitz, quant element central de l'imaginari simbòlic vigent, representa així *el gest de negació del que nosaltres moderns sempre hem estat*. A aquest esdeveniment (*Ereignis*) pertanyen tant l'esvaïment d'allò carcerari, com l'escàndol dels genocidis oblidats, dels exterminis massius perpetrats *en nom del progressisme*. I, naturalment, també hi formen part la negació de la tortura, del maltracte, la destrucció de l'home (presos i funcionaris) que constitueix –àdhuc a Catalunya– la realitat quotidiana d'aquesta institució, darrer enclavament físic on es pot constatar de forma gairebé material el divorci entre el discurs oficial i allò que és, l'existència quant lloc on la veritat pot aparèixer. La «privació de llibertat» mostra en efecte la temporalitat pura, els reclusos (i els treballa-



dors) passen amunt i avall experimentant la *pena*, que és el temps *com a tal* buidat de tot contingut. Però ni tan sols això es respecta en un hipòcrita i multicolor llenguatge propagandístic farcit de falses activitats i compulsions d'adaptació a l'ideal modern productor de *felicitat*, és a dir, a les mentides *conscients* dels polítics. A la Xina, aquest règim criminal amb 65 milions de víctimes a les seves esquenes (un fet que la modernitat democràtica ha *premiat* amb el privilegi d'organitzar les olimpíades), les presons eren escoles on els interns aprenien el comunisme, tot i que ara els mestres han canviat d'opinió i no tenen cap intenció de reconèixer que llurs ensenyances foren un frau. Les nostres presons, emperò, són millors? Quina lliçó de drets humans, de democràcia, d'humanisme, de reeducació, pot donar als penats una classe política carregada i *essencialment* vinculada a crims, genocidis impunes i impostures de dimensions gairebé còsmiques?

Filosofia és crítica i, en primer lloc, crítica de la ideologia, un discurs al servei del poder que, per definició, deforma la realitat a fi i efecte de legitimar les instàncies dominants. Aplicat al nostre temps l'esmentat principi crític, la ideologia és aquesta que hem esbossat en la nostra intervenció i que comporta la negació del major fet criminal de la història, perpetrat per l'estat. Aquesta manipulació retorçada de la veritat afecta la política i la cultura, però també la nostra intimitat més profunda com a éssers humans. I això és la filosofia. El camí de la crítica podria ser, per tant, i aquesta ha estat la meua conclusió, *la fixació del vincle racional entre la veritat i la mort* que posi fi, si més no *de iure*, al projecte veteromoderne. Qüestió a determinar seria si aquesta crítica es fa des de dins de la modernitat, vers una *neomodernitat*, o des de posicions preil·lustrades. No hi ha, emperò, una crítica externa de la modernitat perquè la crítica mateixa, quant institució racional, n'és inseparable. I aquí tornem a trobar Heidegger o, més ben dit, el *primer* Heidegger (1919-1929), amb el seu projecte de filosofia com a ciència estricta que assumeix el tema de la mort quant «veritat de l'existència» i, alhora, quant pregunta que pot ser abordada en un marc *racional*. És el que he intentat provar en el treball d'investigació.

## COMUNICACIÓ

### **Miguel Candel (UB): *Modernitat i narcisisme: la crisi d'adolescència de la filosofia***

Si ens prenem prou seriosament algunes de les coses que els filòsofs han dit sobre l'evolució de llur pròpia disciplina, com ara la famosa metàfora de Kant que parla d'una «revolució copernicana» del saber, o el que diu Léon Brunschvicg en la seva obra *Les âges de l'intelligence* (1934), arribarem a curioses conclusions.

Diu, per exemple, Brunschvicg que els filòsofs antics formaven «la infantesa dels homes». I fonamenta aquesta afirmació en el fet que aquells pensadors creien que a llur discurs corresponia una realitat en si mateixa, de la qual no era possible dubtar (per bé que gent entremaliada, com els pirronians, dubtessin que els nostres sentits ens poguessin informar verídicament del que hi ha; cosa, d'altra banda, que no implica en absolut dubtar de l'existència d'una realitat en si).

Segons això, doncs, resultaria que els filòsofs antics (probablement fóra millor anomenar-los «primitius») eren com els infants de menys de 10 anys (la filosofia d'Aristòtil, pel que fa almenys a la seva *Física*, correspon, segons Brunschvicg, a una edat mental de 8 anys!). Creien, en efecte, com els nens, el que deia tothom: que hi ha un món que existeix independentment del nostre coneixement al respecte, que les propietats que en ell descobrim tenen també realitat en si mateixes, encara que s'estintolin en una realitat més fonamental anomenada, per exemple, «substància». Això es deixa veure en el fet que tots els conceptes girin entorn de la noció d'«ésser», d'allò que és, que inclou, com una de les seves accepcions, la de «vertader» (i no a l'inrevés).

Aquesta centralitat del que és respecte del que pensem, a mode de geocentrisme conceptual, saltarà pels aires bastant abans de Kant. Amb Descartes, per exemple, i fins i tot amb el *Novum Organum* de Francis Bacon. La veritat, en efecte, deixa de ser una propietat derivada d'allò que és i passa a ser una propietat derivada de la certesa o a identificar-se sense més amb aquesta. Certesa que, en

últim terme, rau en l'autoconeixement del «Jo penso», del subjecte que coneix, en comptes de l'objecte conegut. (Simptomàtic, per cert, el destí dels termes «subjectiu» i «objectiu»: fins al segle XIV, com a mínim, el primer significava exactament el contrari del que significa ara. Que una cosa tingués existència «subjectiva» volia dir que existia independentment del fet de ser coneguda o no. Per contra, era «objectiu» allò que només existia en tant que pensat, en tant que objecte de pensament).

Doncs bé, com podem descriure això, seguint els criteris aplicats abans a la filosofia antiga (i medieval)? No sembla que hi pot haver cap més alternativa que veure en la filosofia de la modernitat l'actitud de «mirar-se el melic» típica de l'adolescent que acaba de descobrir-se, que rebutja les certeses socialment imposades com a *idola fori* i que s'escarrassa per ser reconegut i fer-se notar.

Que aquesta tendència culmini a començaments del segle XIX amb l'idealisme alemany, on el narcisisme del «Jo penso» assoleix cotes de vertigen, no vol dir que aquesta «crisi d'adolescència» de la filosofia hagi passat ja, ni molt menys. Cert que l'empiricriticisme, el fenomenalisme i la fenomenologia de principis del segle XX temperen la inflació idealista del subjecte, tot intentant situar el centre de gravetat epistèmica en la «interfície» Jo-món, en comptes de fer-ho en qualsevol dels dos termes d'aquesta relació. Però el nou idealisme que nodreix la gran majoria dels corrents post-estructuralistes (on la negació verbal del subjecte amaga una desmesurada autocomplaença narcisista) no sembla que es pugui considerar un indicatiu que la filosofia, superades la ingenuïtat de la infantesa i la petulància de l'adolescència, estigui assolint la maduresa. Més aviat dóna la impressió, pel seu caràcter capriciós, d'estar fent una regressió infantil. O serà que es troba a les portes d'una senilitat prematura?

## COMUNICACIÓ

### **Albert Llorca (Societat Catalana de Filosofia): *Temps Moderns, temps d'autenticitat filosòfica?***

#### **1. Temps de modernitat?**

Aquesta és una reflexió polisèmica de la Modernitat. No és una descripció dels tipus o períodes de la modernitat. És sobretot, un breu viatge intel·lectual al voltant dels temps de la modernitat en una doble accepció: ser registres de les seves voreres antropològiques, i ser-ho també dels ritmes –o millor «aritmies»– epistèmiques que acompanyen als primers.

Des del punt de vista etimològic, l'accepció «modern» inicia el seu ús, provenint del llatí vulgar «modernus» (derivat alhora de «modus») en la Baixa Edat Mitjana. Sembla que la «moda» neix al segle XIV, al dir de Giles Lipovetsky<sup>1</sup>, observació prou assenyada i oportuna que ha tingut aplicació en totes les èpoques posteriors amb els significats de «actual o veí dels temps presents», «nou i prestigiós»<sup>2</sup>;... si es té present que els termes «moda», «modal», «model», «mudar», pertanyen a la mateixa família semàntica que expressa un temps recent, novedós, que canvia a millor, superador del passat, que és una «manera a seguir»... El mot «modern» es dota, llavors, d'un plus de confiança en l'home, i en l'àmbit intel·lectual anirà adquirint l'exigència de blasmar l'evidència com a indici de seguretat interior fins i tot en un món inhòspit –com fou el dels segles XVI i XVII–, sota la pretensió de fer seu un lligam vers el futur com a promesa realitzable, a manera «d'esperança», alhora laica i sacralitzada per la potència racional i imaginativa que l'home pot exhibir.

Antropològicament «modern» fa referència a un criteri de distinció pel qual la complexitat i l'ambigüïtat de l'ésser humà es resol –amb un cert «reduccionisme» epistemològic i també ontològic–

1. En el llibre de Giles LIPOVETSKY «*El lujo eterno*» així apareix. (p. 43). Barcelona: Ed. Anagrama, 2004.

2. *Diccionari de la Llengua Catalana*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, Palma de Mallorca, València: Ed. 62, 1995.

en la polaritat racionalitat / irracionalitat, davant de la qual el subjecte se sent obligat a optar: o bé se situa del cantó de la raó –lògica, observadora, mesurable, classificadora, diferenciadora, útil, crítica...–; o bé se situa del bàndol d’allò que –des del propi subjecte autointerpretat com a raó– se’n diu irracional, caracteritzat com allò il·lògic, indefinible, confús, no calculable, espontani, impulsiu, deshumanitzador...<sup>3</sup>. La modernitat, doncs, representa una forma d’articular i separar el decurs de la condició humana, a saber: estipulant fronteres taxatives –racional/irracional– allà on –penso– el reconeixement dels límits en l’ésser humà podria constituir un «lloc» flexible, habitable i reconciliador.

Des de la perspectiva civilitzatòria, l’empena modernitzadora «d’anar amb els temps» reclama una articulació i gestió pròpia del temps invertit en els seus projectes i propòsits; i en aquest sentit, entrat ja el segle XIX, fa fortuna l’expressió «esperit dels temps», cristal·litzada sota influència hegeliana en termes de representar el present de l’època en relació a una tradició que ja era considerada obsoleta, i alhora erigir-se en promesa del futur i que havia de ser la guia de les multituds, la guia comuna d’una Europa il·lustrada i universalitzadora. Defugint tota temptació historicista, «l’esperit del temps» pretengué mantenir-se per damunt de tota contingència epocal, de manera que els fets històrics d’un període determinat no eren sinó mostres flotants d’un «logos» astut i supra –temporal que d’antuvi coneixia la seva ruta.

## 2. La Modernitat i els discursos sobre la Veritat

És així que el «logos» modernitzador es posa en marxa. La fe en ell és plena. Ja Ortega ho reflectia així: «La generación que florecía hacia 1900 ha sido la última de un amplísimo ciclo, iniciado a fines del siglo XVI y que se caracterizó porque sus hombres vivieron de la fe en la razón»<sup>4</sup>. És de notar que aquí es barregen discursos diferents de la raó «moderna», que comença tímidament amb el

3. Veure el nostre treball «*L’Irracional en l’àmbit de l’hermenèutica*» (*Fronteres de la desraó*). Barcelona: Ed. La Busca, edicions, 2006 Ps.197-227.

4. ORTEGA Y GASSET, J. *Historia como sistema*. Rev. Occidente. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p.16.

subjectivisme protestant i amb la ciència moderna, desempallegats d'elements simbòlics no racionals o supraracionals i es consagra en el segle XVII amb el domini de la raó deductiva geomètrica i inductiva, perllongant-se amb la raó dialèctico-civilitzadora, com el fet de sentir satisfacció en la disputa racional-real pel fet d'aconseguir una millora en el saber i en l'obrar de l'home civilitzat. Hom ha dit<sup>5</sup> que la racionalitat dialèctica es desenvolupa gràcies a la contradicció, la negativitat i el conflicte; quelcom que la fa integradora i superadora de la raó geomètrica. A partir de la raó dialèctica, però, l'esperit geomètric queda desbordat i fa la seva aparició allò irracional, no prou diferenciat d'ella. El registre dialèctic de la modernitat resta així testimoni del fracàs de la raó excloent i absoluta i l'eix Nietzsche-Heidegger serà un indicador del que avui encara pot ser la situació confusa de «camins que no van enlloc», en la qual es troba bona part de la filosofia anomenada «postmoderna».

La crítica de la «*Carta sobre l'humanisme*» de Heidegger i el seu desencís per l'artificialitat de «*l'humanisme*» exhibit per la filosòfica occidental, fill de la gestió moderna iniciada en temps de Plató<sup>6</sup> segons Heidegger i culminada per l'humanisme il·lustrat alemany del segle XVIII<sup>7</sup>, ha estat recollida en temps recents per Peter Sloterdijk, qui treu conseqüències postmodernes força radicals d'aquelles afirmacions heideggerianes segons les quals la metafísica pensa l'home des de «l'animalitas», i no el pensa vers la «humanitas»<sup>8</sup>; la qual, cosa per Heidegger volia dir que cal que l'home pensi la seva existència, no com una espècie viva entre

5. MAYOS, G. *Modernidad y racionalidad. Razón geométrica versus razón dialéctica*. Convivium 18: 47.72 (2005). Departament de Filosofia Teòrica i Pràctica. Facultat de Filosofia. Universitat de Barcelona.

6. HEIDEGGER, M. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1970 p. 9. En efecte, segons Heidegger, «la caracterización del pensar como “Teoría” y la determinación del conocer como el comportamiento “teórico” acontece ya dentro de la interpretación técnica del pensar... En la interpretación técnica del pensar se rechaza al ser como el elemento del pensar. La “lógica” es la sanción, que comienza des de la sofística y Platón, de esta interpretación. Se juzga al pensar según una medida a él inadecuada» (o.c. p. 9).

7. *Ibidem*.

8. O.c. p. 19.

d'altres; sinó que l'essència de l'home se situa lluny del llenguatge científic-objectivador<sup>9</sup>.

Peter Sloterdijk, en efecte, fent-se ressò de les inquietuds heideggerianes, considera amb to radical que el «logos» ha de buscar la Veritat, cosa que mai no ha fet; i s'ha dedicat des del Renaixement –en el que te de grec i romà–, a configurar un món «artificial» (des del poder, que sempre és particular), que ja en la nostra època s'ha instituït explícitament com si d'un «universal» es tractés: aquest és el cas, avui, de la globalització econòmica, només còpsable en la seva «astúcia» per la raó «cínica», que reclama el tribunal de la història per desemmascarar el vel del cinisme que s'ha teixit com a «antropotència», on la distinció entre natura humanista i artifici és fal·laç. L'humanisme, doncs, artifici de l'home modern, és per ell un invent en el que els medis –capacitat manipulativa, fabricadora– són els qui determinen els «fins»: en el fons, tal com assenyala Adolfo Vásquez, en referència a Sloterdijk, «la etiqueta humanismo recuerda –como falsa inocencia– la perpetua batalla en torno al hombre, que se ratifica como una lucha entre las tendencias bestializantes y les domesticadoras»<sup>10</sup>. En efecte, Sloterdijk explícita que l'humanisme ha estat la forma –fracassada– de domesticar la «bestialitat» de l'home, plantejant que ell creu trobar en les propostes de «l'últim» Plató<sup>11</sup>.

Amb un to més reposat que jo qualificaria de «postmodernitat» més ponderada, Paul Ricoeur abordà la qüestió no banal de la presència de la Veritat en la Història o de crítica civilitzadora, si hom accentua el seu tarannà personalista.

9. O.c. ps. 19-20. «yo llamo ec-sistencia del hombre –diu Heidegger– al estar en la iluminación del ser. Sólo al hombre le es propio este modo de ser... la ec-sistencia es aquello donde la esencia del hombre conserva la proveniencia de su determinación». O.c. p.19.

10. «Peter Sloterdijk y Nietzsche. De las antropotecias al discurso del posthumanismo y el advenimiento del superhombre». Sens dubte, la publicació de «Normas para el parque humano» l'any 2000 per part de Sloterdijk –obra en la que hi ha paràgrafs literals quasi iguals a l'esmentat– fou una crítica sarcàstica al pensament humanista antic –sobretot romà– i de la modernitat.

11. SLOTERDIJK, P. *Normas para el parque humano*. Madrid: Ed. Siruela, 2006. Ps. 62-63 i 80-82.

Des de la seva perspectiva, abordem dues qüestions: la situació del subjecte modern i la qüestió de la Veritat i la seva incidència històrico-civilitzadora des del Renaixement. Per la primera, el toc heideggerià sobre el jo existent –el Dasein– obliga a una reflexió encaminada vers l’hermenèutica<sup>12</sup>. Així, enfront del «cogito» d’origen cartesià entès com a confluència de la representació (vorstellung) i de la certesa, de manera que la subjectivitat esdevé objecte de si mateixa en un món-representació o «tableau», la crítica heideggeriana a la modernitat propicia, continua Ricoeur, la lectura interpretativa-hermenèutica segons la qual la tradició metafísica ha teixit una interpretació filosòfico-cultural de l’home que, al dir de Heidegger, ha *dissimulat* el procés de la Veritat, que el pensador alemany interpreta com a desocultació de la pertinença ontològica del Dasein a l’Ésser.

Paul Ricoeur considera que aquesta crítica metafísica heideggeriana a la modernitat obre el camí d’una nova filosofia del cogito. Què és, ara, el «jo sóc»? No pas el resultat d’una descripció intuïtiva, sinó el resultat d’una reconquesta interpretant –hermenèutica– que parteix de la situació radical «d’èsser en el món» i en un moviment «regressiu» es dirigeix a la qüestió del «qui»<sup>13</sup>. En què consisteix, doncs, el jo? No pas en un “acte”, en un “si mateix”, sinó en un «problema», en una tasca existencial. I en aquesta tasca, la crítica heideggeriana ha posat al descobert, pensa Ricoeur, com l’home, a través del mal pasturatge del llenguatge, ha *dissimulat* la veritat, encara més, l’ha «violentat», en portar –en «reduir»– l’èsser a la paraula (i no la paraula a l’èsser). I aquí rau el fet que, des de l’obra heideggeriana, (també des del «segon» Heidegger), l’hermenèutica s’erigeix en una dialèctica entre autenticitat i inautenticitat.

Essent fidel al discurs crític postmodern, Ricoeur aborda explícitament una reflexió sobre la mentida violentadora de la Veritat totalitzant de la raó moderna a partir del Renaixement, que és quan es pren consciència del caràcter pluridimensional de la Veritat<sup>14</sup>.

12. RICOEUR, P. *La question du sujet (Le conflit des interpretations)*. Paris: Ed. Du Seuil, 1969). p. 222.

13. Art. cit. p. 229.

14. És innegable l’horitzó personalista en el que se situa aquesta anàlisi ricoeuriana, semblant a la crítica mounieriana explícita en el seu conegut treball «*Refer el Renaixement*».



Tal diversificació comporta un procés invers d'unificació o totalització de la Veritat i que correspon al moviment de la nostra civilització<sup>15</sup>. Hom diria, llavors, que el tema de la Veritat unificada civilitzatoriament i que alhora és ocasió de mentida i violència brolla al ben mig de la raó filosòfica moderna. Ricoeur serà contundent: «la unificació del que és vertader alhora és la veu o expressió de la raó i una primera violència, una falta»<sup>16</sup>. El pensador posa dos exemples d'aquesta unificació violentadora: allò que en diu «pol clerical» i el que en diu «pol polític», dos poders, respectivament, espiritual i temporal. Ens centrarem breument en el segon per la seva repercussió civilitzària recent i que rep el nom de «síntesi política del que és vertader»<sup>17</sup>.

Ricoeur parteix, des de la seva antropologia empírica de la falta, de la hipòtesi plausible que «l'esperit de mentida està inextricably barrejat amb la nostra investigació de la veritat»<sup>18</sup>; i això és així pel fet que, des de l'aparició de la ciència moderna –factor cabdal de la modernitat– varen sorgir nivells de veritat diferents –reducció objectivadora de les coses, dels fets culturals, absorció de l'home com un objecte més, l'ordre moral humà davant l'aplicació de la ciència...– que no sempre s'han sabut afrontar correctament. La línia directriu que mai no s'hauria de perdre, segons ell, és la de saber harmonitzar la reciprocitat entre el saber científic i el saber ètic: una tasca decisiva per a la modernitat –avui potser caldria dir «postmodernitat»– que si no se sap conduir-la, genera pors, que, en les seves paraules, «testimonien que la veritat ètica és la resposta de l'home al progrés del seu saber, que la veritat ètica és la vigilància mateixa de l'home, en el cor del seu món percebut, entre els altres homes»<sup>19</sup>. A parer de Ricoeur, la mesura ètica realment valuosa es dona en el reconeixement de valors que se serveixen en un marc històric indefugible. Tota filosofia, llavors, està vertebrada forçosament com a compromís

15. RICOEUR, P. *Verité et Mensonge (Histoire et Verité)*. Paris: Ed. Du Seuil, 1955. La influència de l'esperit mounierà és palès i reconeguda pel propi Ricoeur en aquest article.

16. *Verité et Mensonge*. Art. cit. (*Histoire et Verité*. p. 165).

17. Art. cit. p. 166.

18. Ibidem.

19. Art. cit. p. 173.

civilitzatori. I la raó moderna, primer en la seva praxi política en els segles XVI i XVII, i després la filosofia de la història –des de l'idealisme al marxisme– que perllonga la seva funció hegemònica com a esdeveniment civilitzatori totalitzant instaura la violència en nom de la recerca de la veritat<sup>20</sup>. Això fa que la filosofia de la història s'erigeixi, diu Ricoeur, en el «nervi de la síntesi política», en expressar la unitat de sentit de la «veritat única que esdevé» i serà desplegada, ja sigui per una llei de construcció –la dialèctica a Hegel–, o per una força social –el proletariat a Marx<sup>21</sup>.

Què concloure, llavors? Òbviament no és aquesta la interpretació única que ofereix l'esdevenir històric: cal, sobretot, que compremuem que hi ha altres lectures que, en llur acció limitadora, poden protegir-nos del fanatisme. Cal, per tant, no precipitar-se en prematures lectures globals de la història<sup>22</sup>. No en va, hom constata que hi ha diverses «històries»: de la ciència, de la tècnica, de les societats... sobre eixos diferents. I la forma d'encadenar cadascuna pot ser també diferent, però la del «progrés» és la més comuna –quasi monopolitzadora– des de la modernitat, entès aquest com a procés que s'esllavissa de manera mecànica sobre el sol d'una demanda continua i amb un suposat ritme històric únic<sup>23</sup>. Qui ha dit, però, que hi ha un únic i compacte ritme històric? Com justificar que hi ha una única Veritat d'esdevenir unitàriament i històrica? No hi ha cicles? No hi ha períodes crítics? No hi ha diversitat de ritmes dins dels àmbits d'una civilització? No hi ha «ordres» de veritat diversos, a saber: de l'obrar, del percebre, del saber...? Cal, doncs, mantenir aquestes reflexions contra tota justificació de les passions del poder al servei d'una filosofia dogmàtica de la història<sup>24</sup>, que no atén a la complexitat dels ordres de veritat, que només són plantejables des de «l'esperit de veritat» vigilant de tot risc totalitzant i, per tant, mentider. Cal, llavors, rebutjar la voluntat de «no veritat», originària de la institucionalització de la mentida en la nostra civilització, violentant i reduint la pluralitat de línies d'interpretació filosòfica en el decurs històric.

20. Art. cit. p. 184.

21. Art. cit. p. 185.

22. Art. cit. p. 188.

23. Ibidem.

24. Art. cit. p. 190.

### 3. Els «temps moderns» i les voreres antropològiques a la recerca de l'autenticitat

El pes civilitzatori de la modernitat ha creat, doncs, una inèrcia, que per la seva empena ha marcat els camins en els que es mostra la voluntat de veritat., alhora que les limitacions de la seva «praxi». Distingirem quatre registres dels «temps moderns», interdependents, a saber:

a) Allò que anomenarem els «*temps prometeics d'ordre i de progrés*», que dominen en l'anomenada «primera modernitat», des de finals del s. XV fins a les acaballes de s. XVIII, i que avui s'exhibeixen en termes de «temps de càlcul i de previsió» i, en aquesta mesura, d'«insatisfacció de l'home modern»<sup>25</sup>. I en un llenguatge més crític, en temps de desproporció en fer-se tangible la distància entre allò que hom desitja i allò que s'obté<sup>26</sup>.

b) Allò que anomenarem «*temps de reivindicació i de sospita*» de la modernitat, de la mà de Marx i Freud, crítics de la raó civilitzadora dominant occidental; però que avui es trastocuen com a desencís per la inèrcia deshumanitzadora de la totalitzant mecànica social, en especial, del marxisme real<sup>27</sup>. Temps, doncs, de *queixa* per una marxa socio-econòmicoglobalitzadora imparabile sense un «telos» orientador, que el nou marxisme –Adorno, Bordieu, Brouillard, Habermas– manté en la societat postmoderna.

25. RICOEUR, P. *Prévision économique et choix éthique. (Histoire et Verita)*. Ed. Du Seuil. Paris, 1955); i *La philosophie politique d'Eric Weil (Lectures I)*. Paris: Ed. Du Seuil, 1991)

26. En efecte, senyala Antonio Piñas que «El proceso de la modernidad en su búsqueda del sujeto libre u autónomo culminó en la afirmación del sujeto absoluto (sin Dios), del sujeto no referido (sin prójimo), del sujeto dispuesto a existir desde lo que le es exclusivamente propio (sin alteridad). El fruto de este proceso no es otro que la soledad. Una soledad en la que no es posible la esperanza» (*Antropología de la esperanza*. Revista Acontecimiento. Instituto Emmanuel Mounier. n° 81, año XXII, 2006. p. 40.).

27. En el nostre estudi (*La dialèctica de Marx al segle XX*. Barcelona: Ed. La Busca, edicions, 2007) n'hem fet referència.

- c) Allò que anomenarem «*temps de nihilisme*» profetitzat per la malfiança nietzscheana; i avui perllongada amb tonalitats diverses en les hermenèutiques dites «postmodernes» que parlen de «temps foscos» i «mals banals» (H. Arendt), d'escumes i bombolles (Sloterdijk), «d'era buida» (Lipovetsky), de l'home fantasmagòric (Foucault), de realitat transparent i inconsistent (Vatimo) o de pura deconstrucció reduïda als esdeveniments (Deleuze)...
- d) Allò que anomenarem, ja per acabar, «*temps arítmics*», temps de neurosi, de psicologisme pseudo-civilitzador, d'intransigència psicopatològica (denunciats per H. Arendt, V. Frankl, R. Chevalier), i que avui podem traduir per *temps de por i d'incertesa* (U. Beck), «*temps líquids*» (Z. Bauman), «*temps d'ironia*» (R. Rorty), «*temps de corrosió caracterològica*» (R. Sennet), «*temps d'adolescència civilitzadora*» (A. Finkielkraut), «*temps de macdonalització educativa*» (T. Eagleton).

#### **4. Una proposta de postmodernitat reflexiva com apropament a l'autenticitat: l'Esperança en la Veritat.**

La crida heideggeriana per a l'autenticitat del Dasein constituïa una fita en pro de la no abdicació de la unitat de la veritat a la que aspira la filosofia, malgrat –o, més aviat, degut a– la multiplicitat de «lògiques» filosòfiques que la modernitat ha exhibit. Hom ha parlat del «cansament d'occident» (E. Trias), de l'excés de calculisme (P. Ricoeur), de raó esperançada (G. Marcel)... Però la capacitat per preguntar-se per la Veritat, indefugible i ineliminable, apareix com a criteri regulador no reduïble al marasme de l'escepticisme històric o social. És allò que hom ha designat com a percepció de «*l'afirmació originària*»<sup>28</sup>, que també ha rebut el nom d'*esperança*, entesa com a consciència i voluntat filosòfica de veritat per damunt de la simple lògica psicologista-fàctica. Una esperança que s'acostaria al tarannà «*conatiu*» que hom aprecia

28. Expressió de notable envergadura utilitzada per P. Ricoeur (Veure l'article «*Negativité et affirmation originaire*». *Histoire et Verité*) i que prové de Jean Nabert . Paris: Ed. Du Seuil, 1955).

en aquell teorema spinozista que diu: «Com més entenem les coses singulars, més entenem Déu»<sup>29</sup>; el qual ens indica la presència d'un sentiment radical ontològic –l'amor intel·lectual spinozista– pel qual es posa en relleu aquesta esperança de l'home –ésser singular i finit–, per sentir-se particip de l'ésser. Així, *l'esperança* apareix com a registre organitzat internament en tres subcategories com «*malgrat que*» –sota la pertorbació de les nostres limitacions en voler ser–, com «*gràcies a*» –sota el contrast amb el mal i com a «*sobreabundància*» –sota la possibilitat generosa de «quant més»–; en fi com a convicció de pertinença que ens ofereix l'ésser<sup>30</sup>.

El pensament modern indagà les maneres d'accedir a la Veritat de l'Ésser amb les eines que millor trobà. Les limitacions i les febleses que patí són –crec– estímuls que no han de llegir-se només críticament; sinó també com a eines pe a un *acostament més profund de l'home i de la civilització* de la qual és portador –i a vegades víctima–, a la *Veritat autenticadora*.

29. B. SPINOZA. *Ética demostrada según el modo geométrico*. 5<sup>a</sup> part, propos. XXIV. México: FCE, 1977.

30. RICOEUR, P. *Herméneutique des symbols et réflexion philosophique I. (Le conflit des interprétations)*. Paris: Ed. Du Seuil, 1969). P. 310.

## COMUNICACIÓ

### **Emília Olivé (Societat Catalana de Filosofia): *La crisi moderna de la bondat. A propòsit de Dogville***

La modernitat il·lustrada sempre ha mantingut una relació «dia-  
lèctica» amb els seus propis ideals, amb la clara consciència que  
en allò mateix que defensa hi ha la llavor de la seva possible des-  
truïció. Aquesta escissió tràgica ha il·luminat la negativitat dels  
ideals moderns (en el sentit més kantian del terme); i així hem après  
a llegir la diferència en el si mateix de la identitat; l'alteritat en la  
ipseïtat; la falsedat i l'error en el cor mateix de la veritat; hem vist  
la lletjor contaminant la bellesa i, per últim, hem descobert la maldat  
en el si de la pròpia bondat. D'aquesta llista de pseudo-transcen-  
dentials «negatius», m'interessa centrar la **bondat**, i com la mateixa  
il·lustració que la reivindica com a pròpia, també la qüestiona com  
mai, tot advertint del caràcter aporètic (paratàctic, diria Adorno)  
del seu fonament. Per ser molt breus: la reivindicació del deure  
moral (kantian) per part d'Eichmann enmig d'Auschwitz!

D'això últim tracta el film de Lars von Trier, *Dogville* (2003): de  
com de devastadora pot arribar a ser la «bondat»! A més de les  
lectures polítiques, religioses o de gènere que se li poden fer, el  
mateix director en justifica una de moralitzant quan sosté que volia  
fer «un conte universal d'éssers humans (normals) amb defec-  
tes», que posats en situació extrema («per un guionista pervers») haguessin d'escollir, i ho fessin contra l'ètica i el sentit comú. En el  
film s'expliciten dos dels rostres moderns de la bondat: l'ideal del  
«bon salvatge» rousseauian, encarnat pels habitants del poble  
mateix; i l'ideal kantian de bondat: el «buenazo» lliurement sotmès a  
la norma del deure moral, la voluntat quasi santa que representa la  
protagonista, Grace. En els dos casos emergeix la «dialèctica de la  
il·lustració» (quan Kant i Sade estan a tocar!): *Dogville* com a  
metàfora d'una consciència il·lustrada en la qual la bondat absolu-  
ta genera una maldat també radical. En poques paraules: la pel·lícula  
explica que no es pot ser tan bo, perquè això desencadena la mal-  
dat dels altres; la presència d'una bona voluntat portada al límit de  
la pèrdua de la dignitat, excita les més baixes passions i la manca

de respecte dels altres. I és que una voluntat santa és una exigència insuportable pels altres, que només som una «mica» bons (que la santedat excita la maldat ho sabem prou bé per les representacions pictòriques dels màrtirs cristians: desenes de sants i santes enmig de sàdics i «atractius» martirologis). En definitiva, Grace esdevé un mirall moral insuportable.

### **Sobre la forma del film**

Abans d'explicitar el contingut de la pel·lícula, crec que cal esmentar alguns dels aspectes formals més interessants. Von Trier diu que fa «film-fusió»: un mena de gènere artístic que sintetitza tres grans arts narratives com són el cine, el teatre i la literatura, per tal de construir un gran relat que propiciï «una petita reflexió filosòfica sobre el cine». Per això *Dogville* és una barreja de modernitat i tradició, de novel·la decimonònica i teatre de Brecht. A una arquitectura narrativa del s. XIX (una durada de 3 h, una divisió en capítols amb títols explicatius que creen expectatives en l'espectador, un to de fauna moralitzant i, a més, la presència d'un narrador omniscient i maliciós que comenta els actes i reflexions dels protagonistes) s'hi afegeix la voluntat explícita de seguir un teatre-cine d'idees a l'estil de Brecht, on tingui un paper central la crítica social al sistema que explota i humilia sense pietat. També és herència brechtiana la posada en obra del «distanciament dramàtic»: amb un espai despulat, minimalista, i una veu en off que reflexiona amb nosaltres i atura sovint l'acció; un distanciament irònic que tanmateix no defuig el realisme i l'estil del «documental», on l'espectador assisteix «allà» als esdeveniments que es relaten, de manera directa i gens passiva, portant-los més enllà dels límits de la pantalla i de la història, cap a un horitzó crític que (en termes de Benjamin), també formaria part del contingut de veritat de l'obra d'art.

El film arrenca de manera magistral amb la veu en off que ens informa que ens disposem a veure i escoltar un relat que té 9 capítols i un pròleg. El narrador omniscient parla des d'un pla de càmera que és un **picat absolut** sobre el poble, unes «tomes zenitals» pròpies de la perspectiva reservada als déus; i el poble apareix com un esquemàtic «mapa de geografia»: cases i carrers pintats amb guix blanc sobre un terra fosc, una gran «habitació negra»

despullada, oberta, que permet veure simultàniament què passa a diferents moments i nivells; una absoluta transparència que evita qualsevol element escènic que impedeixi centrar-nos en les idees, en l'actor i en l'acció. Aquesta total visibilitat (que paradoxalment crea una sensació claustrofòbica creixent), sense res que quedi mai fora de càmera, vol reproduir la mirada omniabarcadora de Déu i el desig del panòptic en l'ull de l'espectador modern. Amb aquesta nuesa escènica, von Trier vol deixar a la intempèrie la intimitat dels personatges, per tal de despullar la societat fins al cor de la seva moralitat, despullar els fonaments ètics i ideològics d'un poble en plena desfeta cívica i moral. En la mateixa direcció és important la gestualitat dels actors, continguda i pausada, el ritme assossegat de la pel·lícula (amb exquisida música de fons abarroçada), que remarca encara més la inquietant dosi de violència que plana durant tot el film: un malestar que augmenta de ritme fins a esclatar en un *crescendo* final molt violent. Tot plegat una metàfora de les contradiccions modernes que el film vol desocultar.

### **Sobre el contingut del film**

*Dogville* ens explica la història de Grace, una jove de bondat estoica, que fuig del seu pare, que és un gàngster pragmàtic i sense escrúpols morals. En la seva fugida arriba a Dogville, un poblet en decadència de les Rocalloses, prop d'una mina de plata abandonada i al final d'una carretera secundària: on la gent malviu miserablement, i que accepten amagar-la del pare i la policia corrupta a canvi que ella treballi un hora a la setmana per a tots ells. *Dogville* és la metàfora d'un món petit, mesquí, limitat, sense cap horitzó en perspectiva; escenari perfecte del «no way out» sense futur. Però també representaria un quasi idíl·lic «estat de natura», els habitants del qual foren persones bones i honrades, que viurien adaptades a la naturalesa, segons l'ideal de la més absoluta simplicitat, també en l'ordre moral. Dogville proposa una relectura d'aquest «bon salvatge» rousseaunià, destacant-ne les contradiccions: el «còctel explosiu» que suposa la gent normal i corrent, naturalment bona, però pobre (en tot i de tot), que viu sempre atemorida i presonera d'expectatives materials i morals farcides de mesquinesa.

Fins aquí arriba Grace, la protagonista, fugint de la maldat que comporta la societat, representada pels gàngsters que capitaneja



el seu propi pare, cercant refugi en un poble que és l'última frontera de la bondat (mite del retorn a la naturalesa que ha il·luminat moltes de les utopies de la modernitat). Grace accepta el «pacte» de bon grat i comença a servir tothom: a la dona devota plena de prejudicis que té cura de la parròquia; al cec que no vol reconèixer la seva impotència; a la mare de família de 7 criatures, benpensant i amb ideals pedagògics il·lustrats; al pare de família frustrat i desenganyat del món i de la societat; al camioner miserable i inculte que es satisfà només visitant el bordell; a la noia negra, encantada de tenir una esclava de pell blanca... I tots ells «supervisats» per Tom, l'arquetip (paròdic) del filòsof frustrat i pedant (de fet només ha escrit dues paraules del seu assaig: «gran i petit»); que s'ha erigit en consciència moral de la gent del poblat; que com si fos un predicador, organitza periòdiques reunions a la missió per tal de promoure el «rearmament moral». La feina de Tom és en un mot: «il·lustrar» (educar) la gent del poble, encara que sigui contra la seva voluntat.

Però la catarsi es desencadena el 4 de juliol (la diada nacional), quan torna la policia amb un cartell on diu que se la busca (wanted!) com a delinqüent perillosa per un atracament (òbviament, tot fals). Dogville decideix no entregar-la, però com que «senten» que han comès un delictes, li demanen una compensació: que treballi encara més per ells; «quid pro quo», li retreuen, a la qual cosa ella respon premonitòriament: «parleu igual que els gàngsters». Tanmateix, accepta el nou pacte. A partir d'aquell moment, s'ha obert la «veda» i tots es disposen a abusar de la seva bondat i disposició a satisfer les necessitats i desitjos dels altres, tothom l'explota descaradament: li fan xantatge amenaçant amb entregar-la a les autoritats corruptes; la tiranitzen creant-li «mala consciència» per haver-los fet cometre una mala acció, davant de la qual demana insistentment perdó, perquè se sap en deute i paga pena per la seva mala acció (la del poblat). Tota la bondat inicial (parroquiana i devota), deixa pas a la maldat extrema: intolerància, explotació, abús, humiliació, violència: «Grace estava exposada i desprotegida com la poma al jardí de l'edén», diu la veu en off, carregant la història de ressonàncies bíbliques. La mateixa veu ens explica que Dogville «ensenya definitivament les dents» quan tots els homes del poblat la violen sistemàticament; la carreguen de cadenes als peus i

al coll (com els presoners de Plató!) perquè no pugui escapar; les dones la humilien i li fan pagar el fet de ser ella «l'obscur objecte de desig» (l'episodi en què la mare dels 7 nens posa a prova el seu estoïcisme, trencant-li, una a una, les 7 figuretes infantils que Grace ha anat atresorant al llarg de la seva estança –segells del pacte que la unia a la gent del poblat–, és d'un sadisme indescriptible!). I tots aquests actes els nens els celebren cada vegada amb un festiu toc de les campanes de la parròquia!

Quan el grau de mala consciència és tan elevat que es fa insuportable en la gent de Dogville i en Tom (que s'ho ha mirat tot des de la seva atalaya moral), decideixen desfer-se d'ella i entregar-la a les autoritats, és a dir, al pare mafiós. Mentre Dogville n'espera la visita, Grace vaticina «aquí no dormirà ningú», paraules premonitòries que a més denoten un perceptible canvi d'actitud en ella. En efecte, de cop entén que la gent de Dogville i el seu pare són iguals, que ha estat víctima de la mateixa maldat que defugia. I com si de cop recuperés la dignitat arrabassada amb l'exercici de la maldat (bondat?), afirma: «vull fer que el món sigui millor; si un poble pogués desaparèixer per beneficiar al món, fóra aquest». Interpretant els seus desitjos, el pare ordena cremar el poble i matar tots els habitants; Grace es mirarà la matança dels del cotxe i només es reservarà el tret de gràcia d'en Tom («algunes coses les has de fer tu mateixa», ens diu), i en justa compensació Grace demana que els 7 nens de la família els matin un a un davant la mare, per tal de posar a prova també el seu estoïcisme, la capacitat de contenir les llàgrimes («li dec això», diu de nou amb sadisme).

La conversa filosòfica amb el pare al final de la pel·lícula palesa l'aporía que entranya aquesta posició moral: l'acusa d'arrogància moral. En efecte, Grace és una dona fràgil i de «bon cor» que fuig d'un món dolent (dominat per mecanismes racionals i mafiosos), però la seva bondat és tan irrenunciable, que té un punt d'arrogant: com a estoica irreprotxable, ningú no pot rivalitzar amb ella en rectitud; és molt inflexible amb ella mateixa i es viu moralment superior als habitants del poblat, que no saben distingir entre el bé i el mal. Grace personifica ideal del «buenazo» kantian: aquella voluntat (quasi santa) que sacrifica la felicitat en pro de la bondat radical, que viu en l'estricta compliment de l'imperatiu categòric rigorós. Tanmateix *Dogville* ens adverteix que una moralitat tan

extrema en la bondat, a més d'inhumana, corre el risc de desencadenar tota la maldat del món. Aquesta ha estat la paradoxa d'uns ideals moderns i il·lustrats, en la llavor dels quals germinava el seu contrari.

Finalment el narrador omniscient tanca el film amb la següent reflexió moralitzant: «*Si Grace havia abandonat Dogville, o pel contrari Dogville l'havia abandonat a ella i al món en general, és una pregunta molt astuta i de la qual pocs en traurien profit si fos plantejada, i menys encara si fos resposta. De fet, no s'ha respost aquí*». El que potser no es pot respondre aquí, ni enlloc, és per què la bondat és tan difícil de realitzar? per què està tan propera la frontera que separa la bondat de la maldat? per què a la modernitat il·lustrada li va resultar tan fàcil esborrar els límits que separaven la bondat de la maldat absolutes?



*peu fotografia?*

## COMUNICACIÓ

**Susana B. Violante (Universitat Nacional de Mar del Plata. Societat Catalana de Filosofia): *Modernitat i filosofia. Disputatio Fortunyana***

La meua comunicació no intenta *explicar* el que va escriure Francesc Fortuny sobre la Modernitat, sinó portar-lo al *Col·loqui*, que va ser el seu àmbit, precisament aquest any que es treballa un tema tan car al seu desenvolupament intel·lectual.

Des de variades qüestions abordades per ell amb el pensament medieval com a centre, trobo una contínua preocupació: la modernitat. Un concepte que va pretendre modificar aclarint des de totes les perspectives possibles l'absurd de l'ús tal com l'aplica la «història oficial» de la Filosofia.

Aquesta preocupació es troba entrelaçada continuament en escrits destinats a la Pràctica Filosòfica o l'economia empresarial, i autors que l'ortodòxia filosòfica mai tindria per moderns. La trobem en les indagacions que va fer sobre els antics quan varen escriure sobre la modernitat d'Aristòtil i el seu itinerari noètic on ubica la seva concepció de *rebutjar per a reformular i recupear*<sup>1</sup>; en Escoto Eriúgena, «padre de la Modernidad desde una visión del mundo clásica pero con Dios»; en «Anselmo, su Insensato y Roscelino, eran la primera brecha en la unidad viva de la realidad»; en «Pedro Abelardo y sus universales jurídicos, el final del realismo conceptual y del *Noús* cósmico»; en «Tomás y

1. En quant a la comparació entre Aristòtil i la modernitat es pregunta si «¿Conocía y aplicaba la epistemología semiótica como en el s. XX?» i responia: «No, ciertamente, pero, a diferencia de los mecanicistas modernos, presta una aguda atención a la globalidad del lenguaje y sus discursos globalizadores del saber. Y sabe perfectamente que un signo no es necesariamente el nombre de un denotado estable (un “esto”) o una denotada acción, etc.», atorgant-li una importància vital a la «semàntica real de los términos en la Física de Aristóteles; para dirimir, en definitiva, quién es el sujeto último y verdadero del discurso sobre la *Physis*». *La Física de Aristóteles y las Físicas «aristotélicas» medievales* (I). 2003.

los franciscanos como los primeros modernos con horror al panteísmo y al naturalismo»; en Guillem d'Ockham a qui considerava «como la consciencia de la nouminosidad y de los discursos como conocer intuitivo-formal humano»... En l'assignació de valor històric a l'edat mitjana, Fortuny, prefereix parlar de «secularització» i no de «período teològic», i designar a la «Escolàstica: como infancia de la ciencia y desbroce epistemológico del área de las ciencias positivas».

He buscat la tipificació del concepte en qüestió per tota la seva obra, que posseeixo, i he examinat un text que li dedica específicament: *Uns formalismes més potents i extensos: formalismes semiòtics*<sup>2</sup>, al que va subtitular «Carta a un amigo sobre la modernidad y la post-Modernidad». En aquest escrit vaig trobar esquematitzada la seva postura a través d'un model epistolar. La «carta», la titula en català i la desenvolupa en castellà. En ella exposa la seva proposta cronològica de les etapes històriques:

«Yo apuesto –dijo– por una modelización histórica que se aplicaría del Año Mil hasta la muerte de Kant (1804) o de Hegel (1831)». Evidentment, no té homogeneïtat el període històric; presenta uns sub-períodes molt accentuats: «1-Período pre-científico (1000-1348-50). 2-Período de gestación de la ciencia (cálculo infinitesimal de Descartes-Leibniz hasta la muerte de Newton, 1727). 3-Período crítico (hasta la muerte de Kant, 1808)». I com ruptures en la història de les mentalitats presenta: 1.-el pas del mite al logos, 2.-del logos al cristianisme, 3.-de la patristica a la modernitat i 4.-de la modernitat a la post-modernitat.

Francesc va anul·lar l'Edat Mitjana perquè els esdeveniments que volia agrupar aquesta divisió, des d'una mirada epistemològica i semiòtica, pertanyien o bé al període anterior o bé al posterior.

«En la Baja Edad Media, va escriure, se gesta y se dan los primeros pasos que cortan radicalmente la continuidad entre el

2. Totes les obres citades de F. J. FORTUNY, encara que escrites en diferents moments, han estat editades per l'editorial K.A.L., Barcelona, 2003. Totes les frases citades literalment i que no porten peu de pàgina pertanyen a: *Uns formalismes més potents i extensos: formalismes semiòtics*.

mundo clásico y el moderno... Situar-se en los comienzos facilita la comprensión de las grandes líneas de ruptura histórica»<sup>3</sup>.

L'eina de Fortuny ha estat intel·ligir els moments de trencament, els caràcters radicalment oposats on apareixia allò *nou* entre Antiguitat i Modernitat.

Troba que: «La Modernidad cambia la estructura ternaria griega de arché: noésis noéseos, zooé a dual: sujeto-objeto...»<sup>4</sup>; y a otras dualidades conceptuales simples regidas por el principio de no-contradicción». Va canviar aquests conceptes bipolars per:

«La terna conceptual –clave de la Modernidad– de: subjetividad, objetividad, formalidad». Aquesta terna de conceptes l'oposa a la del període clàssic: «intelección, Uno (Inteligencia), Vida (Aristóteles, *Physis* en el Neoplatonismo)». «Notarás –va escriure Francesc– que el cambio más escandaloso es el de Vida por formalismo». Canvi que s'explica des de la manera particular que el subjecte modern ha d'escrutar la naturalesa per a elaborar les lleis de la nova ciència.

Però: Si la Modernitat va estar constituïda per «entidades nouméricamente evanescentes», com deia al referir-se a la superació de l'universal, aquesta utilització que semblava indistinta entre estructura dual i ternària, permet comprendre que no hi ha tal contradicció perquè: «Este esquema –dual– produce un discurso plano y lineal basado en la igualdad/desigualdad». Contràriament, a l'esquema ternari li pertany la mobilitat del concepte i de l'activitat *intel·ligent*. Així es distingeix la diferència de base històrica en la seva aplicació. «El pensar clásico y el de la Post-Modernidad se basan mejor en la *oposición contradictoria de discursos completos*, que se superaba en un tercer discurso –y aquí la terna– que los convertía en *sólo contrarios por ampliación de la potencia del lenguaje y extensión del campo de aplicación* a los procesos vitales-intelectuales del discurso en lenguaje cotidiano». Per a aquesta anàlisi utilitza el model estructural de la Trinitat cristiana inspirat en la dialèctica hegeliana i utilitzat també per Goethe en el *Faust*.

3. FORTUNY: *La Física de Aristóteles y las Físicas «aristotélicas» medievales* (II). 2003.

4. FORTUNY: *R. Iedaia Ha-Penini y José Ortega y Gasset. Los inicios y el final de una singladura*. 2004.

D'aquesta manera mostra l'empobriment estructural de la Modernitat perquè els signes «siempre fácticos e históricos» van perdre el sentit de l'antiguitat en tant que «única intel·ligència còsmica ordenadora i prèvia a la seva existència». «Única inteligencia cósmica ordenadora y previa a su existencia». «El *Noûs* griego o el Dios cristiano están en función de fundamentos objetivos de todo saber en pos de una modernidad creadora de las ciencias». Aquesta creació es va poder portar a terme «gracias a la liberación de estos conjuntos semióticos de todo apoyo extrínseco a la subjetividad humana y sus formalismos inmanentes». Quedant clar que tals formalismes eren purament imaginaris a l'atorgar-los-hi les característiques d'apriorístic, eterns i naturals en l'*intel·lecte*... diu: «Como si la Modernidad no hubiera nacido de la muerte de la Naturaleza o *Physis* objetiva y de la *materia noética* o *pre-arjé*». Aquest canvi duria segons ell a «una materia prima positiva con que producir artesanalmente objetos mentales por razonamiento, y no por intelección creadora»<sup>5</sup>. Kant, amb el seu *jo transcendental*, posarà en dubte l'hegemonia de la raó i la constitució del signe en *concepte* (en la crítica a l'argument de Anselm), al trobar «la síntesis del espíritu y la epistemología de la nueva condición de posibilidad de la ciencia de los Galilei y de los Newton»<sup>6</sup>. «Esta duda fue posible gracias a la convivencia del dualismo moderno de formalidad/dato empírico».

Modernitat equiparada a «objetividad y modelos abstractos generales». Procés de la pura subjectivitat que es descobreix a si mateixa creant els mons productius i financers del mercat, de les ciències, dels formalismes i de les institucions docents. «Fenomenològicamente es el período del dinero en cuanto es su *arjé*, las naciones-estados, y los saberes formalistas gracias a la subjetividad creadora *positiva*».

La teoria del coneixement es modifica al considerar que: «ver la ciencia o cualquier conocimiento como un «juicio sintético *a priori*» es la forma que tiene la Modernidad subjetivista para proclamar un cierto «realismo» en tímida continuidad con el mundo

5. FORTUNY: *El límite de los formalismos y transvaloración*. 2003.

6. FORTUNY: *Reflexiones Historiográficas para un Prólogo*. 2003.

antiguo»<sup>7</sup>. Però, conclou: «ningún discurso es único, exclusivo o total y exhaustivo de la realidad, el hombre sólo domina discursos parciales coherentes avalados por el éxito práctico»<sup>8</sup>.

Per això posa l'accent que, sempre un coneixement és un producte *objectivament subjectiu*; en el sentit que l'home és la mesura de tot el que sap i fa, siguin viatges intergalàctics o místiques sublimes. És *subjectiva* tant la simplicitat tautològica, *la pròpia definició psicològica (categorial)* del jo afirmada per una persona sola, com la consideració de *ciència* assignada per la comunitat dels científics a un punt central de la seva especialitat. «No hay objetividad porque nada en absoluto puede aspirar a ser *la realidad en sí*: sólo conocemos una realidad *para nosotros y a nuestra medida y no mi realidad en sí misma*». En *el seu avui* ho anomenà *subjecte residual*, per la vacuïtat total i la *responsabilitat* del discurs en el qual es fa construir *món –modo* husserliano. «El sujeto crece como tal y, en este sentido, las reglas de uso de los signos señalan el itinerario de su movimiento vital»<sup>9</sup>. Són mort del subjecte, i del propi subjecte residual, aquells discursos plans que li impedeixen crear la seva pròpia vida.

Va preguntar-se i va definir el que el filòsof no podia ni pot ignorar sobre el que es comprèn per *real* en la Modernitat, que és el món de la representació; a diferència de l'únic *zoón eudaimón* i de les coses del món i el seu creador, per Grècia i l'edat mitjana, o el discurs para la Post-Modernitat. Al preguntar sobre l'inefable, respon que és la profunditat de la substància en la Modernitat a diferència de Grècia per qui era la profunditat de *l'arché*; la profunditat del Déu Tri i Un de l'Edat Mitjana; i el subjecte constructor del discurs<sup>10</sup> en la Postmodernitat.

«Y el filósofo, como pueden observar –continuava Francesc referint-se també a si mateix–, es quien mira sus propias acciones cognoscitivas y las de los demás, para *adquirir consciencia* de

7. FORTUNY: *La Física de Aristóteles y las Físicas «aristotélicas» medievales* (II). 2003.

8. FORTUNY: *Anselmo de Canterbury, pensador de la modernidad*. 2003.

9. FORTUNY: *De la falsa realidad a la filosofía como experiencia y tecnología epistemológica milenaria*. 2003.

10. FORTUNY: *De la falsa realidad a la filosofía como experiencia y tecnología epistemológica milenaria*. 2003.



ellas, *magnificarlas y asignarles su valor histórico en el todo cognoscitivo del sujeto*<sup>11</sup>.

«Si fuera menester dar una metáfora o una descripción literaria de la relación entre Modernidad y Post-Modernidad –conjeturá–, posiblemente se diría que la primera es como la lógica matemática y la segunda como la lógica borrosa. Ésta es inmensamente más potente y precisa que la primera, pero ambas iguales en el común factor de producida por la vida humana en una modalidad mucho más compleja que la de la etapa histórica de la Modernidad»<sup>12</sup>.

«Y –va sentenciar–, no se olvide cómo la Modernidad fue seguramente una abdicación de la propia esencia de la Filosofía, primero ante la urgencia del nacimiento de unas ciencias para el mercado, después ante el éxito de la querencia científica, extraordinario y bien sentido por todo el mundo. Quizás a estas alturas la Filosofía debiera recuperar su peculiaridad en el conjunto de los discursos humanos dejando atrás ya el período que va del año mil hasta el 1800 con esfuerzos geniales en favor de una epistemología o filosofía de las ciencias más que de la Filosofía sin determinativos especializadores»<sup>13</sup>.

Francesc deia que<sup>14</sup>: «La Historia no es acumulativa, como pretendía la Modernidad, sino aquello que tras haber incorporado la experiencia, relativiza, niega y supera... no necesita una fundamentación, sino que ella fundamenta al incluir razonablemente un hecho en una unidad superior». «No hay roca segura, dentro ni fuera de la subjetividad noética, dónde apoyar los fundamentos del edificio del saber». Per això parlava de: «Los pies de barro de la realidad»<sup>15</sup>.

11. FORTUNY: *R. Iedaia Ha-Penini y José Ortega y Gasset. Los inicios y el final de una singladura*. 2004.

12. FORTUNY: *La Física de Aristóteles y las Físicas «aristotélicas» medievales (II)*. 2003.

13. FORTUNY: *La Física de Aristóteles y las Físicas «aristotélicas» medievales (II)*. 2003: «La Filosofía fue vergonzosa y vergonzante en toda la Modernidad, especialmente al final. Los primeros Modernos del s. XVI abdicaron ya de la Filosofía; fueron metodólogos de la Ciencia. Incluso los grandes Modernos –Spinoza y Leibniz– con la *Sustancia y la Mónada...*».

14. Conferència en el seminari de Doctorat, UBA, Argentina, 2002.

15. Descartes buscava infructuosament la roca ferma, cap filòsof,

«Humanamente ni la *Physis*, ni Dios, ni la subjetividad noética ni las psicológicas, ni los cuerpos físicos ni los formalismos matemáticos, son un puente hacia la eternización del conocer humano».

I ens preguntava: «No tornem a deixar unes ben defensades fronteres entre llenguatge descriptiu «filosòfic», llenguatge matemàtic, llenguatge literari? I no és això precisament el nucli constituït de la ideologia de la Modernitat i del científisme: que cada discurs és absolutament autònom, amb epistemologia i metodologia pròpies, i que cap de bestiar no autoritza ni a una visió unitària global ni cap de bestiar dona sentit o valora més enllà de la coherència i eficàcia física de cada discurs?»<sup>16</sup>.

I aquestes preguntes em van fer pensar en els filòsofs mòmia i en el monotonoteisme dels quals parlava Nietzsche<sup>17</sup> i, per això, tan representatius d'un sector de la Modernitat. Francesc deïa: «Recuérdese cuán poco «modernos» eran los talentos máximos de la Modernidad... a los ojos de quien conozca el Neoplatonismo y la Escolástica, desde el Eriúgena hasta Suárez incluido»<sup>18</sup>.

En síntesi. Fortuny, a partir de les seves lectures i interpretacions, va insistir en el gir qüestionador al pensament que fa la Filosofia, des de la seva pròpia i íntima historicitat. Ni el criteri de subjecte, ni el *de ciència particular o positiva* i molt menys la modelització històrica que es perd en una homogeneïtzació inexistente que condueix a un *continuum* de pensament i d'estructures, són representatives de la Modernitat, sinó més aviat la lectura de les ruptures i transgressions, que no són només les acceptades oficialment, sinó la lectura dels canvis semiòtics aplicats des del propi sorgiment discursiu dels subjectes implicats. Va pensar des d'una efectiva pragmàtica que li va permetre «una profunda revisió de los períodos históricos de la Filosofía...»<sup>19</sup>.

---

científic ni místic la va trobar. Fortuny parlava de «barro», hi podríem afegir «arenas movedizas».

16. FORTUNY: *L'Imaginaire com à arrel dels sistemes abstractes i formals*. 2003.

17. NIETZSCHE, F.: *Cómo se filosofa a martillazos*. §1 «La razón de la Filosofía».

18. FORTUNY: *La Física de Aristóteles y las Físicas «aristotélicas» medievales (II)*. 2003.

19. FORTUNY: *La Física de Aristóteles y las Físicas «aristotélicas» medievales (II)*. 2003.

## COMUNICACIÓ

**Marta Poblet (Investigadora ICREA. Institut de Dret i Tecnologia UAB): *Polítiques de perdó***

Bon dia a tothom. Des de fa només unes dècades, les ciències socials han entrat decididament a explorar les distintes dimensions individuals, socials, polítiques o jurídiques de fenòmens que semblaven reservats al terreny de la teologia, de l'ètica, o de la reflexió filosòfica<sup>1</sup>. Em refereixo a nocions com ara les de perdó o reconciliació. Sens dubte, les transformacions en l'àmbit de la política i del dret han esperonat aquesta cerca. La fi de la guerra freda i l'adveniment de la «tercera onada» de transicions a la democràcia, per utilitzar la celebèrrima expressió de Huntington<sup>2</sup>, situen els individus i les comunitats davant d'encreuaments complexos: entre un passat ignorat, rebutjat, maleït, denunciat o a penes sobreviscut i un futur fràgil, incert i difícil que sembla exigir una multitud de pactes i compromisos ¿Com viure i convidaure quotidianament entre esquerdes temporals d'aquesta magnitud?

A la vegada, i allà on han tingut lloc, els processos de transició a la democràcia han posat de manifest els límits d'estructures estatals i normatives que semblen incapaces de donar resposta adequada a les demandes individuals i col·lectives d'esclarament de fets passats, d'atribució i depuració de responsabilitats, o d'establiment de mecanismes de reparació i compensació. D'aquí les múltiples experiències de les Comissions de Veritat i Reconciliació, de les justícies de transició i de les polítiques del perdó. I a rel d'això també l'interrogant que plantejo avui aquí: ¿Poden les comunitats, les societats, els estats «perdonar», com afirmen avui molts científics socials?<sup>3</sup>

1. Vegeu i.e. BOSCH-VECIANA, A. «Perdonar» a *Perdó i reconciliació en la tradició jueva*, (Scripta Biblica 4), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Associació Bíblica de Catalunya, 2002, pp. 11-37.

2. HUNTINGTON, S. P. (1994) *La tercera ola: democratització a finales del siglo XX*, Barcelona: Paidós.

3. La literatura és molt extensa. A tall d'exemples més recents, vegeu les reflexions de Pumla GOBODO-MADIKIZELA: «Suggereixo que

En una entrevista amb el sociòleg Michel Viewiorka, Jacques Derrida recorda precisament el que l'arquebisbe Desmond Tutu, president de la Comissió de Veritat i Reconciliació sudafricana, testimoniava de la declaració d'una dona, el marit de la qual havia estat assassinat per la policia del règim apartheid: «Una comissió o un govern no poden perdonar. Només jo, eventualment, ho podria fer, i no estic preparada per perdonar». Aquesta víctima, diu Derrida, «volia recordar que el cos anònim de l'Estat o d'una institució pública no poden perdonar. No en tenen ni el dret ni el poder, el que d'altra banda no tindria cap sentit. El representant de l'Estat pot jutjar, però el perdó no té res a veure amb el judici, justament. Ni tan sols amb l'espai públic o polític»<sup>4</sup>. En sentit invers, Peter i Linda Biehl, els pares d'una altra víctima de la violència racial sudafricana<sup>5</sup>, van declarar solemnement davant la mateixa Comissió:

Venim a Sudàfrica com l'Amy ho va fer: amb un esperit d'amistat compromesa. [...] La Comissió de Veritat i Reconciliació ha estat el resultat de les negociacions i ha estat fonamental per a les eleccions lliures. Per tant, recolzem aquest procés sense precedents en la història contemporània. Al mateix temps, es tracta del vostre procés, no del nostre. En conseqüència, no podem oposar-nos a l'amnistia si s'atorga en funció dels mèrits. (...). L'amnistia

---

el perdó en política és l'única acció que manté la promesa de la reparació de la ruptura en societats post-conflictives, particularment si, com a Sudàfrica, les víctimes han de viure juntament amb els agressors i beneficiaris en el mateix país (GOBODO-MADIKIZELA, P. «Trauma, Forgiveness and the Witnessing Dance: Making Public Spaces Intimate», *Journal of Analytical Psychology*, 2008, 53, 169–188). Vegeu també l'anàlisi política del perdó de Linda Ross Meyer a «The Merciful State», dins *Forgiveness, Mercy And Clemency*, Austin Sarat & Nasser Hussain, eds., Stanford University Press, 2007 (disponible a <http://ssrn.com/abstract=955147>).

4. DERRIDA, J. «Le siècle et le pardon. Propos recueillis par Michel Wieviorka», *Le Monde des Débats*, Desembre 1999 (disponible a [http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/siecle\\_pardon.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/siecle_pardon.htm)).

5. La seva filla, l'Amy Biehl, va ser assassinada l'any 1993 per un grup de joves negres anti-apartheid, en una nit de disturbis a Ciutat del Cap.

no és quelcom que la Linda i en Peter Biehl puguin concedir. No és una qüestió de família.

Les mesures d'amnistia o de gràcia són mecanismes jurídics dels Estats, per bé que, com diu la politòloga Sandrine Leclerc, «es mostrin reticents a la codificació jurídica»<sup>6</sup>. Un dret diví del monarca absolut que els estats moderns van secularitzar i convertir en un dret d'excepcionalitat per damunt del dret, si seguim el raonament de Derrida. El perdó, en canvi, constitueix una experiència secreta que «ha de restar intacta, inaccessible al dret, a la política, fins i tot a la moral: absoluta». I Derrida fa «d'aquest principi transpolític un principi polític, una regla o una presa de posició política: en la política, cal respectar també el secret, allò que excedeix el polític o que no és després del jurídic».

La distinció que suggereix Derrida ens pot conduir directament a alguns del filòsofs amb els qui manté un diàleg més estret a l'hora d'elaborar aquestes temàtiques. En primer lloc, la reflexió d'Emmanuel Lévinas:

A l'Estat, on les lleis funcionen en la seva generalitat, on els veredictes es pronuncien en la preocupació de la universalitat, una vegada la justícia és dita, encara hi ha per a la persona, en tant que única i responsable, la possibilitat o la crida a trobar quelcom que revisi aquest rigor de la justícia sempre rigorosa. Atemperar aquesta justícia, escoltar aquesta crida personal, és el paper de cadascú<sup>7</sup>.

És en aquesta mateixa línia que, segons Lévinas, la preocupació pels drets humans no constitueix una funció estatal, sinó que és una «institució no estatal en l'Estat, el recordatori de la humanitat encara no acomplerta en l'Estat»<sup>8</sup>.

En segon lloc, les anàlisis seminals de Vladimir Jankélévitch sobre el perdó, que depassen del tot l'extensió d'aquestes ratlles però que em semblen de revisió inexcusable per als científics socials pel que fa a la claredat de les distincions entre perdó, reconciliació, excusa, oblit, etc. Retindré només aquí la que s'assenyala

6. LEFRANC, S. (2002) *Politiques du pardon*, Paris: PUF.

7. POIRIÉ, F. (1987). *Emmanuel Lévinas: Qui êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture, p. 119.

8. Ídem.

sovint com a contradicció en els propis escrits de Jankélévitch al respecte. Així, si a *Le pardon*<sup>9</sup> Jankélévitch situa el perdó en l'àmbit del miraculós, l'inefable i l'extrajurídic, pocs anys després sembla abandonar aquesta concepció a *L'imprescriptible* (1971) per declarar-se absolutament contrari a qualsevol perdó del govern francès cap a Alemanya pel que fa als crims contra la humanitat del règim nazi, negació que adopta també com a posició personal. Però tal contradicció, com bé assenyala Andrew Kelley, traductor de Jankélévitch a l'anglès<sup>10</sup>, és aparent: si a *Le pardon* insisteix en aquesta impossibilitat de subsumir el perdó en qualsevol sistema normatiu ètic o jurídic, a *L'imprescriptible*<sup>11</sup> se situa precisament en el terreny dels crims contra la humanitat, i per tant, dins la perspectiva d'un sistema ètic i de dret, per negar-los així qualsevol possibilitat de perdó.

Jankélévitch, en carta al vell amic *normalien* Louis Beaudouc, es va declarar conscient, estar «escrivint per al segle XXI que, en oposició amb el segle XX, discutirà les meves idees amb passió»<sup>12</sup>. La premonició sembla exacta: la literatura recent que explora les dimensions polítiques del perdó el llegeix amb interès. Lévinas, Jankélévitch, o també Hanna Arendt, és clar. Reflexions des de la filosofia, en definitiva, que em semblen profundament esclaridores per a les ciències socials. Modestament, en trec avui una primera conclusió provisional que m'és útil: la modernitat del perdó no rau en la seva hipotètica dimensió política, sinó en la seva irreductible, indestriable individualitat.

9. JANKÉLÉVITCH, V. (1967). *Le pardon*. Paris: Aubier-Montaigne.

10. KELLEY, A. (2005). «Translator's Introduction», a V. Jankélévitch, *Forgiveness*. Chicago: University of Chicago Press.

11. Jankélévitch, V. (1986) (1971). *L'imprescriptible: Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*. Paris: Seuil.

12. Citat a KELLEY, *op. cit.*, p. xiii.

SEGON ÀMBIT  
MODERNITAT, CIÈNCIES I ART



*Dr. Giuseppe Di Giacomo.*



*Dr. Conrad Vilanou.*



## MODERNITÀ E ARTE

GIUSEPPE DI GIACOMO  
(Università La Sapienza, Roma)

Se la grande arte tradizionale, caratterizzata dall'autonomia, implicava quella separazione tra arte e vita (realtà) in base alla quale l'arte, in quanto Bellezza ed Eternità, era in grado di dare senso alla vita, redimendola dalla sua finitezza, invece i movimenti d'avanguardia – in particolare il dadaismo e alcuni tra i movimenti sorti nella seconda metà del Novecento – hanno negato non l'arte in quanto tale ma piuttosto proprio la separazione tra arte e vita. Non si trattava infatti tanto di distruggere la nozione di 'opera d'arte' quanto di trasformare radicalmente tale nozione. La conseguenza è una estensione del concetto di 'arte' a un punto tale che tutto può essere considerato arte, come mostra in modo esemplare la linea che va da Duchamp a Warhol. Di qui, come sostiene Adorno nella *Teoria estetica*, la confusione di arte e vita (realtà) che sta alla base dell'«industria culturale», vale a dire di quel processo che, sviluppatosi nella seconda metà del Novecento, attesta l'intrascendibilità dell'esistente, negando così ogni spazio al darsi di possibilità alternative e con ciò stesso alla nozione di 'altro'. Non solo, ma con i movimenti delle avanguardie viene negata la funzione rappresentativa dell'opera, dal momento che questa, non tendendo più a rappresentare qualcosa, mira alla sola presenza.

E' con Duchamp che il rifiuto dell'arte in quanto rappresentazione si fa radicale: è quanto troviamo nei suoi *ready-*

*made*, nei quali la critica alla ‘visione retinica’ ha come conseguenza lo spostamento dell’opera d’arte sulla dimensione dell’invisibile. E tuttavia con Duchamp l’opera non si è ancora dissolta in quella moltiplicazione di copie che per Rosalind Krauss caratterizza il passaggio dal modernismo al post-modernismo<sup>1</sup>. Nella copia infatti, e quindi nella riproducibilità, va perduta la nozione di ‘originalità’ che le prime avanguardie –in particolare l’astrattismo– ricercavano nella forma di un raggiungimento dell’ ‘origine’. E’ quanto possiamo vedere in Maleviè e in Mondrian e che si manifesta come superamento del contingente e del temporale nel pieno dispiegamento dell’assoluto e dell’eterno. Più in generale, l’epoca della riproducibilità è caratterizzata dal fatto che nell’opera si finisce col perdere ogni distinzione tra arte e realtà, come mostrano in modo esemplare i movimenti artistici che dalla Pop Art arrivano fino alla «realtà virtuale». In particolare Warhol, muovendosi in un universo di copie senza originale, radicalizza il carattere feticistico dell’opera, vale a dire quel carattere in base al quale l’opera non rimanda ad altro ma, in quanto copia assoluta, è priva di qualsiasi riferimento al mondo.

Per Adorno, invece, la condizione necessaria perché ci sia un’opera d’arte è, sì, la ‘forma’, e tuttavia la ‘presenza’ di tali elementi formali deve essere anche ‘rappresentazione’ di qualcos’altro che però non sussiste indipendentemente dall’opera giacché si tratta proprio dell’altro dell’opera che si dà nell’opera. Non c’è dunque rimando a un modello pre-esistente, perché in questo caso –come accade esemplarmente nell’arte tradizionale– la dimensione rappresentativa subordinerebbe a sé quella presentativa: il che equivale a

1. R. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde*, in Id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, MA-London, 1985, ed. it. *L’originalità dell’avanguardia*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini...*, cit., pp. 152-169.

dire che in questo caso gli elementi formali sono in funzione di un modello esterno –storico, politico, religioso, mitologico ecc.– che costituirebbe il soggetto dell’opera. Del resto, è proprio in riferimento al rapporto arte-realtà che Adorno, nella *Teoria estetica*, distingue fra arte tradizionale, arte moderna e arte d’avanguardia. Nell’arte tradizionale, che separa arte e realtà, l’opera è caratterizzata dai requisiti della bellezza e dell’eternità, oltre che, come si diceva, dal rimando a un modello che faceva dell’opera soprattutto, anche se non esclusivamente, una rappresentazione. Nell’arte d’avanguardia, nella quale invece non si fa distinzione tra arte e realtà, la negazione dell’autonomia artistica porta a confondere opera e cosa, con la conseguente perdita di quegli stessi requisiti della bellezza e dell’eternità che appunto caratterizzavano in modo forte l’arte tradizionale. Nel caso dell’arte moderna, che per Adorno è l’unica forma d’arte ancora possibile, l’opera è, sì, una cosa, ma a differenza di quest’ultima ha una forma che ne garantisce l’autonomia, distinguendola dalle altre cose. Non solo, ma facendosi *res* tra *res* e insieme salvaguardando l’autonomia della forma, l’opera d’arte moderna si offre consapevolmente alla temporalità e alla contingenza del mondo, presentandosi così come qualcosa di irrimediabilmente caduco. Quello che comunque è di particolare importanza è la rilevanza che nell’arte moderna assumono gli elementi formali dell’opera con la conseguente subordinazione, a differenza dell’arte tradizionale, della rappresentazione alla presentazione.

Tuttavia, se la modernità, almeno a partire da Flaubert in letteratura e da Cézanne in pittura, ha eretto a principio la separazione tra arte e vita, e quindi l’autonomia dell’arte e per ciò stesso della forma, a partire dalla Pop Art sono stati rifiutati quei limiti, giungendo così alla non separazione di arte e realtà. In questo modo i movimenti d’avanguardia hanno finito per mettere in discussione proprio quel concetto di ‘forma’ che invece è centrale per la modernità. E’ indubbio

che a caratterizzare l'arte moderna è l'attenzione agli elementi formali, che diventano il vero e unico soggetto del quadro. Non a caso, se già nel 1937 Meyer Schapiro<sup>2</sup> sostiene che è soltanto nell'arte astratta che l'autonomia degli elementi formali ha potuto affermarsi pienamente, quasi trent'anni dopo anche Clement Greenberg<sup>3</sup> identifica alla base della pittura modernista sia la dissoluzione del contenuto nella forma sia il fatto che gli elementi formali dell'opera sono diventati il soggetto di quest'ultima. Di qui allora l'identificazione di formalismo e modernismo, grazie alla quale Greenberg può rilevare che, se l'arte realistica e naturalistica aveva dissimulato i mezzi espressivi, usando l'arte per celare l'arte, il modernismo invece usa l'arte per richiamare l'attenzione sull'arte stessa. In particolare, il modernismo avrebbe identificato nella piattezza della superficie della tela l'elemento unico ed esclusivo della pittura. Da questo punto di vista non è tanto la non-figuratività a costituire il carattere essenziale della pittura modernista quanto la sua bi-dimensionalità. Ma è proprio su questo punto che Leo Steinberg<sup>4</sup> critica Greenberg: mentre la piattezza greenberghiana della superficie del quadro si offre come uno spazio puramente ottico e verticale, in relazione alla stazione eretta degli esseri umani, quella di Steinberg si presenta come un'orizzontalità

2. M. SCHAPIRO, *The Nature of Abstract Art*, in «Marxist Quarterly», 1, gennaio-marzo 1937, ed. it. *Natura dell'arte astratta*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 21-47.

3. C. GREENBERG, *Modernist Painting*, in J. O'BRIAN (a cura di), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago-London: The University of Chicago, 1993, ed. it. *Pittura modernista*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini...*, cit., pp. 84-92.

4. L. STEINBERG, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1972, ed. it. *Altri criteri*, in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Alle origini...*, cit., pp. 95-138.

che fa appello non più al ‘vedere’ bensì al ‘fare’. Comunque sarà proprio il superamento della nozione di ‘unicità’ e di ‘originalità’ per mezzo della nozione di ‘ripetizione’ a segnare la fine del modernismo; il risultato è quello che la Krauss definisce ‘post-modernismo’: questo realizza una netta separazione tra sé –il mondo delle riproduzioni e delle copie– e l’ambito concettuale proprio dell’avanguardia storica e del modernismo –il mondo dell’origine e dell’originalità–, nel quale si esprime la volontà di silenzio dell’arte moderna e la sua ostilità nei confronti del racconto e di ogni esigenza di rappresentazione.

E’ tuttavia innegabile che uno dei tratti che più caratterizza il Novecento è il rapporto tra arte e realtà. Si tratta in particolare di quella perdita della distinzione tra opera d’arte e oggetto comune sulla quale ha riflettuto Arthur C. Danto a partire dai *ready-made* di Duchamp fino alle *Brillo Box* di Warhol. La conseguenza è che, secondo Danto, non si può identificare il contenuto di un’opera d’arte sulla base delle sue qualità visive, dal momento che «vedere qualcosa come arte richiede qualcosa che l’occhio non può percepire –un’atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell’arte, un mondo dell’arte»<sup>5</sup>. Questo significa che, per Danto, la differenza tra arte e non-arte non appartiene più all’ordine del visibile bensì a quello dell’invisibile. Così, con il riconoscimento della sua natura filosofica vera, l’arte raggiunge la fine della sua storia: la ‘fine dell’arte’. Il risultato è che non è più possibile definire l’arte sulla base di criteri prefissati e determinati una volta per tutte. Non a caso nel 1907, nel Museo Etnografico del Palazzo del Trocadero, Picasso ha fatto l’esperienza di una epifania, riconoscendo all’interno delle produzioni scultoree africane vere opere

5. A. C. DANTO, *The Artworld*, apparso per la prima volta in «Journal of Philosophy», LXI, 1964, pp. 571-584, tr. It. *Il mondo dell’arte*, in «Studi di Estetica», 27, 1, 2003.

d'arte. La scoperta fatta da Picasso è stata possibile unicamente perché la pittura e la scultura occidentali avevano subito trasformazioni tali da rendere visibili i valori della scultura africana. Non solo, ma ristrutturando il modo di vedere quell'arte, Picasso ha ristrutturato con ciò stesso il nostro modo di vedere l'arte in generale. Nel corso di queste trasformazioni sono nate opere che esteriormente presentano una somiglianza con oggetti considerati fino ad allora come esterni all'arte. Di qui appunto il venir meno della distinzione tra arte e realtà.

In particolare Warhol è convinto che nessuna creazione artistica potrebbe darci più di ciò che la realtà già ci offre. E' dunque fondamentale mostrare gli oggetti quali sono, senza ombre, senza prospettiva, né chiaroscuro. In questo modo la Pop Art ha recuperato il mondo. Dal punto di vista di Danto la conseguenza di tutto ciò è che oggi prevale un pluralismo: tutte le opzioni sono ugualmente vere, a differenza del passato quando ogni movimento artistico di avanguardia pretendeva di aver raggiunto la Verità. Più in generale, se per i teorici della nozione di 'modernismo' –primo fra tutti Greenberg– tale nozione fa tutt'uno con quella di 'formalismo', che vede negli elementi formali dell'opera il soggetto stesso della pittura, per Adorno invece le nozioni di 'arte moderna' e di 'modernità' hanno a che fare, sì, con una forma autonoma, ma tale forma è «contenuto sedimentato»<sup>6</sup>. Da questo punto di vista, in Adorno la forma non dà mai luogo a un puro e semplice formalismo, ma è sempre produttrice di significati: di qui quel 'contenuto di verità' del quale un'opera d'arte, per essere tale, non può fare a meno.

Per quanto riguarda la riflessione sulla modernità troviamo comunque due tradizioni: quella rappresentata dai tentativi dell'avanguardia di superare l'autonomia artistica –tentativi

6. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, ed. it. a cura di E. DE ANGELIS, *Teoria estetica*, Torino: Einaudi, 1975, p. 9.

che Benjamin ha ripreso nelle sue tesi sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936)<sup>7</sup>– e quella invece che considera la modernità come centrata sul concetto di opera d'arte e basata sulla valorizzazione dell'autonomia estetica –considerazione quest'ultima che trova in Adorno il suo teorico più significativo. Così, mentre per Benjamin l'arte dell'epoca della riproducibilità tecnica è un'arte post-auratica, per Adorno invece la possibilità dell'arte nella società tardo-borghese è legata all'autonomia dell'opera e quindi a un'arte ancora auratica. In questo senso Adorno vede la condizione di un'arte auratica proprio nella nozione di 'forma'. Benjamin definisce la nozione di 'aura' in questi termini: «Un'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina»<sup>8</sup>. Questo significa che, se l'aura è definita da categorie quali l'unicità e l'autenticità, sono proprio queste a venir meno di fronte all'emergere delle nuove tecniche artistiche, caratterizzate da quella riproducibilità che si rivela anche come una forza emancipatrice delle masse fino a quel momento escluse dalla fruizione artistica. Non solo, ma sempre secondo Benjamin, con le trasformazioni delle tecniche di riproduzione cambiano anche le modalità della percezione e questo porta alla ridefinizione dell'intero carattere dell'arte. In questo modo l'opera d'arte si va configurando come una «formazione con funzioni completamente nuove, dove a diventare marginale è proprio quella artistica»<sup>9</sup>. La fine dell'aura fa tutt'uno con la fine della dimensione culturale dell'opera d'arte e questo implica la fine dell'opera intesa come oggetto di contemplazione.

7. W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 1936, ed. it. a cura di E. FILIPPINI, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 1966.

8. W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte...*, cit., p. 70.

9. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte...*, cit., p. 28.

Resta tuttavia il fatto che per Benjamin due sono le qualità che sembrano definire l'aura: l'unicità di un momento di apparizione temporale dell'opera, e il suo carattere inavvicinabile malgrado una prossimità spaziale. Ora, il rifiuto della prima qualità, quella dell'unicità, non coinvolge anche necessariamente la seconda, la inavvicinabilità. Non a caso, secondo Benjamin, la società moderna sviluppa bisogni che sono incompatibili con il principio dell'unicità: l'esigenza delle masse di negare il 'privilegio' culturale e il prevalere di quello spirito identitario che fa astrazione dalle differenze individuali. Insomma, a portare alla negazione dell'aura, intesa come unicità, ci sono almeno tre motivi: quello 'estetico', relativo all'opposizione tra unità e riproducibilità, quello 'etico-politico' relativo al rifiuto del carattere di privilegio dell'aura e quello 'antropologico' legato a una trasformazione della percezione. Del resto, è proprio facendo appello alla seconda qualità dell'aura, la sua inavvicinabilità, che Benjamin, nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, può rimettere in questione gli effetti connessi alla liquidazione dell'aura: 'rendere lo sguardo' diventa ora la formula dell'esperienza auratica legata alla nozione proustiana di 'memoria involontaria'. In particolare il saggio tenta di mostrare come la dimensione auratica delle opere poetiche di Baudelaire presupponga la rinuncia, da parte dell'artista, alla nozione di aura espressa dalla tradizione romantica. Troviamo così già in Benjamin un'estetica della negatività che sarà sviluppata da Adorno. Si tratta del fatto che Benjamin denuncia il superamento della concezione tradizionale dell'arte, superamento che si manifesta nel rifiuto di un'opera totalmente compiuta e unitaria grazie alla sua forma e al suo contenuto. L'opera non mostra più l'eternità quale superamento della temporalità e della contingenza, ma esibisce nella sua stessa forma che ha rinunciato alla compiutezza, alla perfezione e per ciò stesso alla bellezza, proprio quella temporalità e finitezza.

E' quanto appunto sarà radicalizzato dalla riflessione di



Adorno il quale, nella ferma convinzione che nelle opere d'arte l'elemento artistico appare soltanto attraverso la mediazione degli elementi formali, considera il rifiuto della forma, quale si manifesta nelle produzioni delle neo-avanguardie, come una regressione delle opere al livello di mera *res*, e inoltre, cosa ancora più grave, come inseparabile dall'inumanità nascente. Non a caso, ogni tentativo di reinserire l'arte nella vita quotidiana è giudicato un ritorno alla barbarie. Di fatto, per Adorno, salvare la forma è salvare l'apparenza, dal momento che è proprio attraverso la forma che l'opera si separa dalla realtà e con ciò stesso si denuncia come apparenza, ma un'apparenza appunto necessaria, giacché è grazie a essa che l'opera può parlare della realtà, rifiutando l'esistente e mostrando possibilità non realizzate. Da questo punto di vista è chiaro che per Adorno la negazione dell'apparenza significa la negazione di quella «promessa» utopica che deve essere contenuta nell'arte. In questo senso l'apparenza è legittima e necessaria, perché fonda la differenza delle opere rispetto alla realtà empirica, la loro negatività costitutiva in rapporto al reale. Lo sforzo teorico di Adorno è volto a cogliere nel movimento interiore delle opere, nelle articolazioni della loro forma, lo «spirito oggettivo» dell'epoca. Di qui la dimensione paradossale dell'opera d'arte: la sua autonomia, vale a dire la sua distanza irriducibile dalla realtà empirica, e insieme il suo carattere di «fatto sociale».

Del resto, come si è detto, questa 'distanza dall'empirico' e nello stesso tempo questa 'negazione determinata' del reale immediato sono le caratteristiche necessarie della creazione artistica. Questo significa che per Adorno, proprio grazie all'autonomia della forma, l'opera ha un contenuto di verità grazie al quale può svolgere una funzione critica nei confronti della realtà: la conseguenza è, appunto, l'idea di forma come 'negazione determinata' del suo stesso contenuto sedimentato. Tutto questo sottolinea il carattere non riproduttivo bensì produttivo dell'opera d'arte. Ciò che infatti interessa Ador-

no è ‘dialettizzare’ questa connessione tra arte e società, evitando ogni rapporto diretto –di causa ed effetto– tra l’una e l’altra. Oggi l’opera d’arte, per essere realistica, deve abbandonare la forma realistica tradizionale, e questo comporta che la forma si presenti come destrutturata, smembrata e dunque ‘lavorata’. E’ vero che l’attenzione alla forma caratterizza anche le opere del passato, solo che nel passato la forma era costitutiva della ‘bella apparenza’ e trasfigurava le scene più atroci in nome della bellezza dell’arte, tanto che l’opera arrivava ad avere un ruolo di riconciliazione tra il pubblico e la realtà. E’ questo ruolo che la forma dell’opera d’arte moderna abbandona nel momento in cui la vita è –come scrive Adorno riferendosi al mondo attuale– ‘mutilata’. Così le forme dell’arte moderna, esse pure mutilate, ‘testimoniano’ quella che è la verità del mondo e della società: la loro inautenticità e falsità. Tali forme, insomma, esibiscono un contenuto di verità grazie al quale possono resistere al loro assorbimento da parte dell’industria culturale. Questo accade perché l’arte, concepita da Adorno come una «promessa di felicità» non può esprimere che *negativamente* la prospettiva allontanata di una riconciliazione tra l’individuo e il mondo.

E’ quanto Adorno evidenzia nella *Dialettica dell’illuminismo*<sup>10</sup>, analizzando l’episodio delle Sirene nell’*Odissea*. Il canto delle Sirene, che promette il raggiungimento della felicità nella vita, rappresenta la realizzazione della stendhaliana bellezza come «promessa di felicità». In questo senso il canto delle Sirene appartiene a quella dimensione mitica che l’astuzia della ragione di Odisseo vorrebbe definitivamente superare. Facendosi legare, Odisseo diventa lo spettatore di una bellezza che può essere solo contemplata e che, in quanto

10. Th. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York: Social Studies, 1944, S. FISCHER VERLAG GmBH, Frankfurt am Main, 1969, tr. it. di R. Solmi, Torino: Einaudi, 1966.

tale, non può trasformare il mondo, vale a dire non può realizzare quelle possibilità che sono 'altre' rispetto all'esistente. Il risultato sarà non solo che Adorno, a più riprese, affermerà che la promessa di felicità della quale la bellezza è portatrice è una promessa destinata a rimanere non mantenuta, ma soprattutto il fatto che gli artisti della modernità, nel senso di Adorno, «per amore della bellezza hanno rinunciato alla bellezza». E' questa l'unica possibile dimensione utopica dell'arte moderna. L'arte oggi non può che negare la conciliazione tra l'uomo e il mondo ed è proprio e solo questa negazione a fare emergere la possibilità di un futuro 'altro'. L'estetica di Adorno appare così come un'estetica 'negativa' proprio nel rifiuto da parte del filosofo di abbozzare il profilo di una società 'altra', senza dominio, non repressiva e non violenta. Di fatto, al momento, l'arte non può avere un senso che nella negazione del mondo presente. Da questo punto di vista la preoccupazione fondamentale di Adorno riguarda lo statuto dell'arte nella società moderna, data l'incompatibilità irriducibile tra la forma artistica e una realtà che non si lascia 'mettere in forma', vale a dire che non si lascia rappresentare. In definitiva, oggi a venir meno è la funzione rappresentativa dell'arte: l'opera non rappresenta più il mondo frammentario e disgregato, ma la disgregazione è penetrata nella sua stessa forma, sì che quest'ultima, appunto, si offre a noi non più come rappresentazione bensì come 'testimonianza'. Di qui l'irrinunciabile dimensione etica dell'arte moderna che, proprio in quanto emerge dagli elementi formali dell'opera, è strettamente connessa a quella estetica.

Tutto ciò implica quello che è il fattore decisivo della modernità: la temporalità. La conseguenza è una forma che resta sempre incompiuta e che in questa incompiutezza testimonia la finitezza della vita e la contingenza del mondo; in questo senso l'incompiutezza della forma è l'incompiutezza stessa dell'opera. Ed è questa temporalità, che non è redenta

da alcuna eternità, a rendere possibile il romanzo, che rappresenta pienamente il mondo moderno e che è caratterizzato dal ‘disincanto’, vale a dire dalla perdita di quell’immanenza del senso nella vita che, secondo il giovane Lukács, era propria dell’epica. Il romanzo esprime la modernità, che è priva di fondamento e unità, e riproduce tale frammentarietà nella sua stessa forma. Del resto, nella *Teoria del romanzo*, si parla di «forma-romanzo» proprio per sottolineare l’importanza della forma dopo la fine dell’epica; nella nozione di ‘forma’, infatti, si manifesta quella differenza tra ideale e reale che sta alla base del romanzo, ed è proprio grazie a questa differenza che il romanzo stesso è una finzione. Si tratta, insomma, del fatto che il romanzo si distingue dalla realtà proprio nel momento in cui si riconosce come finzione; di qui la necessità che la forma-romanzo, in quanto autonoma dal mondo, sia strutturalmente connessa alla riflessione.

E’ attraverso la riflessione infatti che il romanzo ‘sa’ di essere fondato sulla finzione e insieme sulla sua negazione, come mostra la forma del romanzo che dice e disdice nello stesso tempo. E se la forma implica la separazione tra arte e vita, il romanzo è una ricerca della possibilità di superare quella separazione. Ora, proprio perché una tale ricerca si può dare soltanto nel tempo, il romanzo è strettamente connesso alla temporalità, e questo comporta la consapevolezza che la verità si presenta non come qualcosa di assoluto, ossia di dato una volta per tutte, bensì come *alètheia*, vale a dire come una verità non già da sempre raccontata, ma da raccontare sempre e di nuovo. Per questo, in modo esemplare è nel romanzo che si esprime la modernità, caratterizzata dalla consapevolezza che non c’è il senso finale, la redenzione finale, ma soltanto una redenzione ‘qui ed ora’. E se è questo che Nietzsche sostiene con la nozione di ‘tragico’, allora si può dire che il protagonista del romanzo è l’*übermensch* nietzscheano, l’uomo cioè per il quale la morte

di Dio fa tutt'uno con la fine del Senso. Questo significa pure che il romanzo è lo strumento conoscitivo privilegiato del mondo moderno e non solo la sua espressione esemplare. Come ha messo in evidenza Hegel nelle sue *Lezioni di estetica*, nella modernità la riflessione e dunque la filosofia, è strettamente connessa con l'arte. Secondo Hegel, infatti, «l'arte [...] è per noi qualcosa di passato [...] Noi abbiamo bisogno del pensiero»<sup>11</sup>. Insomma, se l'arte è qualcosa di passato lo è perché superata dalla filosofia. Questo superamento non significa però che l'arte sia finita ma che ha perduto il suo primato in quanto esperienza di verità. Ora, dopo l'avvento della filosofia, non solo il nostro rapporto con l'arte non può che essere di tipo riflessivo, ma questa riflessività deve caratterizzare il fare stesso dell'arte e deve manifestarsi in quella forma che rende possibile la separazione dell'arte dalla vita.

Oggi, sostiene Lukács, la forma-romanzo in particolare esprime il tentativo di far rivivere la totalità, nella consapevolezza però che questa non potrà più essere «organica», in quanto 'data' nel mondo e nella vita, ma solo «creata» dall'opera. Così il romanzo è forma soltanto perché rimanda dal suo interno a un non-senso che rende quella forma sempre incompiuta. L'elemento riflessivo denuncia l'incapacità del romanzo di redimere l'insensatezza del mondo e costituisce la condizione di accesso a quella 'verità' in letteratura che si raggiunge soltanto attraverso la finzione. Senza tale elemento riflessivo il romanzo sarebbe destinato a «precipitare al livello della mera letteratura amena»<sup>12</sup>, ossia

11. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H. G. Hotho*, a cura di A. GETHMANN-SIEFERT, G. W. F. HEGEL, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2, Meiner, Hamburg, 1998, ed. it. a cura di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari: Laterza, 2000, pp. 301-302.

12. G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, in «Zeitschrift

al livello di quella letteratura per la quale il senso è già dato nel mondo. E tuttavia proprio la riflessione filosofica, indispensabile al romanzo moderno, fa correre a quest'ultimo il rischio di trasformarsi in opera saggistica. Per questo i romanzieri, almeno fino a Flaubert, ma di nuovo con Dostoevskij, con Kafka e con Beckett, tentano di ridurla al minimo; invece le opere di Proust, di Thomas Mann e di Musil, in qualche modo riconducibili alle tesi della *Teoria del romanzo*, portano alle estreme conseguenze la funzione della riflessione e ne fanno il centro stesso dell'opera, col risultato di ridurre o addirittura di cancellare la distinzione tra romanzo e saggio. In definitiva, se il romanzo, proprio attraverso la riflessione, mostra l'impossibilità di rendere sensato il mondo disgregato, allora la forma deve essere logorata fino al punto di fare del romanzo un anti-romanzo.

Tuttavia, anche se logorata, la forma deve continuare a sussistere. E' questa, come s'è visto, l'idea centrale della *Teoria estetica* di Adorno. Infatti, se Adorno vuole salvare la forma artistica è perché teme che la forma, e con essa tutto ciò che nell'opera d'arte dipende dall'apparenza e dunque dalla finzione, sia liquidata in nome della forza del vigente e trascini nella sua caduta quella promessa utopica che deve essere contenuta nell'arte. In questo senso, solo non rinunciando alla forma, e dunque all'apparenza in quanto garanzia dell'esigenza utopica non realizzata, le opere della modernità possono smontare dall'interno le categorie tradizionali dell'arte; è quanto mostra l'opera di Beckett, nella quale Adorno non a caso vede la verità filosofica e il compimento della modernità artistica. Una parte dell'arte contemporanea è invece caratterizzata, sempre secondo Adorno, dal rifiuto dell'apparenza, della forma cioè intesa come 'bella forma', manifestando in questo rifiuto una rivolta

---

für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», II, 1916, pp. 225-71, 390-431, tr. it. di F. Saba Sardi, *Teoria del romanzo*, Parma: Nuova Pratiche Editrice, 1994 (con introduzione di G. DI GIACOMO), p. 98.

contro la falsa conciliazione tra l'arte e la vita, tra appunto la bella forma e una realtà che non cessa di denunciare come menzogne le sue «promesse di felicità» di stendhaliana memoria. Anche per Adorno quindi non si dà, né si deve dare, alcuna conciliazione tra l'arte e la vita, a meno di ridurre l'arte a pura e semplice menzogna: questo è l'obiettivo che l'arte moderna raggiunge proprio col salvare la forma. Di qui il paradosso dell'arte moderna: se da una parte infatti il manifestarsi del contenuto di verità dell'opera – senza il quale l'opera scadrebbe a mero «prodotto culinario»<sup>13</sup> – rischia di distruggere il fondamento stesso della forma artistica, vale a dire l'apparenza in quanto finzione, dall'altra è proprio l'apparenza a mostrarsi necessaria, perché è proprio su di essa che si fonda la differenza delle opere rispetto alla realtà empirica e insieme la loro negatività costitutiva in rapporto al reale. Insomma, la manifestazione del contenuto di verità dell'opera non può non essere connessa al fatto che l'opera stessa è una negazione determinata dell'esistente; questo è possibile solo grazie alla forma, con la quale viene denunciato come menzogna ogni tentativo di conciliazione con la realtà.

In particolare Adorno sostiene che proprio nell'articolazione formale delle opere è possibile cogliere le tensioni sociali dell'epoca – e questo in polemica con Lukács che, a parere di Adorno, mantiene una connessione troppo stretta tra l'arte e la realtà empirica<sup>14</sup>. L'obiettivo è allora quello di salvaguardare l'autonomia dell'opera d'arte, cioè la distanza irriducibile che la separa dalla realtà empirica, e insieme quel carattere di 'fatto sociale' che fa tutt'uno con il contenuto di verità dell'opera stessa. Il fatto è che per Adorno l'immersione nella negatività e la distruzione delle forme tradizionali

13. Th. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 492.

14. Th. W. ADORNO, *Una riconciliazione sforzata*, in Id., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958 e 1961, tr. it. a cura di A. FRIOLI rivista da E. DE ANGELIS, *Note per la letteratura*, Torino: Einaudi, 1979, pp. 238-266.

vengono considerate elementi costituenti la vitalità delle grandi opere della modernità. E se il realismo contribuirebbe a rafforzare il predominio dell'esistente, in conformità con quanto richiede l'industria culturale, il romanzo moderno può avere la capacità di cogliere la realtà attuale soltanto se ha un carattere anti-realistico, vale a dire quella dimensione «metafisica»<sup>15</sup> che troviamo esibita in modo esemplare appunto nell'opera di Beckett, che non a caso si presenta come sempre al di là di ogni determinato contesto storico.

Il romanzo tradizionale, la cui espressione più autentica è forse Flaubert, secondo Adorno va paragonato alla dimensione illusionistica della scatola magica del teatro borghese: il narratore alza il sipario e il lettore deve ripercorrere insieme al narratore tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne e ossa. Di qui il rifiuto in Flaubert della riflessione, considerata un peccato contro la purezza obbiettiva dell'opera. Oggi però vengono meno sia il carattere illusionistico di ciò che viene narrato, sia questo rifiuto. Non a caso nel nuovo romanzo – da Proust a Thomas Mann e a Musil – la riflessione è intrecciata con la narrazione. Tuttavia una tale riflessione ha in comune soltanto il nome con quella pre-flaubertiana. Quest'ultima infatti è una riflessione di carattere morale: una presa di posizione a favore o contro alcuni personaggi del romanzo. Quella del romanzo moderno invece è una presa di posizione contro la menzogna della narrazione e dunque contro lo stesso narratore; si tratta del fatto che – come ha affermato Lukács nella *Teoria del romanzo* – nel romanzo è proprio la riflessione a denunciare la finzione, sì che il romanzo dice disdicendo, e nello stesso tempo impedisce che il narratore rimanga all'esterno della narrazione, come se fosse il detentore del senso ultimo della narrazione stessa. Ancora diverso è il ruolo della riflessione nelle opere narrative della modernità nel senso di Adorno. Se guardiamo infatti in

15. Th. W. ADORNO, *Note per la letteratura*, cit., p. 40.



particolare a Kafka e a Beckett, ci accorgiamo che nelle loro opere, in accordo con quanto richiesto da Flaubert, la riflessione non costituisce un contenuto, ovvero qualcosa di esplicitamente tematizzato. In questo senso si può dire che nella modernità la riflessione è, sì, bandita ma non per non tradire flaubertianamente la purezza obiettiva della narrazione, bensì perchè –come mostra il romanzo tradizionale– l'elemento riflessivo è di fatto connesso a una narrazione che si presenta come narrazione di una ricerca. E se la ricerca è sempre ricerca di una totalità, la riflessione sottolinea la differenza tra romanzo e mondo, e dunque tra ideale e reale.

Il fatto è che nelle opere moderne non c'è alcuna ricerca della totalità e del senso, in quanto senso finale e conclusivo, e da questo punto di vista il romanzo moderno presenta una riflessione che è connessa alla forma stessa del romanzo senza però costituirne uno dei contenuti. In particolare, secondo Adorno, nelle opere di Proust e di Kafka viene meno quello che tradizionalmente è stato un elemento fondamentale del rapporto con il lettore: la distanza estetica. Sarà Kafka a sopprimere nel modo più radicale tale distanza, distruggendo nel lettore la sicurezza contemplativa nei confronti di ciò che viene letto. I suoi 'romanzi' –Adorno giustamente dubita che si possano ancora definire così– sono la risposta, anticipata, a una costituzione del mondo nella quale l'atteggiamento contemplativo diventa offesa, perché la minaccia permanente della catastrofe non permette più una visione distaccata e nemmeno una riproduzione estetica. Da questo punto di vista i romanzi moderni che contano somigliano di fatto a epopee negative, essendo la testimonianza di una situazione nella quale l'individuo, negando se stesso, si incontra con quella dimensione pre-individuale che, come nell'epica, una volta sembrava garantire un mondo riempito di senso. Ma ciò che più conta è che la soppressione della distanza estetica nel romanzo moderno trova la sua

espressione in una forma che, come sottolinea Adorno è «montata» insieme alla riflessione<sup>16</sup>.

Inoltre Adorno mette in evidenza come nell'opera di Proust sia insito il paradosso per cui il raggiungimento del punto finale, del senso e dunque della redenzione di ciò che è caduco, è possibile soltanto passando attraverso ciò che costituisce la stessa caducità, vale a dire il tempo. Non solo, ma in Proust, come la totalità non può che darsi nel contingente e l'eternità nella temporalità, allo stesso modo l'idea risulta inseparabile dalle sue manifestazioni sensibili: l'idea, in quanto forma, si dà non *prima* ma *insieme* a quelle manifestazioni che ne offrono una sia pure indiretta presentazione. Non c'è allora un modello preliminare al quale tali manifestazioni sensibili dovrebbero riferirsi e, di conseguenza, troviamo in Proust il paradosso di un'immagine che precede e insieme produce ciò a cui rimanda, vale a dire il riconoscimento di qualcosa che non è esattamente ciò che già si conosceva. Non a caso, anche secondo Gadamer riconoscere significa conoscere *di più* rispetto al già conosciuto, ricavandone quel particolare piacere che prova anche il Narratore proustiano negli episodi di memoria involontaria. Lo stesso Deleuze sottolinea la dimensione anti-platonistica della reminiscenza, affermandone l'essenziale carattere creativo che fa dell'idea non un modello preliminare ma appunto qualcosa di creato. Questo significa che c'è nel ricordo involontario un elemento di novità.

Anche per Benjamin è il sensibile a rendere visibile il mondo delle idee, dal momento che i fenomeni sono da sempre uniti a tali idee. Più in generale, per Benjamin sia l'opera di Proust che quella di Kafka devono essere lette come le opere che meglio esprimono quella «frammentazione allegorica» che è propria della letteratura del XX secolo. Nella modernità infatti Benjamin vede il dominio di quella

16. Ivi, p. 268.

dimensione allegorica la cui frammentarietà già il Barocco aveva contrapposto all'unità del simbolo. Ed è proprio a partire dall'idea della insuperabilità di questa frammentazione, dall'idea cioè che non c'è sintesi possibile, che Benjamin vede nel risveglio proustiano non solo la perdita irreversibile della totalità ma anche l'esibizione di una dimensione catastrofica che è immanente all'opera e che impedisce a questa di avere una forma compiuta e definitiva. Questa stessa perdita della totalità caratterizza, secondo Benjamin, anche l'opera di Kafka. In particolare Kafka, non concedendo a se stesso alcuna redenzione né alcuna speranza, arriva al punto in cui all'uomo è negata ogni dimensione di umanità. Non a caso Adorno sottolinea la disumanizzazione che regna in un mondo in cui all'individuo non è concesso né il ricordo né la possibilità di morire<sup>17</sup>. Nell'opera di Kafka, infatti, non si arriva mai a una meta, a una conclusione, a una spiegazione finale, ed è per questo che una tale opera non risolve e non spiega gli enigmi, ma li illumina come tali, enigmi appunto inesplicabili.

Sempre secondo Benjamin, sono i *Fiori del male* di Baudelaire a costituire quel poema nel quale l'esperienza dello *choc* è diventata norma, proprio perché ogni istante lascia emergere alla luce del giorno possibilità di ritrovare un senso per farlo poi scomparire con il ritorno della notte. Così il *flâneur* è alla ricerca di quei fenomeni casuali, e dunque legati a una temporalità senza fine, che stanno alla base appunto dell'estetica di Baudelaire, vale a dire dell'estetica della modernità. E' Baudelaire infatti a compiere in piena consapevolezza la svolta verso l'estetica del moderno, portando in primo piano quella casualità che di fatto attraversa il grande romanzo tra la fine dell'Ottocento e il Novecento.

17. Cfr. Th. W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955, ed. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino: Einaudi, 1972, p. 258.

Anche nella *Recherche* di Proust la consapevolezza che altre vite sarebbero state possibili quanto quella data, mette radicalmente in questione il senso di quest'ultima. In particolare Proust ha abdicato all'imperativo, proprio di gran parte della letteratura ottocentesca, di sapere in anticipo come andranno le cose. In questo modo ha visto anche nel passato l'assoluta imprevedibilità di ogni istante successivo, con la conseguenza che il chiarimento del significato degli avvenimenti è continuamente rimandato. In questa prospettiva il punto fondamentale è che, contro ogni determinismo, la memoria del narratore opera fra il sonno e la veglia: si tratta di quella 'memoria involontaria' che avrà una grande importanza nella riflessione filosofica del Novecento e che è messa in azione proprio dalle impressioni sensoriali che dipendono in ultima analisi dal caso.

E' appunto la casualità di tale memoria a costituire la garanzia della sua autenticità. Insomma, è in virtù del caso che il passato viene «ritrovato» e un tale ricordo è sempre accompagnato da una profonda felicità. Nella *Recherche* dunque il caso è il principio strutturale dominante che elimina ogni futuro determinabile; la stessa realizzazione della «vocazione artistica» è rimessa al caso della memoria involontaria. Il rifiuto dell'idea di un corso progressivo del tempo è giustificato, da parte di Benjamin, con il fatto che tale idea è espressione della cultura dei dominatori, che si costituisce a prezzo dell'esclusione, prima nella pratica e poi nella memoria, di una molteplicità di occasioni, valori e immagini. E' lo sdegno per questa esclusione, più che il desiderio di un futuro migliore, ciò da cui dipende, secondo Benjamin, la decisione rivoluzionaria. Quest'ultima dunque implica, sì, la possibilità di una redenzione, ma questa è volta non al futuro bensì al passato, e non al passato come totalità di ciò che è stato, ma a ciò che del passato è andato perduto: si tratta insomma di restituire la parola a coloro che sono stati esclusi e dimenticati nella storia lineare dei vincitori. In

questo senso la rivoluzione dovrebbe riscattare tutto il passato.

C'è dunque un «oltre-tempo», un momento messianico, nel quale è conservato, e di conseguenza è ritrovabile, tutto ciò che nel tempo è stato rimosso. Bisogna impedire, insomma, che ci siano cose dimenticate dalla storia lineare dei vincitori. Da questo punto di vista le cose rimangono, sì, quello che sono, e tuttavia vengono sottratte all'oblio e consegnate al ricordo del lettore. E' quanto scrive Benjamin nella terza *Tesi di filosofia della storia*: «Nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia»<sup>18</sup>. Allo stesso modo l'immagine, condensando una totalità di significati, opera quella «salvezza dei fenomeni» che la filosofia si è sempre posta come compito: diventare immagine significa infatti per il fenomeno diventare vero ed essere così salvato. Nell'ultimo Benjamin l'immagine che è in grado di salvare il caduco è definita «immagine dialettica»: è in essa che si realizza quell'intenzione di salvezza che Benjamin rivolge al passato. Proprio nella costruzione delle immagini dialettiche si tratta allora di pervenire a un nuovo rapporto del presente col passato, tale da permettere la comprensione tanto del primo quanto del secondo. In questo senso la relazione tra il passato –ciò che è stato ma non definitivamente 'stato'– e l' 'adesso', ha per Benjamin la natura di immagine. Nell'immagine dialettica infatti troviamo l'incrocio fra l'attualità e quella parte del passato che solo in questo modo acquista piena intelligibilità. Il fatto è che l'indice storico delle immagini mostra non soltanto che esse appartengono a un'epoca determinata ma anche che diventano intelligibili soltanto in un'epoca determinata. Insomma, è l'immagine dialettica a interrompere il *continuum* della storia. Secondo Benjamin,

18. W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, 1955, tr. it. di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi, 1962, p. 76.

dunque, l'arte moderna non può proporsi come sintesi e conciliazione: l'opera di Baudelaire testimonia infatti che la costitutiva contraddittorietà del mondo moderno non può essere superata dalla poesia, dal momento che questa è in grado di esibire solo la scissione oggi insuperabile tra vita e arte.

Più in generale, la nozione benjaminiana di 'risveglio' costituisce il superamento di quel sogno del progresso che caratterizza l'Ottocento e proprio per questo si pone come la cifra stessa della modernità. Così per Benjamin il ricordo, trattenendo il passato nella sua caducità, per ciò stesso lo salva, appunto conservandolo in questa sua irredimibile caducità. Da questo punto di vista il tempo storico è lo spazio della salvazione dei fenomeni come salvazione del passato. Di qui, per Benjamin, la stretta connessione che unisce la definizione di immagine dialettica, in quanto ricordo involontario, e quella di redenzione. In questo caso, importante è il fatto che l'immagine, all'interno della quale appunto si configura il ricordo e insieme la temporalità storica, si determina a partire dall'involontarietà della rammemorazione. Solo in quanto involontaria, allora, l'immagine può farsi mediazione fra ricordo e redenzione. In definitiva, l'immagine, in quanto luogo del ricordo e dell'apparenza, è in grado di fare del transitorio l'essenziale e del caduco l'eterno. Ed è proprio una tale temporalità dell'immagine a impedire al passato di cadere in quello spazio del mito all'interno del quale il passato stesso potrebbe essere evocato solo nella mera fattualità del suo essere 'già dato', e non invece salvato in quel cortocircuito con il presente che Benjamin definisce appunto il «tempo-ora» (*Jetzt-zeit*). E' in questo allora che si esprime pienamente il mondo moderno, nella sua costitutiva sospensione tra memoria e oblio, e di conseguenza nella sua consapevolezza della fine di ogni idea di assolutezza e di eternità, al di là di quella finitezza e temporalità che invece caratterizzano il mondo e la vita.

## ESPORT I MODERNITAT: EL TENNIS, MÉS QUE UN JOC

CONRAD VILANOU TORRANO  
(Universitat de Barcelona)

*«En això que en diem modernitat, el vuitanta, per no dir el noranta per cent és una resultant de l'esport. Perquè l'esport no es manté en un camp professional, com una joia espectacular separada del món no-esportiu a la manera de l'oli i de l'aigua; la fúria, l'agilitat, la violència de l'esport ultrapassen les regions concretes de la seva producció específica, i s'apoderen de la medul·la profunda i de la pell pintada d'aquesta societat nostra» (Josep Maria de Sagarra, *Les ales líriques de l'esport*, 1928).*

«L'esport, com a simple exercici individual o com a institució que participa, alhora, de la lluita en el seu sentit més noble i de l'espectacle, és una de les manifestacions més genuïnes de la vida moderna» (Joaquim Molas, *Passió i mite de l'esport*, 1986).

Sovint s'ha significat el caràcter modern de l'esport que va constituir, durant les primeres dècades del segle XX, un fenomen vinculat al moviment de les avantguardes. Ja el Modernisme va representar –Ramon Casas així ho va fer– escenes esportives que tenien la bicicleta com a protagonista. Al seu torn, el Noucentisme –que a Catalunya significa un inequívoc moviment de modernització, sobretot a partir de l'esforç endegat per la Mancomunitat de Catalunya– va

donar suport al fenomen esportiu<sup>1</sup>. Altrament, l'esport fou presentat –així es desprèn del *Manifest Groc* signat per Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch l'any 1928– com un element innovador. Signifiquem que aquell manifest –que anunciava l'arribada d'una època post-maquinista– afirmava que «els nostres sportmen estan més a prop de l'esperit de Grècia que els nostres intel·lectuals», alhora que insistia en el fet que «un sportman verge de nocions artístiques i de tota erudició està més a la vora i és més apte per a sentir l'art d'avui i la poesia d'avui, que no els intel·lectuals, miops i carregats d'una preparació negativa». De fet, aquest *Manifest Groc* situava l'esport –«l'estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil esports»– com una alternativa pels joves que eren convidats a canviar el seu model de vida<sup>2</sup>.

D'altra banda, i des d'un punt de vista històric, l'aliança entre l'esport i les lletres, i per tant la irrupció de la literatura esportiva com a nou gènere, va consolidar-se després de la Gran Guerra. D'alguna manera, el continent europeu va viure –sota la influència dels vents vitalistes (Nietzsche, Bergson, etc.)– una crítica a l'excessiu intel·lectualisme que provenia d'etapes anteriors. Tot plegat conferia a l'esport una nova posició social i cultural, més enllà del culte a la bellesa i a la força. Ara l'esport constituïa una novetat que també guanyava adeptes entre les classes intel·lectuals que veien les

1. Xavier PUJADAS i Carles SANTACANA, «Esport, catalanisme i modernitat. La Mancomunitat de Catalunya i la incorporació de la cultura física en l'esfera pública catalana (1914-1923)», *Acàcia*, 4, 1995, pp. 101-121.

2. Per una aproximació a aquesta qüestió resulta imprescindible el llibre de Joaquim MOLAS, *Passió i mite de l'esport. Un viatge artístic i literari per la Catalunya contemporània*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986, en especial la seva introducció. També es poden veure els apartats «Literatura i esport» de Joaquim MOLAS i «Art i esport a Catalunya» de Francesc FONTBONA, a *L'Esport a Catalunya*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2008 [Nadala 2008, any 42], pp. 73-83 i 85-95, respectivament.



seves immenses possibilitats creatives. Si primer foren els pedagogs com Thomas Arnold qui van defensar en el segle XIX les virtuts educatives de l'esport, més tard els escriptors i els artistes van trobar en el món esportiu un camp abonat per a les seves experimentacions avantguardistes. En aquest context, cal situar el mític combat de boxa entre Arthur Cravan i Jack London, disputat a Barcelona el diumenge 23 d'abril de 1916 a la Monumental amb una borsa de 50.000 pessetes que van pactar repartir-se ambdós contrincants. Més que un combat de boxa, s'ha dit que va ser una provocació dadaïsta que ha arribat fins a nosaltres gràcies en part al famós cartell anunciador que ha immortalitzat aquest esdeveniment que va ser fotografiat a bastament. A més, la història dels seus protagonistes –Cravan va desaparèixer misteriosament al Golf de Mèxic l'any 1918– ha generat una llegenda que el jove cineasta Isaki Lacuesta va portar al cinema l'any 2002 en un documental (*Cravan vs Cravan*), que oscil·la entre la realitat i la ficció.

També la «generación española del 27» –sota la influència de les avantguardes futuristes– va ser sensible a l'impacte de l'esport, tal com palesa Ernesto Giménez-Caballero –fundador i director de *La Gaceta Literaria*, que poc després va esdevenir un dels teòrics del feixisme espanyol– en el seu llibre *Hércules jugando a los dados* (1928), en què ressonen els plantejaments del futurisme amb la seva exaltació de la velocitat, la lluita i la guerra<sup>3</sup>. No debades, Filippo Tommaso Marinetti en el manifest del futurisme, publicat a *Le Figaro* el 20 de febrer de 1909, havia dit que «un cotxe de carreres amb el seu capó adornat amb grans tubs semblants a serpents d'alè explosiu... un cotxe brogent, que sembla que corre sobre la metralla, és més bell que la Victòria de Samotràcia»<sup>4</sup>.

3. Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, *Hércules jugando a los dados*. Madrid: La Nave, 1928.

4. Ambdós manifestos –juntament amb d'altres– es poden trobar a

A casa nostra, i de cara als nostres objectius, convé destacar la sèrie de 27 cal·ligrames de tema tennístic que Carles Sindreu –un veritable caçador d’imatges poètiques a parer de Carme Arenas– va publicar a *L’Esport Català*, a banda de comentaris i cròniques sobre tennis, entre 1925 i 1927, amb el pseudònim de Fivaller. Curiosament el cal·ligrama –que articula el text d’una manera plàstica, talment com si es tractés d’un poema visual– troba un magnífic camp d’experimentació en el tennis. Així s’afaiçona una mena de simbiosi entre la imatge i el text que serpenteja per una imaginària pista de tennis, tot donant lloc a formes rítmiques i harmòniques<sup>5</sup>. «A Sindreu –comenta Carme Arenas– li interessa potenciar la dimensió visual del text, sabent, com deia Valle-Inclán, que qualsevol text és portador d’una imatge i Sindreu, com tots els avantguardistes, concedeixen igual importància a la forma que al contingut del text»<sup>6</sup>.

---

Carme ARENAS, *Les Avantguardes a Europa i a Catalunya*. Selecció de textos i traducció de... Barcelona: La Magrana, 1990.

5. Carme ARENAS, *Esport i modernitat. Els cal·ligrames tennístics de Carles Sindreu*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Consell Català de l’Esport, 2005 [Textos de Cultura i Esport, 4]. També es pot veure d’aquesta mateixa autora: «Els cal·ligrames de Carles Sindreu o el maridatge feliç entre literatura i esport», *Els Marges*, 70, 2002, pp. 35-66.

6. Carme ARENAS, «Carles Sindreu, caçador d’imatge poètiques», a *Centenari Carles Sindreu (1900-2000)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 2001, p. 11. A més, Carme Arenas comenta que «Sindreu pensava recollir després en un volum, a part dels cal·ligrames, totes les seves col·laboracions a “L’Esport Català” amb el títol *El tennis de Fivaller* (1929), però malgrat que se’n conserva el manuscrit no es va arribar a publicar mai. Cadascun del vint-i-set cal·ligrames duu per títol el cognom d’un jugador (24) o jugadora (3) i tot el conjunt constitueix una galeria dels principals tennistes catalans o estrangers del moment i, de retruc, estableix el panorama del món del tennis a Catalunya, la pionera d’aquest esport a tot l’Estat» [El conjunt d’aquests cal·ligrames es troba reproduït en les dues referències bibliogràfiques d’aquesta mateixa autora, esmentades en la nota anterior].

L'esport constitueix, doncs, un fenomen típicament modern que s'ha de vincular al creixement de les ciutats i a l'aparició d'un model de vida metropolitana que s'imposà després de la Gran Guerra (1914-1918). De fet, els herois caiguts en els fronts d'aquella dramàtica comtessa bèl·lica perviuen en la memòria col·lectiva del món esportiu. Efectivament, cada any s'organitzen competicions esportives –com va fer Aquil·les a les envistes de les muralles de Troia després de la mort del seu amic Pàtrocle– en honor d'aquells esportistes que perderen la vida en els fronts de guerra. Si a Barcelona des del 1920 s'organitza la cursa atlètica de la Jean Bouin –en honor de l'esportista i periodista francès desaparegut tràgicament l'any 1914 durant els primers combats de la Gran Guerra–, a París es celebra el torneig de tennis de Roland Garros, en record de qui va ser pioner de l'aviació i tennista aficionat, que després de diferents èxits militars –va dotar als avions francesos d'un eficaç sistema de metralladores– va ser abatut a les Ardenes el 5 d'octubre de 1918.

Stefan Zweig en les seves memòries sobre aquell món d'ahir que es va esfondrar després de la Primera Guerra Mundial constata que a la Viena finisecular encara no havia arribat l'onada esportiva que penetrà amb l'entrada del nou segle. «La lluita, els clubs d'atletisme, els rècords de pesos pesants, a la nostra època encara eren tinguts per activitats de barriada, i el seu públic era integrat per carnisseres i camàlics; a tot estirar, les curses, més nobles i aristocràtiques, atreïen unes quantes vegades a l'any l'anomenada *bona societat* a l'hipòdrom, però no pas a nosaltres, a qui qualsevol activitat física ens semblava una absoluta pèrdua de temps»<sup>7</sup>.

D'alguna manera l'esport, amb el seu gust per l'aire lliure, fou una resposta al sedentarisme que havia refermat la

7. Stefan ZWEIF, *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001, p. 81.

societat industrial dinovena. Així ho va copsar Carles Sindreu, en la seva singular història d'un club de tennis, quan comenta que entre 1898 i 1902 –any de la fundació del Club de Tennis La Salut– s'estava «liquidant una època sedentària, i, amb el nou segle, obrien una ampla perspectiva a la vida a l'aire lliure, neta de prejudicis i plena de possibilitats»<sup>8</sup>. Amb tot, s'hagué d'esperar a les primeres dècades del segle XX per tal que l'esport constituís un element més de la cultura metropolitana que, gràcies al ferrocarril subterrani, permetia accedir als estadis. Talment com si es tractés d'una nova formulació del mite platònic de la caverna, Joan Crexells va descriure en les seves «Impressions de Londres» –en un article publicat a *La Publicitat* el 2 de gener de 1924– un partit de futbol jugat al camp de l'Arsenal en què retratava l'altra cara de la modernitat o, si es vol, la tristor i misèria espiritual del món modern que es manifesta en els espectacles esportius que apleguen unes masses anònimes<sup>9</sup>.

8. Carles SINDREU, *La singular història d'un club de tennis, a Centenari Carles Sindreu (1900-2000)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, 2001, p. 50.

9. «Veure un partit de futbol, un dia així, és una joia constant per als ulls. He anat al camp de l'Arsenal a veure un partit. El futbol té un cert punt de tristesa a Londres. És dissabte a la tarda. La gent surt del treball i corre al camp. El diumenge, en una gran ciutat, la gent es diferencia. Però el dia de feina tothom és igual. El teixidor mil cinc-cents catorze és, el dia de feina, igual que el teixidor mil cinc-cents quinze. El diumenge, en canvi, diríeu que cadascú reprèn la seva personalitat. Doncs bé; aquí, el futbol és cosa de dia de feina. Per això té aquella invencible tristesa que té la societat moderna, on el treball està organitzat sobre la base del màxim menyspreu per la personalitat humana. Per anar al camp de l'Arsenal cal prendre un metropolità. Mentre hi anem sento discutir sobre el possible resultat del partit, però sense aquella magnífica desproporció en l'apassionament que caracteritza el nostre públic. A l'hora de baixar, les galeries del metropolità són petites per contenir tanta gent. Lentament anem sortint, caminant estrets pels passadissos, fins que al cap de deu

En qualsevol cas, la modernitat va generar unes noves condicions materials i psicològiques de la població que, a la llarga, afavoririen l'aparició d'una categoria social desconeguda i que volia trencar amb el món anterior: la joventut. Si abans –en el món d'ahir, en el món del segle XIX– convenia representar més edat de la que hom realment tenia, ara la situació canviava en el sentit que tothom volia viure d'una manera més juvenil, situació que va implicar un canvi pel que fa als costums i a la moda que es van modernitzar per tal d'esdevenir el tret més característic d'un col·lectiu que aspirava a l'avantguarda. Una joventut –que mercès als aires neonòmades que es van introduir amb el ferrocarril, el turisme, la vida a l'aire lliure, els banys de mar, el gust per esquiar o navegar, etc.– va promoure la pràctica esportiva, amb independència que fos estiu o hivern, segons un programa esportiu adequat a cada estació. Si el proletariat practicava el ciclisme o el futbol, i gaudia amb la boxa, ara les classes benestants també es fixaven en la pràctica esportiva

---

minuts hem pogut arribar a fora. Una cua de gent va sortint sense parlar, de la porta del metropolità. Diríem que són minaires als quals tot just sortits de la mina els és ofert un divertiment del patró. El camp és davant mateix de l'estació. Som trenta mil. Trenta mil proletaris, diria jo. Una banda de música toca marxes populars. La impressió de tristesa i –diguem-ho clar– de misèria, augmenta. Però surten els jugadors i us oblideu del públic i de tot. Heu vist com és bell a casa nostra l'espectacle d'un partit quan el sol es comença de pondre? Doncs aquesta claror de sol és la que cau ara sobre el camp. El sol és alt, però roig, d'aquell roig de posta i us el podeu mirar sense que els seus raigs us facin mal. L'herba del camp és d'un verd fosc. Els jugadors de l'Arsenal porten jerseis vermells i pantalons blancs. L'efecte d'aquestes taques vermelles i blanques sobre el verd del camp és meravellós... I el partit? El partit, amics, avui és cosa secundària. Per a un modest caçador d'emocions la caça d'avui ja és prou grossa» (Joan CREXELLS, *Cròniques europees. Berlin-Londres 1920-1926, Obra Completa II*, Barcelona: Edicions La Magrana, 1997, pp. 524-525. Anteriorment s'havia inclòs en el recull *La història a l'inrevés*. Barcelona: Editorial A.C., 1968, pp. 14-15).

–i aquí el tennis ocuparà un lloc privilegiat<sup>10</sup> per modernitzar els seus costums, la qual cosa va implicar que la societat abandonés gradualment altres diversions més populars com les tavernes, els teatres de varietats, les sales de ball i les curses de braus.

Al cap i a la fi, el casament l'any 1906 d'Alfons XIII amb una noble anglesa –Victòria Eugènia de Battenberg, neta de la reina Victòria d'Anglaterra– va fer que també la corona espanyola canviés els seus hàbits i comencés a practicar esport –equitació, polo, etc.– i, el que no és més menys important, que la monarquia freqüentés les platges del Nord de la península, a ciutats com Sant Sebastià o Santander on aviat van sorgir sengles clubs de tennis. Efectivament, l'any 1904 naixia el Reial Club de Tennis de Sant Sebastià i, dos anys més tard, la Reial Societat de Lawn Tennis de Santander, entitat coneguda avui com la Reial Societat de Tennis de la Magdalena. A imatge i semblança del que feia la monarquia espanyola –que com veiem va ennoblir molts clubs esportius, bo i conferint-los la possibilitat d'emprar en la seva nomenclatura el distintiu de Reial– les classes benestants –aristocràtiques i burgeses– van assumir la pràctica de l'esport. Més enllà de l'anècdota feia la impressió que el

10. Una bona imatge del que diem es pot trobar en la distribució dels espais de la fàbrica *La España Industrial*, una de les indústries tèxtils més importants de la història de Catalunya, establerta en el segle XIX a l'antic municipi de Sants. En els plànols d'aquesta instal·lació s'observa una pista de tennis al darrera de l'edifici de la Casa del Mig, on es trobaven les oficines. A més, aquest important complex industrial comptava amb un camp de futbol que va donar cabuda a l'equip de *La España Industrial* que es va convertir en un equip filial del FC Barcelona. Amb el pas del temps, aquest equip va canviar de nom per esdevenir el *Condal*, que va jugar –juntament amb el Barcelona– a la Lliga de primera divisió. D'aquesta manera queda ben palès que també a casa nostra els empresaris van promoure l'esport per a recreació de les classes treballadores, mentre que reservaven la pràctica del tennis per a les minories dirigents de les seves manufactures.

*casticismo* d'altra hora –una Espanya de toreros, *majas* i pandereta idealitzada per músics i literats– donava pas a un model de vida modern com el que representava l'esport. No endebades, l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929 va representar –amb la inauguració d'un seguit d'instal·lacions com l'estadi i les piscines de Montjuïc, però també amb les pistes de tennis que ocupa actualment la Reial Societat de Tennis Pompeia– la definitiva consolidació de la pràctica esportiva entre nosaltres. A més a més, aquella Exposició Internacional va dedicar un palau del recinte firal a l'esport que així confirmava que havia adquirit la condició d'una veritable indústria.

Fet i fet, aquesta situació era desconeguda a les darreries del segle XIX tal com es desprèn del programa d'actes oficials organitzats en ocasió de l'Exposició Universal de 1888 on, des d'un punt de vista esportiu, tot va quedar reduït a un seguit d'exhibicions ciclistes pels carrers de Barcelona. Amb tot, la colònia estrangera va aprofitar l'avinentsa per exhibir el joc del tennis en una pista instal·lada en l'emplaçament del Cafè Novedades, a la confluència del carrer Casp i el Passeig de Gràcia. Ben mirat, la colònia estrangera (anglesa, alemanya, francesa, suïssa, etc.), sempre va trobar a casa nostra una terra adobada per endegar iniciatives, clubs i associacions esportives. D'aquí que els redactors de la història del tennis català no hagin dubtat en titular-la de la següent manera: *Dels anglesos al professionalisme*<sup>11</sup>.

Fins i tot en els moments més foscos del franquisme, en plena postguerra, sorgia l'any 1942 el Club Hispà Francès –instal·lat en uns terrenys de l'antiga vila de Gràcia– amb un caràcter poliesportiu, per bé que va dedicar una especial atenció al tennis. És clar que la trajectòria del tennis reflex-

11. Jordi GÁZQUEZ (Director); Sílvia RAMÓN-CORTÉS (Coord.), *La Federació Catalana de Tennis: dels anglesos al professionalisme*. Barcelona: Federació Catalana de Tennis, 2008.

teix –al nostre entendre– no només aquest factor de modernitat que representa l'esport sinó quelcom més important: la mateixa evolució històrica d'un joc d'ascendència medieval que va gaudir d'un gran predicament en la societat de l'Antic Règim i que, amb els deguts canvis i modificacions, ha sabut respondre als tòpics i reptes de la modernitat. No per atzar el *lawn-tennis* –el tennis modern– va sorgir a l'Anglaterra industrialitzada de les acaballes del segle XIX i, des de llavors, ha seguit un procés d'expansió fins el punt que avui constitueix un espectacle d'abast mundial que –a més a més– s'ha adaptat a la narrativa televisiva postmoderna. Si en moltes ocasions es diu que l'esport és una metàfora de la vida, també es pot considerar la història del tennis com una metàfora de la modernitat, de la seva gènesi i evolució posterior, fins arribar als nostres actuals temps postmoderns o, simplement, hipermoderns, és a dir, d'una modernitat accentuada i aguditzada que amb el seu vertigen ha fet que tot es converteixi –com succeeix amb les estrelles de l'esport– en quelcom efímer i fugisser.

## **El jeu de paume, un joc de l'Antic Règim**

Entre els diversos jocs de la societat de l'Antic Règim destaca l'anomenat *jeu de paume* –«jeu des rois et rois des jeux», un joc amb raqueta per bé que originalment es jugava amb la palma de la mà– que era practicat pels estaments benestants (nobles i clergues) i que és considerat un antecedent del tennis<sup>12</sup>. El seu origen es remunta a l'Edat Mitjana

12. Sobre el «Jeu de paume» existeix una extensa bibliografia entre la que citem els següents treballs: *Jeu de Paume: histoire*. Ouvrage réalisé sous la direction de Françoise BONNEFOY avec la collaboration de Marie-France BÉZIER et Françoise FROMONOT. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991; *Jeux des rois, rois des jeux. Le jeu de paume en France*. Musée National du château de Fontainebleau, 2 octobre 2001-7 janvier 2002. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001;



i va quallar a l'Europa continental, sobretot a França, si bé aviat va passar a practicar-se també a Anglaterra on va ser introduït pels Plantagenets i on fou conegut com *Real o Royal tennis*. Allí va perviure durant segles fins donar lloc –ben entrat el segle XIX– al *lawn-tennis*, o tennis sobre herba. En aquest punt, resulta pertinent anotar que el món medieval atresorava una gran riquesa lúdica que la cultura del Renaixement va catalogar gràcies al seu afany sistematitzador<sup>13</sup>. Malauradament la modernitat va liquidar amb la proliferació de l'esport aquest univers lúdic, i així va actuar d'una manera etnocida contra aquest patrimoni intangible de la nostra cultura. En aquell temps del Renaixement –que va assumir l'herència medieval– els jocs es van convertir en un factor de civilitat i sociabilitat, això és, d'inculturació social, un valor que va ser acceptat pels humanistes dels segles XV i XVI. L'Europa humanista veia en els jocs un seguit de valors culturals, morals i socials que convenia mantenir, tal com va reflectir Pieter Bruegel en el seu conegut quadre dels jocs dels infants (*Kinderspiele*, 1560), un veritable himne líric i quasi mitològic a la infància que juga<sup>14</sup>.

---

Guy BONHOMME, *De la paume au tennis*. Paris: Gallimard, 1991; Jean-Michel MEHL, «Le jeu de paume: un élément de la sociabilité aristocratique à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance», *Sport/Histoire*, 1, 1987, pp. 19-30; Jean-Michel MEHL, «Le jeu de paume», a *Les jeux au royaume de France du XIII au début du XVIe siècle*. Paris: Fayard, 1990, pp. 31-48, Jean-Jules JUSSEURAND, *Les sports et jeux d'exercice dans l'Ancienne France* [1901]. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1986, cap. VI «Paume, soule, crosse et leurs dérivés», pp. 232-326.

13. «Durante la Rinascenza si giuoca né più né meno che nel medioevo, mal il giuoco, anche fisico, viene “sistemato”, concepito e proposto in un modo diverso, con la chiara consapevolezza di instaurare una realtà seconda: autonomo fare in un universo di giuoco vincolato da regole» (Carlo BASCETTA, *Sport e Giuochi. Trattati e scritti dal XV al XVIII secolo*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1978, p. XXXVI).

14. Sobre la presència d'aquest món lúdic durant el Renaixement, es pot veure l'obra col·lectiva –compilada per Philippe ARIÈS i Jean-Claude MARGOLIN– *Les jeux à la Renaissance*. Actes du XXIIIè.

Convé tenir en compte que aquest joc d'origen medieval es jugava originalment als carrers i places, amb la mà, despullada o amb guants, tot gaudint d'un gran èxit com demostra el seguit de limitacions i prohibicions que va generar. Més endavant, i per tal de protegir la mà, es va recórrer a l'ús de la raqueta a començament del segle XVI. La primera notícia que es té en aquest sentit data de 1505, moment en què s'introdueix aquest estri, alhora que els camps del joc de la *paume* o *palme* es van tancar en construccions cada vegada més sofisticades, en un moment en què les ciutats adquirien protagonisme amb el desenvolupament dels ideals de civilitat i urbanitat. En efecte, el joc de la *paume* –o de la palma– primer es va jugar al carrer –la *longue paume*– i, més tard, es va jugar amb raqueta –la *courte paume*– en llocs tancats o *tripots* que eren, juntament amb les esglésies i els picadors, els llocs més grans de les ciutats de l'Antic Règim.

Probablement, un dels trets més característics d'aquesta ascendència medieval del tennis –paraula que segurament deriva del francès antic *tenez*, imperatiu que adverteix que es llença la pilota– ve donada per la seva peculiar manera de comptar que no segueix el sistema mètric decimal –genuïna manifestació de modernitat– sinó el sexagesimal. És sabut que quan un jugador guanya el primer punt, el resultat s'anomena 15 per aquest jugador; quan guanya el segon, s'anomena 30; quan guanya el tercer punt, el resultat s'anomena 40, per bé que originalment devia ser 45. Hom coincideix en considerar que en les llengües neollatines el quaranta-cinc (*quadraginta quinque*) era molt llarg, de manera que es va escurçar fins convertir-se en quaranta. Una altra cosa és el simbolisme d'aquesta comptabilitat sexagesimal, sobre la qual no hi ha un acord total entre els

---

Colloque International d'Études Humanistes. Tours, juillet 1980. Paris: J. Vrin, 1982.

especialistes. Amb tot, a continuació, reproduïm una de les interpretacions que semblen més plausibles: «On se demande souvent quelque est l'origine du décompte des points au tennis. Une réponse traditionnellement avancée est issue des règles du jeu de paume, lorsque la longueur de courte paume faisait 60 pieds royaux. A chaque mise en échec de l'adversaire, on avançait de 15 pieds jusqu'à atteindre le filet. Si finalement les deux joueurs se trouvaient à égalité à 45 pieds, il fallait, pour éviter de donner trop de facilité au serveur, gagner deux points de suite pour remporter le jeu. L'équivalent de l'avantage à 40 partout au tennis»<sup>15</sup>. Per tant, el tennis ha conservat del *jeu de paume* la manera de comptar i la necessitat de guanyar, en cas d'empat a 45, dos punts per obtenir el joc. Ara bé, mentre en el tennis la pilota només pot fer un bot, en el *jeu de paume* podia botar una segona vegada, situació que s'anomenava «fait chasse», cosa que no sempre era fàcil determinar i que generava discussions fins i tot violentes<sup>16</sup>.

Ningú dubte de l'origen medieval d'aquest joc, que es devia jugar originalment a cobert en els pòrtics de les esglésies o aprofitant els murs exteriors dels edificis i dels fossars dels castells. Fins i tot és possible que els jocs de pilota ha-

---

15. TERENCE THORPE, «Le tennis», a *Jeux des rois, rois des jeux. Le jeu de paume en France*. Musée National du château de Fontainebleau, 2 octobre 2001-7 janvier 2002. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 61.

16. Aquesta norma del «fait chasse» era molt complexa. Seguidament reproduïm alguna explicació per fer més entenedora aquesta pràctica. «On repère l'endroit de son second rebond et, lorsque les joueurs changent de camp, celui qui avait laissé la balle faire chasse doit toujours renvoyer sa balle, à son second rebond, au-delà du repère marqué. On décide ainsi qui va gagner ces deux quinze en suspens dans le comptage de la partie. Tous les jeux de balle utilisaient ce système complexe des chasses, et les parties se faisaient généralement en quatre manches» (Guy BONHOMME, *De la paume au tennis*. Paris: Gallimard, 1991, pp. 16-17).

guessin sorgit en un ambient eclesiàstic. Sabem que a les darreries del segle XIII –quan es tenen les primeres notícies certes sobre el *jeu de paume*– existien a la ciutat de París 12 mestres *paumiers*, que fabricaven les pilotes i els estris necessaris per jugar-hi, quan el cens de la ciutat només contemplava 8 «marchants et vendeurs de livres», és a dir, 8 llibreries. Altrament, els nobles el practicaven d’una manera apassionada i hi destinaven importants quantitats de diners, no només per a pagar els materials sinó també per satisfer les apostes que es creuaven els jugadors. Tal com ha escrit Jean-Michel Mehl jugar a la *paume* no era una cosa gratuïta per a ningú, ni pels nobles que apostaven, ni pel poble que havia de llogar l’equipament per a jugar-hi atès que les sales del joc eren de dos tipus: privades i públiques<sup>17</sup>.

Les pilotes –anomenades originàriament *éteufs*, paraula que procedeix del terme *stupa* que suggereix la utilització d’*etoupe* o borra en la seva elaboració– eren poc resistents, la qual cosa obligava a fer compres continuades. Una dificultat afegida per a la fabricació de pilotes era que havien de botar. En el segle XV es va disposar que les pilotes fossin de bon cuir i bona borra i, més en concret, a París havien de ser de cuir blanc i borra de pèl de gos.

Igualment el poble era molt afeccionat, per bé que no sempre podia practicar-lo per les despeses que suposava, si bé el jugava amb la mà nua. D’aquí, prové l’expressió francesa «*jeu de main, jeu de vilain*». Tant era l’èxit del joc que sovintejaven les disposicions que prohibien jugar-lo en dies

17. Felip Le Hardi, duc de Borgonya (1342-1404), era un fanàtic del *jeu de paume* i va dedicar bones quantitats de diners per practicar-lo durant anys. Una bona descripció del joc en aquesta època, amb un precís detall de les despeses que ocasionava a l’economia del duc, es pot trobar a: Jean-Michel MEHL, «Les jeux sportives de Philippe Le Hardi, duc de Bourgogne», a *Des Jeux et des Sports*. Actes du Colloque de Metz, 26-28 septembre 1985, présentés par Alfred WAHL. Metz: Centre de Recherche Histoire et Civilisation de l’Université de Metz, 1986, pp. 25-34.

feiners<sup>18</sup>. En aquest sentit el Concili de Sens de 1485 va prohibir que els religiosos juguessin a la *paume* en camisa i en públic. Tot fa pensar que els jocs de pilota també eren practicats pels estudiants a les ciutats universitàries, que igualment eren objecte de restriccions<sup>19</sup>. Segons sembla, a les darreries del segle XVI –en concret l’any 1596– es comptabilitzaven a París 250 sales d’aquest joc, que donava feina a unes 7000 persones, cosa que confirma que era un negoci ben rendible i que s’havia professionalitzat. Així el joc de la *paume* es va convertir en un art de l’exercici físic i també en un saber que es transmetia de generació en generació, tal com palesen els noms de les diferents famílies que dominaven els seus secrets i que reunien al seu voltant un més gran nombre d’alumnes que volien aprendre les seves tècniques.

En realitat, els humanistes del Renaixement van proposar la incorporació de l’exercici físic dins dels seus programes educatius. En efecte, els educadors del *Quattrocento* i *Cinquecento* italià (Pier Paolo Vergerio, L. B. Alberti, Matteo Palmieri, Alessandro Piccolomini, Francesco Tommasi, Orazio Lombardelli, etc.) es van manifestar a favor de qualsevol joc de cara a formar el cos i l’ànima dels joves nobles de la societat aristocràtica. A banda de l’esgrima i de l’equitació,

18. «L’abondance des ordonnances, règlements, décisions de justice permet par contre de bâtir une histoire de la lutte anti-ludique. De fait, pendant longtemps l’histoire des jeux ne fut pas autre chose que celle de leur répression, de nombreux jeux ne nous étant du reste pas connus en dehors des actes qui visaient à lutter contre eux» (Jean-Miche MEHL, *Jeux, sports et divertissements au Moyen Âge et à l’Âge Classique*. Paris: Éditions du CTHS, 1993, p. 17).

19. «Respecto a los juegos, únicamente estaban permitidos los domingos los de bolos, argolla o pelota, pero la norma se quebraba y eran frecuentes los de dados y las mesas de trucos; y, asimismo, frecuentísimos, como verdadero vicio, los de naipes: veintiuna, sacanete, quínola...» (Luis E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES i Roberto MARTÍNEZ DEL RÍO, *Estudiantes de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 52).

exercicis que provenien de l'educació cavalleresca medieval, es recomanen curses, nedar, salts, i sovint –per no dir quasi bé sempre– es troben referències als jocs de pilota (*giuochi con la palla*). En aquest sentit, el *jeu de paume* es pot considerar un joc de cort que formava part de l'educació del cortesà, atès que fornia el cos, temperava l'ànima i desenvolupava la urbanitat, fins el punt que la seva pràctica es va vincular –durant dècades– a la formació de l' «honnête homme».

D'acord amb aquesta filosofia, Baltasar de Castiglione havia disposat en seu tractat –que data de 1528– que el cortesà havia de ser clar d'enginy, gentil de rostre i de bona disposició de cos, en un tot que havia de desenvolupar harmònicament les facultats físiques i espirituals. Val a dir que el cortesà que dibuixa Castiglione no representa al savi que aprofundeix en les ciències naturals i en la filosofia, sinó a l'home de món, que a partir de la tradició humanista clàssica aprofita el joc en totes les seves manifestacions com a instància de relació humana i sociabilitat. Entre els exercicis corporals que Castiglione recomana per a la formació del cortesà trobem, naturalment, el joc de pilota: «Ancor nobile esercizio e convenientissimo ad uom di corte è il gioco di palla, nel quale molto si vede la dispozion del corpo e la prestezza e discioltura d'ogni membro, e tutto quello che quasi in ogni altro esercizio si vede»<sup>20</sup>.

Així, doncs, els humanistes del Renaixement que havien girat els ulls al món grec volien que l'educació dels joves –i per tant, la dels prínceps i aristòcrates– observés l'exercici físic, en una visió global de la persona humana que agombolés la formació del cos i de l'ànima. Es tracta d'una actitud que comparteixen –entre altres– Erasme, Vives i Montaigne, sense oblidar Rabelais que en l'educació que va dissenyar

20. Baltasar CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*. Torino: Einaudi, 1998, p. 54 [Llibre primer, XXI].

per Gargantua segons els nous vents del Renaixement, per trencar amb les regles dels seus preceptors medievals, va incorporar aquest joc<sup>21</sup>. Per tant, Gargantua havia de combinar l'estudi intel·lectual amb l'exercici físic, de manera que pel matí «després de llegir tres bones hores» sortia a fora amb el seu preceptor, «conversant encara dels raonaments de la lectura, i feien cap al Bracque o als prats i jugaven a la pilota, al frontó o a la pilota genovesa, exercitant elegantment els cossos com abans havien exercitat els esperits»<sup>22</sup>.

Malgrat això, no tothom va seguir l'esperit lúdic que va defensar Rabelais i, molt especialment, els exercicis que Castiglione havia recomanat per a l'educació del cortesà. D'alguna manera, en aquest punt podem dir que s'obrien dues alternatives ben diferenciades. Una de caràcter militar representada per l'educació del cortesà, que preconitzava la

21. És sabut que Rabelais en el *Gargantua* (1534) detalla un gran nombre de jocs, igual que el *Journal* de Jean Héroard que narra els anys de formació de Lluís XIII entre 1601 –data del seu naixement– fins 1628. Ara bé, mentre que l'enumeració de Rabelais no inclou cap descripció, ni cap clau per interpretar el seu univers lúdic, això no succeeix amb el *Journal* de Héroard que estableix una tipologia elemental que distingeix entre els jocs de l'esperit i els jocs del cos. Paga la pena destacar la importància que ocupa el joc de la *paume* (llarga i curta) en aquesta classificació, segons es desprèn del text que reproduïm a continuació: «J'ai en effet relevé 1156 mentions de jeux, dont 757 de jeux du corps, 260 de jeux de l'esprit et 139 de petits jeux. Les jeux physiques représentent donc presque deux tiers du total; les jeux intellectuels comptent pour moins du quart (22,50 %) et les petits jeux pour 12 % seulement. On notera l'écrasante domination de la paume qui, avec 344 occurrences, occupe à elle seule près de 30 % du corpus» (Thierry DEPAULIS, «Héroard et les jeux "oisifs" du Petit Louis XIII», *Jeux, sports et divertissements au Moyen Âge et à l'Âge Classique*. Paris: Éditions du CTHS, 1993, p. 113).

22. François RABELAIS, *Gargantua i Pantagruel*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 62. El Bracque –al qual també es refereix Vives en els seus *Diàlegs*– es tractava del «Grand Braque Latin», tripot que es trobava a la plaça de l'Estrapade, una zona que encara reunia en el segle XVIII un conjunt de sis sales de joc.

pràctica de la cacera i de l'esgrima, dues modalitats esportives que en el context dels segles XVI i XVII havien de donar sentit a l'educació del joves nobles. Enfront aquesta posició quasi bé dominant, es detecta una altra actitud representada per aquells com Montaigne que prefereixen –en la línia humanista– accentuar la dimensió erudita de l'educació en detriment dels exercicis físics que, com la cacera i l'esgrima, preparaven per a la guerra. L'educació d'un jove de la cort reial –segons *Le Journal de Jean Héroard* que detalla amb precisió els anys d'aprenentatge de Lluís XIII, nascut l'any 1601– comprenia una sèrie d'exercicis per a la formació militar. Abans que res, el futur rei havia de preparar-se per ser un bon cavaller i un bon caçador, és a dir, un bon soldat. Naturalment, la cacera, l'equitació i el maneig de les armes –sobretot l'esgrima– ocupaven un lloc important en aquest projecte educatiu. Ara bé, els exercicis físics de caràcter lúdic i esportiu –entre els que trobem la *paume*, que el príncep va començar a jugar als sis anys– també tenien cabuda. Així el futur rei de França disciplinava el seu cos, tal com feien els gentilhomes d'aquella època<sup>23</sup>.

Allunyat d'aquest planejament militarista, Montaigne –d'acord amb la seva prudència i moderació, a cavall de la filosofia estoica i epicúria, que el fa rebutjar qualsevol manifestació de violència i crueltat– també es va manifestar contrari a la dansa –el gran divertiment de les classes populars– i dels jocs d'atzar. Vistes les coses des de la perspectiva del temps, sembla evident que Montaigne es desmarca de l'ideal del gentilhome defensat per Castiglione, i ho fa amb un to irònic en presentar-se com si ell mateix fos un contra model<sup>24</sup>.

23. Madeleine FOISIL, «Le corps de l'adolescent royal», a *Le corps à la Renaissance*. Acte du XXXè Colloque de Tours 1987. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 309-320.

24. En relació a la posició de Montaigne sobre els jocs i els exercicis físics, es pot veure el treball de François RIGOLOT, «Les jeux de Montaigne», a *Les Jeux à la Renaissance*, op. cit., pp. 325-341.



En efecte, encara que el seu pare posseïa grans virtuts físiques, Montaigne era d'una talla inferior a la mitjana. Tampoc era destre amb les mans, tot oferint-nos un autoretrat en què s'allunya expressament del cortesà a l'ús. D'aquí que Montaigne no seguís els consells pedagògics de Castiglione pel que fa a la pràctica dels exercicis físics, per bé que es va iniciar en el joc de la *paume*. «Quant a la música, ni per la veu molt inepta que tinc, ni pels instruments, no me n'he pogut ensenyar res. Quant a la dansa, al joc de pilota, a la lluita, solament m'he pogut adquirir una molt lleugera i vulgar suficiència; una nul·litat per nedar, practicar l'esgrima, fer salts i acrobàcies»<sup>25</sup>.

Altrament, en el context de l'humanisme del Renaixement va sorgir una literatura pedagògica dedicada a l'ensenyament del llatí. A banda de voler aixecar el nivell d'aquesta llengua clàssica per posar fi als barbarismes, aquests escrits també buscaven transmetre –pel que fa al contingut– un seguit d'idees moralitzants, amb la voluntat d'arribar fins i tot al públic adult<sup>26</sup>. Aquests llibres didàctics van gaudir d'un gran èxit i, sovint, apareixen sota forma de diàlegs (Vives) o col·loquis (Erasmè), per bé que s'abordaven temes diversos no només filosòfics i teològics sinó també mundans. Naturalment, els jocs tenien una bona presència en aquest tipus d'obres –escrits generalment curts– destinades a un públic escolar que havia de millorar els seus coneixements de llengua llatina. El tractament de les qüestions profanes i lúdiques era un recurs metodològic per fer més atractius els textos llatins, d'acord amb els models clàssics –Horaci, per exemple– que buscaven instruir d'una manera amena. Tant

25. Michel MONTAIGNE, *Assaigs*. Barcelona: Proa, 2007, p. 509 [Llibre segon, XVII].

26. «Beaucoup plus qu'un livre scolaire, l'ouvrage est un recueil littéraire de réflexions morales destiné aussi aux adultes» (Desiderii ERASMI ROTERODAMI, *Opera omnia*. Vol. I-3. Amsterdam, North-Holland Publishing, 1972, p. 8).

és així que els pedagogs humanistes van emprar aquest tipus de literatura didàctica –inicialment un gènere menor que es va consolidar ben entrat el segle XVI– per difondre el seu ideal educatiu sobre el joc, en el sentit que la seva pràctica moderada, era convenient per aconseguir un bon equilibri físic i psíquic dels infants<sup>27</sup>.

Amb aquests antecedents és lògic que Joan Lluís Vives s'ocupés en els seus *Diàlegs* dels jocs de pilota que es practicaven en el seu temps a València i París. En concret, ens referim al diàleg *Leges ludi*, un text publicat el 1538 que, a banda de la descripció dels jocs de pilota, dóna el seu parer sobre les lleis del joc: el temps més oportú per jugar, la naturalesa dels companys de joc, el gènere del joc, la manera de jugar i la duració del joc. De fet, el *jeu de paume*, amb els seus *tripots*, i el joc de la pilota valenciana, amb els seus *trinquets*, que encara avui donen identitat al País Valencià, presenten més d'una similitud, tot destacant –per exemple– que en ambdós casos es compti d'una manera sexagesimal<sup>28</sup>. El *tripot* –nom que procedeix del llatí *tripudium*, salt o dansa– era inicialment un lloc tancat, on existien galeries i finestres per a la ventilació i il·luminació de la sala. Probablement, les galeries –on es col·locaven els espectadors– provenien del fet que la gent es situés en les finestres i balconades dels carrers, on es jugava inicialment el joc, en la versió de la *longue paume*. Primer existia una corda que separava els camps dels jugadors, que més endavant va ser substituïda per una xarxa. Els partits més freqüents enfrontaven a dos

27. Sobre aquest tipus de literatura pedagògica es pot veure: Marcelle DERWA, «Un aspect du colloque scolaire humaniste: le dialogue à variations», *Revue de la littérature comparée*, XLVIII, 1974, 2, pp. 190-202; Franz BIERLAIRE, «Le jeu à l'école latine et au collège», a *Les Jeux à la Renaissance*, op. cit., pp. 489-497.

28. En el joc de la pilota valenciana –igual que succeeix amb el tennis– es segueix aquest sistema de comptar sexagesimal, atès que cada joc consta de 4 punts: quinze, trenta, val i joc.

jugadors, encara que també es disputaven partits de més jugadors. Quatre, sis o vuit jugadors podien intervenir en un partit, si bé no es coneix si els jugadors es trobaven simultàniament a la pista o bé s'alternaven. Els *tripots* eren presents en totes les construccions –castells, palaus, ciutats, viles, etc.– franceses de la societat de l'Antic Règim<sup>29</sup>.

És sabut –per exemple– que a la residència reial del Louvre existia una magnífica sala del joc de la *paume*, les característiques de la qual han arribat fins a nosaltres gràcies a la descripció que va fer Antonio Scaino en el seu *Trattato del Giuoco della Palla* (Venècia, 1555), primera síntesi del reglament de la *paume*<sup>30</sup>. Altrament, aquest tractat descriu les diferències entre els diversos jocs de pilota que es practicaven a Europa. Pel seu cantó, el *trinquet* és un recinte de forma rectangular amb tres parets llises i una quarta amb graderies. En els *trinquets* es van desenvolupar les modalitats del joc tancat, que eren bàsicament l'escala i corda en què dos contrincants o equips estaven separats per una corda situada a 1,80 metres de terra, i la del raspall, sense escala, ni corda. També els *trinquets* es troben al País Basc que ha desenvolupat un ampli ventall de jocs de pilota que –en conjunt– es pot dir que deriven de la *paume*, que avui manté una presència residual en l'univers esportiu actual.

29. Jean-Jules Jusserand en el seu llibre *Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*, que data de 1901, escriu: «Intéressant, demandant de l'agilité et du coup d'oeil, faisant prendre au corps une variété de poses, n'exigeant que des accessoires insignifiants, ce jeu était pratiqué par toute la France, en tout temps et même au milieu des guerres, par des gens de toute sorte, depuis les vilains jusqu'au roi... On jouait dans les fossés à sec des châteaux, dans les rues des villes, les avenues des parcs, sur les places des villages, dans les cours d'auberge et dans celles du Louvre» (Jean-Jules JUSSERAND, *Les sports et jeux d'exercice dans l'Ancienne France*, op. cit., pp. 242-243).

30. Diversos capítols d'aquest tractat del joc de pilota –que inclou la descripció de la sala del *jeu de paume* del Louvre– es pot trobar en la selecció de textos que va realitzar Carlo BASCETTA a *Sport i Giuochi*, op. cit., vol. II, pp. 272-323.

Segons la crònica de Vives –que simula una conversa entre tres personatges que passegen per la ciutat del Túria–<sup>31</sup> les instal·lacions per jugar a la *paume* es troben a les afores de París, per bé que a l'interior de la capital existeixen alguns establiments com el «famosíssim de la Braca», ja esmentat per Rabelais. A la pregunta de si es juguen de la mateixa manera, es respon afirmativament encara que es constaten petites variacions. A València el terra és de lloses, mentre que a França i Bèlgica els paviments són enrajolats, plans i llisos per tots els cantons<sup>32</sup>. A París els jugadors utilitzen gorres i sabates especials. A l'estiu les gorres són més lleugeres, però a l'hivern tenen més gruix i fondària, amb una corretja que passa per sota el mentó perquè els barrets no caiguin del cap, o bé llisquin sobre els ulls. «Casi mai juguen amb pilotes de vent, com aquí, sinó amb unes pilotes una mica més petites, i molt més dures, de cuir blanc. La borra no és com en les de pelussa de drap, sinó de pèl de gos, i per tal motiu, juguen rarament amb la palma de la mà».

Per tant, a França no colpejaven la pilota amb la mà com succeïa amb les pilotes de vent, sinó que empraven raquetes elaborades amb cordes de budells, com eren ordinàriament les sextes de la guitarra. Per jugar –comenta Vives– es ten-

31. Aquests tres personatges són Borja, Centelles –que simula que acaba de retornar de París– i Cabanilles, noms ben comuns al País Valencià. Sobre la seva identitat històrica s'han fet diverses conjectures. No hi ha dubte que els Borja valencians són ben coneguts arreu. Segons Roland Renson podria tractar-se de Francesc de Borja i Aragó (1510-1572), besnét d'Alexandre VI i de Ferran el Catòlic. Es casà amb Elionor de Castro, una dama portuguesa amb qui tingué vuit fills. Ja vidu, entrà en la Companyia de Jesús, de la qual arribà a ser elegit general de 1565 a 1572 (Roland RENSON, «Le jeu chez Juan Luis Vivès», a *Les Jeux à la Renaissance*, op. cit., pp. 469-487).

32. El «jeu de paume» també va gaudir de gran èxit en terres belgues, tal com palesa Julien DESEES en el seu llibre *Les jeux sportifs de pelote-paume en Belgique, du XIVe au XIX siècle*. Bruxelles: Impr. Du Centenaire, 1967.

sa una corda d'un costat a un altre, de la mateixa manera que es fa a València. Aquesta és la descripció del joc: «Llançar la pilota per sota de la corda és falta. Les marques (nom antic de les línies de *chasse*, expressió que en castellà es va traduir pel terme “chaza”) es troben indicades a ambdós costats amb els números quatre, quinze, trenta i quaranta cinc. S'està en avantatge quan es fan dos, tres, etc. I la victòria pot ser de dues maneres: quan es guanya ralla [la *chasse*] i quan es guanya el joc. La pilota, en canvi, s'ha de tornar de volea o de primer bot; el rebot no és vàlid i es fa una marca senyal allà on va ser tornada»<sup>33</sup>.

No estranya, doncs, que el *jeu de paume* –al qual també es refereix Erasme en els seus *Col·loquis*–<sup>34</sup> visqués una època d'esplendor en el segle XVI, moment en què es formalitzen les seves complicades regles i augmenten les disposicions per la seva limitació, la qual cosa palesa l'èxit i difusió que havia aconseguit. També els metges defensaven les bondats del joc de la pilota, tal com fa Cristóbal Méndez en el seu *Libro del ejercicio corporal* (1553), on després de recomanar el passeig com l'exercici més convenient per

33. Aquest darrer detall que comenta Vives fa referència «à la *chasse*». Aquest diàleg de Joan Lluís VIVES va ser traduït per Josep PIN i SOLER en la seva versió dels *Diàlechs* (Barcelona: Llibreria antiga i moderna de S. Babra, 1915, pp. 388-409). Emperò la seva versió és poc clara, de manera que seguidament reproduïm la traducció castellana d'aquest fragment que va fer Llorenç RIBER en les *Obras Completas* de Joan Lluís VIVES: «Es falta o yerro echar la pelota por debajo de la cuerda; las señales, o si te place más darles el nombre de metas, son dos; los números, cuatro, quince, treinta, cuarenta y cinco; ventajas, estar a dos, tres, etcétera; la victoria es de dos modos, como cuando decimos ganamos la raya y el juego. Mas la pelota o se retorna de boleao o del primer bote, porque el rebote al golpe ya no tiene fuerza y se pone una señal allí donde se hirió la pelota» (*Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1948, vol. II, p. 959).

34. «Pila», a Desiderii ERASMI ROTERODAMI, *Opera omnia*. Vol. I-3. Amsterdam, North-Holland Publishing, 1972, pp. 164-166.

a tothom, considera que el joc de la pilota és el millor d'entre els exercicis comuns, és a dir, entre aquells exercicis que exerciten totes les parts del cos. Després de veure jugar a la pilota l'any 1517 a Granada, en unes festes de casament on es van disputar diversos partits, en la seva descripció –que recorda sens dubte al *jeu de paume*– Cristóbal Méndez tradueix l'expressió «chasse» per «chaza», per indicar el lloc on bota la pilota<sup>35</sup>.

35. Encara que el joc de pilota es podia practicar individualment «porque para ejercitaros con ella en un rincón de vuestra casa, sin que nadie esté con vos, lo podéis hacer botándola de una pared en otra todo el tiempo que quisieréis» (p. 207), també es podia jugar col·lectivament d'acord amb unes tècniques que recorden al *jeu de paume*. «Aunque los movimientos que en ella se hacen son ocasionales, ha de tener muchas cosas de gran aviso y cuidado el que la jugare, porque si el que espera la pelota, después que la sirvió no mira con atención si viene recia o flaca, o dónde ha de parar, y no está advertido a si le ha de dar de bote o de botivoleo, o de revés o con entrambas manos, o con la izquierda, o echarla sobre la cabeza o por debajo del brazo, o, si no es para botarla, guardarse que no le toque porque no sea falta, darlo por pedido, ha de tener mucha viveza, muy gran atención y solicitud, pues el que está en el puesto y la bota, después de servida, qué aviso ha de tener en mirar si hay chaza, si le ha de dar recio o quedito, y ha de ver el contrario dónde está para que así la arroje. Y también, cuando la tornare a botar, aunque a entrambos toca que no dé a la cuerda ni pase por debajo de ella, qué buen corredor ha de ser y qué bien ha de saltar a todas las partes, pues qué certero» (Cristóbal MÉNDEZ, *Libro del Ejercicio corporal y de sus provechos*, a *Cristóbal Méndez y su obra-1553*. Edició de Eduardo ÁLVAREZ DEL PALACIO, Carmen GARCÍA LÓPEZ i José Manuel ZAPICO GARCÍA. Málaga, Instituto Andaluz del Deporte, 1997, pp. 209-210). Segons el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Joan COROMINAS i José A. PASCUAL, «chazar» equival a aturar la pilota abans que arribi a la ratlla assenyalada per guanyar. Prové del francès «chasser» que significa «perseguir, expulsar», i va ser aplicada a la pilota que és llançada amb força. Pels autors d'aquest diccionari, el terme es va introduir en castellà durant la primera meitat del segle XVI, alhora que vinculen el seu origen al *jeu de paume*. Aquest terme de «chasse» o «chaza» es pot traduir en català per «parar la pilota».

Emperò, aquest joc que havia gaudit d'un gran predicament durant el Renaixement va iniciar una forta davallada, atès que diferents circumstàncies –les epidèmies i les guerres, per exemple– van dificultar la seva pràctica. Sigui com sigui, el retrocés de la *paume* no és un fet aïllat, sinó que cal inserir-lo en el panorama general del segle XVII –el segle de la ciència moderna, de la ciència físico-matemàtica que estudia el moviment– que, per una sèrie de circumstàncies derivades del racionalisme, del progrés de la ciència físico-matemàtica i de l'avanç de la medicina va comportar noves formes d'atendre el cos. En qualsevol cas, i sota el deixant d'un nou imaginari matemàtic, la geometrització de l'espai va comportar una revifalla de l'esgrima que, en un context militarista, explicava el seu èxit per l'existència del duel.

Es pot dir –i ens fem ressò del que diu Georges Vigarello<sup>36</sup> que es va produir un canvi de paradigma. Si l'educació cortesana havia fomentat l'elegància, ara s'imposava una nova concepció que promovia una anàlisi dels moviments físics que havia de reportar el triomf de la racionalització corporal i del moviment humà, plantejament que a la llarga facilitaria una visió mecànica de l'home. Paral·lelament, l'humanisme del Renaixement havia recuperat la tradició mèdica clàssica i els exercicis físics gràcies a Mercurialis amb la seva emblemàtica *De arte gymnastica* (1569), obra editada diverses vegades durant els segles XVI i XVII. Aquesta nova situació conferia a l'exercici físic una orientació higiènica que va influir en les doctrines pedagògiques que veien en els exercicis físics un mitjà per a enfortir la salut i prevenir malalties, alhora que criticaven la propensió a les apostes que generaven els jocs, no només els jocs d'atzar sinó també el joc de la pilota.

36. Georges VIGARELLO, «Le maniement de l'épée une technique et une pédagogie du corps au XVIe siècle», a *Le corps à la Renaissance*. Acte du XXXe Colloque de Tours 1987. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 351-355.

Poc a poc es va consolidar la visió de l'home-màquina, la qual cosa va afavorir que sorgissin corrents com la *iatromatemàtica*, que intentava explicar el funcionament del cos a través de les lleis de la mecànica i de la hidràulica. A més, diversos canvis d'hàbits introduïts en la cort francesa van arraconar el joc de la *paume* que així va entrar en declivi a les darreries del segle XVII i, sobretot, en el segle XVIII. Amb tot, l'*Enciclopèdia* va donar compte i raó del *jeu de paume*, en les seves dues modalitats, llarga i curta<sup>37</sup>. L'any 1657 es comptabilitzaven a París encara 114 *tripots*, xifra que l'any 1780 es va reduir a 10. Així fou com gradualment el billar i els jocs d'atzar –pràctiques mundanes que Lluís XIV introdueix a les darreries del segle XVII atès el seu delicat estat de salut i el seu gust pels espectacles– van suplantat el *jeu de paume* que, en aquestes condicions, va ser jugat per una minoria de jugadors professionals que donaven espectacle a la cort<sup>38</sup>. Malgrat tot, el joc de la *paume* va mantenir una certa presència, si bé retrocedia irreversiblement, fins el punt que en el segle XIX mantenia una presència residual i testimonial<sup>39</sup>.

37. L'*Enciclopèdia* descriu la *courte paume* (vol. 32, 543 a) i la *longue paume* (vol. 32, 544b), tot incorporant una sèrie d'imatges per il·lustrar el joc. Una aproximació a aquest tema, amb inclusió de planxes d'estrils utilitzats en el joc, es pot trobar a: Louis BERGENER, *Les «sports» dans les Encyclopédies de Paris et d'Yverdon*. Genève: Éditions Clairefontaine, 1987.

38. El billar va suplantat al *jeu de paume*, en un procés que va partir del *mail* que va esdevenir croquet i, finalment, billar. «Ainsi, le “mail” populaire deviendra “croquet” de jardin (évidemment “à la française”) avant de se métamorphoser en “billard” de salon, plus propice à la conversation mondaine» (Christian POCIELLO, «Quelques indications sur les déterminants historiques de la naissance des sports en Angleterre (1780-1869)», a *Sports et société. Approche socio-culturelle des pratiques*. Paris: Vigot, 1987, pp. 36-37).

39. En aquest context els *tripots* van acollir sales de billar i altres dependències pel descans dels jugadors que, amb el pas del temps, es van convertir en establiments d'oci per a les capes altes de la societat.



Fos com fos, durant la Il·lustració les corts europees encara jugaven a la pilota tal com confirma la sala que existeix a Versailles, on es va produir el famós jurament del *Jeu de Paume* el 20 de juny de 1789, cerimònia immortalitzada per David en el seu famós quadre inacabat i que va suposar un cop fatal per a la història posterior d'aquest joc que va quedar vinculat a una aristocràcia decadent. Malgrat això, la revolució francesa va provocar una curiosa paradoxa: amb el jurament del *Jeu de paume* va preservar de l'oblit un joc que s'havia convertit en el símbol dels privilegis que volia abolir<sup>40</sup>. Amb l'arribada de la Tercera República aquesta instal·lació es va convertir, l'any 1883, en el Museu de la Revolució. I encara que el *jeu de paume* havia retrocedit de manera ostentosa, el 1861 Napoleó III va aixecar el conegut edifici d'aquest nom –ens referim a la «Salle du Jeu de Paume»– als jardins de les Tulleries de París, instal·lació que va funcionar entre 1862 i 1907. L'any 1909 va ser transformada en una galeria d'exposicions que, durant els foscos anys de l'ocupació nazi –llavors Hermann Göring va freqüentar-la–, va servir per reunir les obres d'art de molts col·leccionistes privats, en especial jueus. L'any 1947 es va convertir en el Musée de l'Impressionisme, i actualment manté el seu caràcter de galeria especialitzada en art modern.

Nogensmenys, la literatura francesa sempre ha tingut present el joc de pilota que d'una manera recurrent apareix sovint en les seves creacions, cosa lògica si es té en compte el nombre d'expressions del món de la *paume* que han passat al llenguatge col·loquial francès<sup>41</sup>. Així, per exemple,

---

Així el billar i els jocs d'atzar, i nogensmenys el teatre, van ocupar les dependències dels *tripots* que van a anar a menys.

40. Jean-Christophe LAPREE, «Le jeu de paume à l'aube du XXI siècle», a *Jeux des rois, rois des jeux. Le jeu de paume en France*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 74.

41. Entre aquestes expressions els especialistes recullen –entre altres– les següents: «épater la galerie», «tomber à pic», «qui va à la chasse perd sa place», etc.

Alexandre Dumas l'esmenta en el capítol sisè de *Els tres mosqueters* (1844), en el moment que d'Artagnan –que prové de terres gascones– espera ser rebut en audiència pel rei Lluís XIII, al servei del qual resten Porthos, Athos i Aramis. Tot seguit reproduïm el següent fragment:

«Athos havia projectat, d'acord amb Porthos i Aramis, d'anar a fer una partida de pilota a un frontó proper a les cotxeres del Luxemburg. Athos invità d'Artagnan, i, malgrat la seva ignorància d'aquell joc, al qual mai havia jugat, el gascò acceptà, ja que no sabia què fer del temps, des de les nou de matí amb prou feines, fins a migdia.

Els dos mosqueters ja hi havien arribat, i jugaven plegats. Athos, que coneixia molt bé tots els exercicis del cos, passà amb d'Artagnan al costat oposat. Però des del primer moment, i malgrat jugar amb la mà esquerra, va comprendre que la seva ferida era massa recent per permetre-li aquell exercici.

D'Artagnan restà sol, i com que va declarar que estava massa mancat de pràctica per jugar seguint el reglament, continuaren tirant-se les pilotes però sense comptar les jugades. Però una de les pilotes, llançada pel braç herculi de Porthos, passà tan a prop del rostre de d'Artagnan, que aquest no pogué estar-se de pensar que si en lloc de passar pel costat se li hagués clavat al mig, la seva audiència (el Rei els havia de rebre) hauria restat probablement perduda, ja que li hauria estat del tot impossible presentar-se davant del rei. I com que d'aquesta audiència, en la seva imaginació gascona en depenia tot el seu futur saludà amablement Porthos i Aramis, declarant que no jugaria fins que no n'aprengués prou, i es retirà»<sup>42</sup>.

Més recentment, Pascal Quignard també ha fet reviure el joc de pilota –el *jeu de paume*– en la seva novel·la *Tots els matins del món* (1991), on explica la història del senyor

42. Alexandre DUMAS, *Els tres mosqueters*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1995 (2<sup>a</sup> ed.), p. 57.

de Sainte Colombe, recreada en el context jansenista d'un París que es debatia entre la vida decadent de la cort i el model de vida dels «senyors» solitaris que seguien les orientacions de l'abadia de Port-Royal. Sota la influència jansenista, Sainte Colombe detestava París i es negava a tocar la seva viola de gamba davant de la cort, una cort en què havia de triomfar Marin Marais i que freqüentava els *tripots*. En aquest context, Quignard descriu la visita de Sainte Colombe, acompanyat pel jove Marin Marais, al senyor Baugin. Després de saludar-se tots tres, i de recórrer uns carrers glaçats, «van entrar en una sala de joc de pilota que hi havia allà. Van agafar un bol de sopa i se'l van beure, tot bufant damunt el vapor que l'embolcallava, mentre caminaven per les sales. Van veure senyors que jugaven envoltats de la seva gent. Les joves dames que els acompanyaven aplaudien els millors cops»<sup>43</sup>.

Enllà dels referents literaris, construïts amb més o menys imaginació, el cert és que avui els noms de molts carrers posen de manifest l'existència d'aquests jocs de pilota d'origen medieval. Actualment a França, l'expressió «Jeu de paume» dona nom a carrers, teatres, hotels i museus, entre altres coses<sup>44</sup>. També a casa nostra tenim carrers amb el

43. Pascal QUIGNARD, *Tots els matins del món*. Barcelona: Columna, 1992, p. 53.

44. De fet, els *tripots* durant un temps van ser espais escollits per a representacions escèniques, de manera que quan el joc de la *paume* va anar a la baixa van donar lloc –en alguns casos– a l'aparició de teatres. Algunes de les primeres representacions del jove Molière –que va llogar una sala l'any 1643– van tenir lloc en aquests *tripots*, que finalment es van convertir en llocs d'oci de la societat de l'Antic Règim. «Théâtres et jeux de paume se confondent. Nos théâtres en ont longtemps gardé leur forme rectangulaire, alors que les autres pays adoptaient le plus souvent les gradins semi-circulaires. Et nos comédiens sont toujours des “enfants de la balle”» (*Jeu de Paume: histoire*. Ouvrage réalisé sous la direction de Françoise BONNEFOY avec la collaboration de Marie-France BÉZIER et Françoise FROMONOT, op. cit., p. 34).

nom de «Trinquet» –Vic tampoc és una excepció– per bé que el més gran nombre el podem trobar al País Valencià. Igualment, hi ha poblacions que posseeixen el «Carrer del Joc de la pilota» o, simplement, el «Carrer de la Pilota». Tots aquests noms que omplen viles i pobles d'arreu –i també de Catalunya– confirmen l'existència d'un passat lúdic abans que triomfessin en el segle XIX els esports que sovint han estat presentats com una evolució dels jocs. Al capdavant, el tennis pot ser considerat una versió simplificada del *jeu de paume* i, més concret, de la *courte paume*.

### **El Lawn-tennis, signe de modernitat**

En més d'una ocasió s'ha dit que l'esport modern va sorgir d'una evolució dels jocs, procés que es va produir durant les primeres dècades del segle XIX, dinàmica que també es pot aplicar al cas del tennis<sup>45</sup>. Aquestes variacions van comportar una sèrie d'adaptacions i reglamentacions que, gradualment, van servir per regular unes competicions incipients que –pel general des d'Anglaterra– es van estendre arreu del món. Altrament, i de la mateixa manera que es diu que l'esport modern és una conseqüència dels jocs, també s'ha dit que l'esport significa des d'una perspectiva pedagògica una novetat en relació a l'etapa anterior, dominada per la gimnàstica que fou l'exercici per excel·lència que va dominar el discurs corporal durant les primeres dècades del segle XIX. Si la gimnàstica es va acabar practicant en un lloc tancat –tal com succeïa amb el *jeu de paume* curt– l'esport havia de tenir lloc a l'aire lliure, en un moment en què encara quedaven lluny els palaus poliesportius que havien de donar cabuda a l'esport en pista coberta. En concret, i pel que fa al tennis, s'ha d'esmentar que les dimensions del terreny

45. Jean-Michel MEHL, «De jeu au sport: l'itinéraire cahoteux du jeu de paume», *Les Cahiers de la Société française d'Histoire du Sport*, t. I, 1990, pp. 1-11.

de joc són similars, si bé la pista de tennis és més curta que la de la *paume* (23,77 m. davant 30 m.), però més ample (10,97 m. enfront 9,5 m., si es té en compte el passadís dels dobles).

Encara que el reglament està redactat en mesures angleses, és possible que alguna de les seves expressions –aquest és el cas de *deuce*, iguals– vingui de l'expressió francesa de «à deux». Si fos així –cosa sempre difícil de comprovar en tractar-se d'etimologies que es perden en el temps– es confirmaria una vegada més que l'esport va néixer a l'Europa continental en el trànsit de l'Edat Mitjana a l'humanisme del Renaixement. La paraula neollatina que designaria aquesta activitat derivaria del terme «deport», que vindria a significar l'acció de sortir fora de les muralles de les ciutats per practicar una activitat física. Posteriorment, i atès el ressorgiment de la pràctica esportiva a l'Anglaterra dinovena en el context de la societat industrial, la paraula retornaria al continent des de les Illes Britàniques sota la grafia de l'anglicisme *sport*, tal com molts clubs i cafès van adoptar a casa nostra com a símbol de modernitat a principis del segle XIX.

De fet, l'imperi britànic –amb la seva flota marítima i les seves colònies– va divulgar la pràctica esportiva, molt abans que es produís la reinstauració dels Jocs Olímpics moderns pel baró Pierre de Coubertin l'any 1896 que anteriorment havia visitat –en excursió pedagògica– l'arxipèlag britànic, tot seguint l'empremta de Thomas Arnold qui va promoure la reforma de l'ensenyament secundari amb la introducció de l'esport. Altrament, l'anglofilia –en una època com la victoriana– va representar una moda que van seguir –també a casa nostra– tots aquells que havien quedat emmirallats per l'esplendor de l'imperi de Sa Majestat des de l'Exposició Universal de Londres de 1851, fins el punt que la burgesia i l'aristocràcia enviava els seus fills a estudiar a les elitistes *public schools* britàniques, on els joves cultivaven el seu

caràcter en els camps d'esports on practicaven –entre altres disciplines– atletisme, rugbi, futbol, rem i croquet. Anteriorment, i des de començament del segle XIX, a les *public schools* angleses –igual que a les presons– s'havia estès la pràctica de l'esquaix, és a dir, d'un joc de pilota amb raqueta que es jugava contra una paret. Els jocs de raqueta contra un mur, practicats a Harrow des de 1820, es van desenvolupar en els anys seixanta del segle XIX i, a partir de 1868, es van disputar competicions entre els col·legis (Eton, Harrow, etc.).

Tampoc es pot oblidar que en l'època victoriana van proliferar aquelles grans construccions escolars d'arquitectura neogòtica que, enmig d'una atmosfera puritana, promovia el retorn a l'Edat Mitjana. Amb aquesta intenció, es van aixecar grans mansions col·legials que es van convertir en una mena de castells medievals amb les seves esglésies, torres de defensa i camps d'esports que ara substituïen els vells patis d'armes, tal com es pot veure –encara avui– en moltes edificacions escolars promogudes per les congregacions religioses. En darrer terme, el cavaller medieval s'havia transformat en l'ideal del *gentleman* per a les classes ben establertes, un model que moviments com els *Muscular Christianity* o l'escoltisme de Baden-Powell van voler estendre a totes les capes socials, però que en alguns casos –i el tennis és un bon exemple del que diem– va mantenir el seu tarannà elitista per convertir-se en patrimoni quasi bé exclusiu dels *sportsmen* i, per extensió, de les dones benestants que així van assolir la condició de *sportswomen*.

Justament fou a Anglaterra on va sorgir el *lawn-tennis* –el tennis sobre gespa– que es pot considerar com l'antecedent més immediat de l'actual tennis. De fet, el *lawn-tennis* prové del joc patentat pel capità anglès Walter Clopton Wingfield el 1873 amb el nom d'*Sphéristike*, és a dir, art de la pilota, en honor als orígens grecs de l'esport. Amb tot, l'any 1877 ja s'havia estès l'expressió de *lawn-tennis*, o

tennis sobre gespa, bo i obtenint una ràpida acceptació fins el punt de fer retrocedir al croquet. Una mica abans que el tennis, havia aparegut el bàdminton, un altre esport amb raqueta i característiques similars que –tot i les seves bondats– no ha aconseguit la seva difusió i èxit.

Tal vegada, les grans competicions de tennis s'inicien per aquelles mateixes dades. El torneig de Wimbledon organitzat pel «The All England Croquet and Lawn Tennis Club» es va començar a disputar l'any 1877 amb la participació de 13 jugadors, molts dels quals procedien del *jeu de paume*. La final va enfrontar un jugador de *paume* i un altre de raqueta o esquaix. Va guanyar Spencer Gore, un antic alumne d'Harrow, que jugava a l'esquaix. Pel que fa a les dones, les primeres competicions van tenir lloc l'any 1880 i poc després –l'any 1884– va tenir lloc a Wimbledon la primera competició femenina que va guanyar una noia de 15 anys –Maud Watson– perquè, segons sembla, es va poder vestir gràcies a la seva edat d'una manera més lleugera i informal. Temps després, l'any 1900 s'inicià la Copa Davis, promoguda pel jugador nord-americà Dwight David, que va proposar com a premi una enciamera, trofeu que aviat va guanyar un prestigi extraordinari.

Si pel seu nom i antecedents històrics, el tennis es pot considerar un esport d'ascendència francesa, el cert és que foren els anglesos qui el codificaren de manera que la majoria de les expressions que encara avui s'utilitzen –*ace, drive, set, break, smash*, etc.– procedeixen de l'anglès i, des d'un punt de vista històric, el seu origen cal situar-lo en el marc de la societat victoriana. En efecte, el *lawn-tennis* –el tennis que es juga sobre herba, *gazon* o *pelouse*– representa en el context de la societat victoriana una oportunitat per l'esbarjo i la vida social, tal com reflecteixen moltes il·lustracions d'aquella època que representen escenes campestres on es disputen partits de tennis –*tennis party*– on es combina l'elegància de la indumentària i les bones maneres

d'una societat que surt al camp per gaudir de l'aire lliure i que sap aprofitar l'avinentesa per prendre el te tot compartint una conversa amable. Lògicament, una conseqüència immediata de la seva extensió va ser l'aparició de clubs, molts dels quals fins llavors s'havien dedicat al croquet, de manera que el tennis va arribar a desplaçar-lo i suplantar-lo en més d'una ocasió. Així el tennis es convertia –tal com havia ocorregut amb el *jeu de paume*– en un element de sociabilitat entre les classes benestants i intel·lectuals ja que, entre els primers seguidors, podem esmentar figures de la categoria de C. L. Dogson (Lewis Carroll) i el poeta W. B. Yeats.

Tal com dèiem més amunt, el tennis va representar una invitació per sortir a l'aire lliure, ja fos al camp o a la platja. Els francesos –el Tennis Club de París va inaugurar les seves pistes cobertes l'any 1895– de seguida el van jugar a les platges de la Normandia, on es podien traslladar en ferrocarril des de París en quatre hores. També els anglesos van travessar el canal de la Mànega per jugar-hi, per bé que ben aviat els partits de tennis van arribar als hotels de la Costa Blava i de la Riviera italiana. A més, la pràctica del *handicap* –donar avantatge al jugador més feble– va permetre igualar un xic la diferència entre els jugadors afeccionats i aquells més experimentats que es dedicaven al tennis d'una manera quasi professional.

Encara que a casa nostra, la cosa va ser més tardana la imatge de la jugadora de tennis va ser una icona recurrent per a un incipient turisme que vinculava el tennis a la modernitat<sup>46</sup>. «Durant els anys 20, el tennis va sortir de la gran

46. En el llibre *L'Esport català en imatges*, confegit per Carles SANTACANA (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2006), apareixen diverses fotografies que il·lustren aquest punt. En aquesta obra trobem –entre altres– imatges de partits de tennis jugats a Ribes de Freser (1913), a Camprodon (en concret de la pista Sport Carulla) i a la pista del balneari Vichy Catalán a Caldes de Malavella. La xarxa d'hotels,



ciutat per expandir-se a les colònies d'estiu i d'altres poblacions que fomentaven la seva pràctica esportiva», escriu Jordi Gázquez en la seva crònica de la història del tennis català<sup>47</sup>. I això es va produir en un moment en què a Catalunya començava a funcionar aquella indústria dels forasters que havia de ser coneguda com a turisme i que va servir per divulgar l'ideari modern. En aquest punt, anotem que l'il·lustrador Jan (Joan Seix) és autor d'un famós cartell de l'any 1934 en què anuncia S'Agaró –des d'on es va començar a difondre la Costa Brava l'any 1908– amb la imatge d'una tennista, amb el següent lema publicitari: «Flores. Fiestas. Sports. Clima delicioso. Magníficos paisajes». Però no només la platja va veure florir el joc del tennis, perquè a l'estiu també es practicava a la muntanya. Així l'any 1929 –tot coincidint amb l'Exposició de Barcelona– es va organitzar un campionat internacional de tennis a la vila de Camprodon, durant els dies 19-25 d'agost, per bé que aquella població ja posseïa una rica tradició tennística. De fet, es tractava d'un *tour* o gira ja que s'anunciava –en el mateix cartell de Melchor Font– un trofeu a Font-Romeu (del 28 d'agost a l'1 de setembre) i un altre a Vernet-les-Bains (del 15 al 18 d'agost). Si els homes disputaven la Copa Pirineus, les dones podien optar aquell any de 1929 a la Copa Exposició de Barcelona. No hi ha dubte possible: l'Exposició Internacional de 1929

---

balnearis i estacions termals va afavorir que el tennis fos practicat a l'estiu per les classes benestants, sobretot durant els anys anteriors a l'esclat de la Guerra Civil (1936). Així, doncs, l'estiueig i l'esport són dos fenòmens que es donen paral·lelament i que tenen molt a veure en la modernització de la vida del país, primer entre les classes benestants, però a la llarga també entre la població local que va assumir l'ideari esportiu (sobretot del futbol), encara que va romandre al marge del tennis, joc practicat quasi bé de manera exclusiva per la colònia d'estiuejants.

47. Jordi GÁZQUEZ (Director); Sílvia RAMÓN-CORTÉS (Coord.), *La Federació Catalana de Tennis: dels anglesos al professionalisme*, obra citada, p. 25.

va ser un gran aparador per l'esport en general i pel tennis en particular, i, per extensió, per a la modernització del país.

Altrament, i a banda de les seves implicacions turístiques, el tennis va generar una creixent indústria atès que després de l'invent va arribar la patent i la posterior comercialització. Així es venien caixes on hi havia pals, agulles, postes, xarxes, raquetes, pilotes, un llibre de regles, etc., és a dir, tot allò necessari per poder-lo jugar<sup>48</sup>. Aquest material del *lawn-tennis* va esdevenir un apreciat regal per a les vacances de Pasqua, tot coincidint amb l'esclat de la primavera, entre les famílies benestants angleses que desitjaven sortir al camp després de l'hivern. Amb el pas del temps marques com Slazenger, Spalding, Dunlop i Wilson –entre altres– s'han fet famoses arreu del món. També aquí van sorgir iniciatives empresarials dedicades a la construcció de pistes, camiseries i sasterries que confeccionaven roba per a jugar, fàbriques de materials (pilotes, raquetes, etc.), sabateries especialitzades, sense oblidar les botigues o cases dedicades a la importació dels estris i atuellis necessaris per a la seva pràctica.

Naturalment aquesta indústria cada vegada va ser més sofisticada i les grans marques van dedicar-se a millorar i perfeccionar un material que ara es fabricava amb un sistema de producció industrial, i no artesanalment com havia succeït amb el *jeu de paume*. Val a dir que el cautxú –descobert per Colom a Amèrica– va contribuir a l'extensió del joc, en un context en què –després de la vulcanització inventada per Charles Goodyear– va afavorir l'esclat de la segona revolució industrial. De fet, amb les pilotes de cautxú –ja emprades amb l'esquaix –onomatopeia que recorda

48. «Five guineas bought a painted box containing poles, pegs and netting for creating a court, four tennis rackets, twelve 'rubber cored and flannel covered' balls, a mallet, brush and book of rules» (Hellen WALKER, «Lawn tennis», a Tony MASON, (Ed.), *Sport in Britain. A social history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 245.)

el soroll de la pilota quan topa amb la fusta de la raqueta– es va permetre reduir les dimensions dels camps de xoc, alhora que es dinamitzaven els jocs de pilota que van guanyar velocitat.

Si el *jeu de la paume* havia estat un esport típicament aristocràtic, el tennis –tot i mantenir durant dècades una dimensió elitista– es va democratitzar lentament, en obrir-se primer a la burgesia, i més tard, ben entrat el segle XX, a tothom. Aquí paga la pena recordar el cas del Club Tennis Barcino que té el seu origen en el CADCI (Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria) –que havia estat fundat l’any 1903 per un grup de dependents del comerç i personal d’oficines– que l’any 1917 va posar en marxa la seva secció d’Esports, entre els que es comptava el tennis. Malgrat que el tennis no va perdre llavors el seu caràcter elitista, el cert és que el seu radi d’acció s’ampliava en ser practicat ara pels fills de la petita burgesia, que així van llogar unes pistes al carrer Alfons XII de Barcelona per jugar-hi. Quan la dictadura de Primo de Rivera va tancar el CADCI, va néixer el Club de Tennis Barcino l’any 1928.

Abans de la Primera Guerra Mundial, el tennis –sempre preocupat per l’elegància– imposava les seves normes. Les revistes il·lustrades reproduïen imatges de dones jugant a tennis, en ambients més o menys idíl·lics, des de les darreries del segle XIX. Els homes havien d’anar amb camisa, jaqueta i pantalons. Brusa i falda llarga per a les dones. En ambdós casos el color sempre era el blanc que així es va convertir en una exigència quasi bé reglamentària i que, en alguns llocs, encara perdura. Però després de la Gran Guerra les coses van començar a canviar i les robes molt incòmodes es van adequar a la pràctica esportiva. L’any 1913 –segons mostren les fotografies– la falda de les jugadores arriba arran de terra, mentre que l’any 1930 la cèlebre tennista Suzanne Lenglen –coneguda com la «divina», que va guanyar el torneig de Wimbledon des de 1919 a 1925, amb

l'excepció de 1924— portava una falda 2 o 3 dits per sota el genoll. En efecte, Suzanne Lenglen va escurçar la faldilla de les jugadores de tennis, tot deixant el tou de les cames i l'avantbraç sense cobrir, per bé que es posava unes mitges blanques per evitar possibles escàndols. En qualsevol cas, aquesta tennista —que va revolucionar la manera de vestir i jugar— va ser considerada com una icona per a l'emancipació de les dones<sup>49</sup>. En aquest context, no estranya que l'any 1933 les dones fossin autoritzades a jugar amb *shorts* a Wimbledon, per bé que algunes tennistes ja els portaven anteriorment en alguns clubs, moda que aviat va arribar també a casa nostra. L'any 1934 va circular profusament una fotografia en què la campiona d'Espanya —Bella Dutton de Pons— havia introduït a les pistes del Club de Campo de Madrid la innovació del pantaló curt. Així, i pel que fa al tennis femení, es va implantar, primer, la falda curta i, poc després, el pantaló curt (o *shorts*) tres o quatre dits per damunt del genoll<sup>50</sup>. Al

49. El cas de la francesa Suzanne Lenglen (1899-1938) és ben significatiu del procés d'especialització que comportarà l'esport modern. En efecte, el seu pare —un ric industrial— va voler preparar-la per l'èxit esportiu. En aquest sentit, es va encarregar que rebés classes de ballet quan era una nena, la qual cosa li va permetre jugar al tennis amb rapidesa i agilitat. Els èxits esportius van arribar aviat, però una salut feble i un temperament nerviós van truncar la seva vida. En qualsevol cas, la bellesa plàstica del seu joc —copsada fotogràficament per Jacques-Henri Lartigue— palesa aquesta dimensió harmoniosa del tennis que el vincula a la dansa i al ballet, en un tot que confereix un aspecte estètic d'elegància que el fa especialment recomanable per a les dones que així entraven en un món —com el de l'esport— ocupat en el seus orígens quasi bé exclusivament per homes.

50. Aquest procés que es va viure en el món esportiu, es pot vincular amb el que va succeir en la societat europea durant els anys de la Primera Guerra Mundial, quan les dones van assumir responsabilitats en el món industrial i social. «Las faldas femeninas se acortaron, al igual que el cabello de la mujer; muchas tareas, consideradas antes como no femeninas, fueron confiadas a las mujeres. Pero, con el fin de la contienda, los poderes públicos pusieron en

seu torn, els homes abandonaven la camisa a benefici del jersei «petit piqué», una mena de «polo» que va divulgar René Lacoste amb el seu conegut cocodril. Igualment, els jugadors masculins arraconaven els pantalons llargs en favor dels *shorts* que, finalment, es van imposar en ambdós sexes, no sense dificultats.

D'aquesta manera el tennis va transmetre la imatge d'una dona independent, esportiva, vestida de manera còmoda, que viatja i competeix, que fa vida social i que, per tant, comparteix amb l'home espais públics. Naturalment es tracta d'una dona burgesa però que ja no apareix en les representacions cartellístiques d'una manera passiva com havia succeït amb moltes imatges femenines que anunciaven carreres de cotxes, motos o canoes mecàniques. Així es va superar l'etapa anterior, sorgida al voltant de l'any 1900 amb la introducció de la metàfora del cos a motor, quan la figura simbòlica de la dona representava una mena de deessa del progrés motoritzat, tal com apareix en el cartell de Ramon Casas que anuncia la Copa Tibidabo d'automobilisme de l'any 1914. En darrer terme, aquella dona passiva –dreta, estàtica i elegant– quan es col·locava en els cartells publicitaris al costat d'automòbils, embarcacions nàutiques o aeroplans, s'erigia en el principal signe mediador entre la tècnica i la naturalesa, tot conferint vida a aquelles construccions mecàniques.

Per tant, i gràcies al tennis, la dona havia deixat de ser la representació d'una imatge secundària –vivificadora d'uns enginyers mecànics que eren l'atracció dels futuristes– per esdevenir protagonista d'una pràctica esportiva que ara no aixecava tantes suspicàcies, ni recels. En qualsevol cas, i malgrat algunes oposicions, els homes preferien que les do-

---

marcha una campaña presionando a las mujeres para que abandonaran su trabajo extrafamiliar y volvieran al hogar» (Milagros GARCÍA BONAFÉ, «Las mujeres y el deporte: del corsé al chandal», *Sistema*, núm. 110-111, 1992, p. 44).

nes juguessin a tennis abans que practiquessin altres modalitats esportives que consideraven inadequades per a la seva constitució i naturalesa. Pierre de Coubertin –que mai es va mostrar entusiasta de la participació de les dones en els Jocs Olímpics– va permetre que intervinguessin per primera vegada l'any 1900 en esports com el tennis i el golf. Justament quan el tennis va desaparèixer del calendari olímpic en els jocs d'Amsterdam (1928) les dones van ser autoritzades a participar en atletisme, natació i gimnàstica.

Talment sembla com si els esports sense contacte corporal, i en què les jugadores individualment o col·lectivament es troben separades per una xarxa –el tennis i el voleibol responen a aquest esquema– fossin considerats idonis i recomanables per a les dones. En qualsevol cas, el tennis va aconseguir una gran acceptació entre el públic femení que, fins i tot, va protestar pel fet que els homes s'apropriessin d'aquest joc que consideraven que havia estat pensat inicialment per a elles. Si bé és cert que en un primer moment es va sospesar la possibilitat que les regles dels tennis s'adaptessin per a les noies, la veritat és que es van mantenir iguals per ambdós sexes, encara que les dones sempre es van queixar de l'enfarfegament que suposava la seva vestimenta que consideraven una mena de càrrega incòmoda i innecessària. A més a més, la pràctica dels partits dobles «mixtes» –equips formats per un home i una dona– va contribuir a facilitar la sociabilitat de les dones, a fer més fluïdes les relacions entre ambdós sexes i, fins i tot, a promoure el «flirt» entre jugadors de diferent sexe, cosa que ja succeïa amb el croquet. Tot plegat –malgrat l'atmosfera burgesa i benestant en què es produïen aquests canvis– palesava un procés de modernització en relació a etapes històriques anteriors, dominades pel puritanisme de la societat victoriana.

Gradualment les pistes de tennis es van instal·lar al costat d'hotels, balnearis i cases senyoriales, establiments que

freqüentaven els estiuejants. Així la pràctica del tennis –símbol d’una modernitat que s’entenia com a ordre, bellesa, equilibri i puresa, simbolitzada per la presència sempiterna del color blanc– es va estendre arreu i, molt especialment, a Catalunya. A més, els estaments burgesos que sovint paleaven les seves reticències vers el futbol o la boxa –per la seva agressivitat i violència– trobaven en la pràctica del tennis un exercici adequat a la seva posició social, un joc que era presentat com a modern i intel·ligent. Nogensmenys, el tennis en aquells moments no volia caure en els excessos del professionalisme, fins el punt que durant dècades es va mantenir la distinció entre jugadors amateurs i professionals. Amb aquests antecedents, no sobta que molts intel·lectuals –Pau Casals i Pompeu Fabra, per exemple– fossin aficionats a la pràctica del tennis, un esport que alguns autors –com André Lichtenberger, en un article publicat l’any 1913– el veien, per les seves característiques, especialment indicat pels intel·lectuals. «Non qu’il soit indispensable d’être un Pascal ou un Poincaré. Mais un pur crétin arrivera difficilement à y exceller»<sup>51</sup>.

## **El tennis, entre l’esport i la intel·ligència**

És sabut que els anglesos van exportar el tennis arreu a través de la fundació de clubs que, inicialment, no donaven gaire facilitats a la gent autòctona per ingressar-hi. Malgrat això, aviat van aparèixer a casa nostra els primers clubs de tennis en el trànsit del segle XIX al segle XX amb la presència d’importants elements forasters: Reial Club de Tennis Barcelona (1899), en la fundació del qual intervingueren membres de la colònia estrangera establerta a Catalunya; Polo Jockey Club (1902); les colònies alemanya i suïssa cre-

51. André LICHTENBERGER, «Tennis et tennisseurs», article aparegut a *L’Illustration*, el 14 de juny de 1913 [Reproduït a Guy BONHOMME, *De la paume au tennis*, obra citada, p. 118].

en a Barcelona el Club Sport-Verein Barcelona (1902); Club de Tennis La Salut (1902); Club de Tennis Turó (1905); Societat Esportiva Pompeia (1905); Lawn Tennis Club Tarragona (1915); Club de Tennis Girona (1917); Club de Tennis Barcino (1917), com a entitat del CADCI; Club de Tennis Terrassa (1921); etc. Després dels clubs, van arribar les agrupacions corresponents. Així van sorgir les primeres associacions de clubs: el 1904 es funda l'Associació de Lawn-Tennis de Barcelona que l'any 1913 es va transformar en Associació de Lawn-Tennis de Catalunya. L'any 1903 s'havia celebrat el I Concurs Internacional de Tennis que va guanyar Ernest Witty, el millor jugador de la seva època i uns dels promotors del joc entre nosaltres. Vint anys més tard, l'any 1923 es va disputar a l'antic Palau de la Indústria del Parc de la Ciutadella el Campionat del Món de Lawn-Tennis en pista coberta, la primera gran competició que es va disputar a Espanya, i que va guanyar Henri Cochet, un dels «Mosqueters» del tennis francès<sup>52</sup>.

El tennis va trobar una magnífica acollida no només entre les classes altes de la societat, sinó també entre els ambients intel·lectuals. Així, l'esmentat Carles Sindreu –un intel·lectual compromès amb el moviment d'avantguarda i que va promoure l'any 1933 el col·lectiu d'Amics de l'Art Nou (ADLAN)– sempre va tenir en una mà la ploma i, en l'altra, la raqueta, la qual cosa recorda el tòpic medieval de la fusió de les armes i les lletres (*Fortitudo et Sapientia*). Durant els seus anys de formació –segons Carles Sindreu confessa en una carta autobiogràfica adreçada a Sebastià Gasch– el tennis va ocupar un lloc destacat. «Més que a les biblioteques dels ateneus culturals vaig fer la meua vida en els camps dels clubs esportius. Sempre amb el llibre a la mà,

52. El nom de «Mosquetaires» va ser atribuït pel periodista Paul Champ als quatre tennistes francesos –René Lacoste, Jean Borotra, Jacques Brugnon i Henri Cochet– que van guanyar l'any 1927 la Copa Davis a Filadèlfia davant els Estats Units.



això sí, però en l'altra la raqueta de tennis». A continuació, en aquesta mateixa declaració autobiogràfica que data de 1961, afegia que «en aquella època meva romàntica jo maldava com un desesperat per obtenir un maridatge feliç entre intel·ligència i esport»<sup>53</sup>.

De fet, el bo i millor de la societat catalana es va familiaritzar amb la pràctica del tennis, tal com recorda Josep Pla en *El quadern gris*, quan en la seva època d'estudiant va treballar a les oficines de la Societat Sportiva Pompeia, situada llavors en una travessia del carrer Gran de Gràcia, al costat del teatre Pompeia. Un condeixeble que era secretari d'aquella societat fou qui va facilitar-li aquella feina, en un club a tocar del convent dels frares del mateix nom. Pla comenta que la «Societat Sportiva Pompeia ha estat muntada per separar les bones famílies de la influència dels jesuïtes i posar-les sota la dels frares de la Diagonal»<sup>54</sup>.

Certament que l'experiència de Josep Pla en aquell club com a oficial de secretaria no fou reeixida, però ha servit per deixar-nos el seu peculiar retrat d'aquella entitat esportiva dedicada a la pràctica del tennis. El club estava adornat segons els símptomes d'una modernitat que utilitzava l'esport com a magnífic aparador: «Les parets eren plenes de rutilants cartells de festes d'esport, amb atletes de color de bronze que llançaven el disc, senyoretetes amb sueters vermells o verds que jugaven a tennis amb un aire de gran distinció i automòbils que fugien per unes corbes que tenien generalment per fons un mar de blavor química». Tal com preveia, Pla va trobar el bo i millor de la Barcelona d'aquell temps en el llibre de registre de socis de l'entitat.

53. Carles SINDREU PONS, *Obra poètica—I*. Barcelona: Curial, 1975, p. 6. Entre la seva obra poètica trobem un breu poema titulat «Lawn tennis», que consta només de tres versos: «Oh l' instant lluent! / Una aranya fila / La seda del vent».

54. Josep PLA, *El quadern gris*. Barcelona: Edicions Destino, 1969, pp. 598-599.

Igualment, convé destacar que Joan Crexells –ferm defensor dels valors morals de l’esport– aconsellés la seva pràctica esportiva perquè «l’esport és per a ésser fet, i no per a ésser contemplat». L’any 1921 Crexells maldava perquè si en un primer moment l’expressió «aficionat al futbol» significava la persona que jugava al futbol, després es va limitar a distingir als simples espectadors. Per tant, l’esport havia de ser practicat per tothom, fins i tot per la classe intel·lectual. «Quant a la possibilitat, s’agermana una vida intel·lectual intensa i un rendiment científic elevat amb la devoció per l’esperit, permeteu-me que més que raons *a priori* us citi un cas d’home que cultiva entusiàsticament diversos esports i és alhora un dels homes als quals més deu el nostre país. Aquest home és Pompeu Fabra»<sup>55</sup>. Efectivament, Pompeu Fabra i Pau Casals van ser bons jugadors de tennis i cadascú va combinar-lo, respectivament, amb la filologia i la música. En cert sentit, podem asseverar que ambdós representen magníficament la figura del *tennisman* amateur. Aquí és oportú recordar que l’any 1915 el mestre Casals –amic de notables campions internacionals i que, segons paraules de Josep Elías i Juncosa, «domina els secrets del joc»– va inaugurar una pista de terra batuda al llindar de la casa que posseïa a la platja de San Salvador<sup>56</sup>. Així, doncs,

55. Joan CREXELLS, *Obra Completa*, II. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1997, p. 215 [De l’article “Los ejercicios del sport” publicat a *La Publicidad* el 24 de maig de 1921].

56. Segons Raimon Elías i Campis, fill de Josep Elías i Juncosa, va ser el seu pare qui, gràcies al seu publicisme, va ensenyar a jugar al tennis a Pau Casals. «Aquesta propaganda pràctica del tennis va tenir tanta acceptació que va haver de repetir-la durant uns quants anys a l’hotel Montagut [de la Vall de Ribes] i, des de 1912, va ampliar-la al balneari Villa Engràcia de l’Espluga de Francolí. Foren molts els esportistes que es van afeccionar a aquest esport. Entre ells cal remarcar l’excel·lent violoncel·lista Pau Casals, al qual Josep Elías havia ensenyat a jugar-hi. Pau Casals, en el IV concurs celebrat a l’hotel Villa Engràcia, l’any 1915, va guanyar una medalla de plata. Sempre

el tennis no només va deixar la seva petjada en literats i intel·lectuals, sinó també en músics com Casals i Erik Satie que –després de compondre l'any 1888 les tres *Gimnopedies*, on evocava les danses dels joves nus a l'antiga Grècia– va incloure un petit fragment sobre el tennis en la seva obra *Sports et divertissements*, que incloïa altres breus composicions dedicades al golf, al tango o al *flirt*.

Pel que fa a Pompeu Fabra –que havia jugat a la pilota basca durant la seva estada a Bilbao– va començar a jugar al tennis una vegada retornat a Barcelona, tot exercint un paper cabdal com a directiu en la pacificació de la vida dels clubs locals. La seva filla Carola –també jugadora de tennis– recorda que al seu pare li agradaven tots els esports, en especial l'excursionisme però sense oblidar el tennis. «Com que va viure a Bilbao, sabia jugar al frontó i a la pilota basca; en sabia molt. I per això va jugar al tennis després. Perquè va veure que el bot de la pilota era molt semblant, i va dir: “ja que aquí no es pot jugar al frontó, jugaré al tennis”»<sup>57</sup>. No estranya, doncs, que Pompeu Fabra ocupés entre 1927 i 1935 la presidència de l'Associació de Lawn-Tennis de Catalunya, i en diferents ocasions exaltés els valors del tennis que –al

deia que aquest esport li donava força al braç per moure l'arquet. N'era tan entusiasta que, en edificar la seva casa al Vendrell, a la platja de Sant Salvador, hi va fer construir una pista de tennis, que fou inaugurada el 12 de setembre de 1915» (Raimon ELÍAS CAMPINS, *Josep Elías i Juncosa “Corredisses”. Un precursor de l'Olimpisme català*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992, pp. 69 i 71. Aquest llibre incorpora un annex, el número 2, en què es reproduïx la crònica del mateix Elías publicada per *La Veu de Catalunya*, sobre la inauguració d'aquesta pista de tennis). En el llibre *L'esport català en imatges*, esmentat més amunt, s'inclou una fotografia en què es veu Pau Casals jugant a tennis en una pista a la platja de Sant Salvador, per bé que s'indica que fou captada l'any 1912.

57. ROSA MARIA PIÑOL, *Pompeu Fabra, el meu pare. Records personals de Carola Fabra*. Barcelona: Edicions de La Campana, 1991, p. 100.

seu parer— «distreu, interessa, i, pels seus moviments ràpids i bells, dóna una màxima agilitat al cos. A més a més, és dels pocs esports que permet jugar a les dones i a tothom fins una edat avançada»<sup>58</sup>. Per reblar el clau, podem recordar que un cal·ligrama publicat per Carles Sindreu a *L'Esport Català*, el 16 de febrer de 1926, distingeix Carola Fabra —filla del mestre Fabra i jugadora de tennis, suara esmentada— amb els següents qualificatius: eurítmia, ataràxia, puresa d'expressió tennística, seny, música mediterrània, amb el teló de fons blau cobalt, i tot això sense perdre de vista les converses filològiques. A banda de les seves excel·lències físiques i morals —rapidesa, energia, habilitat, força, tenacitat, etc.—, el tennis ofería un ric potencial intel·lectual —reflexió, atenció i domini d'un mateix— i estètic —precisió i flexibilitat— que, en conjunt, confereix una mena de gràcia espiritual, simple, elegant i harmoniosa que és accessible a ambdós sexes.

Fa la impressió que el Noucentisme va veure en el tennis la millor expressió de les essències de la civilitat de manera que es pot establir un pont entre la gimnàstica rítmica —l'eurítmia que Joan Llongueras havia importat seguint les passes de Jaques-Dalcroze— amb el tennis que d'aquesta manera es complementaven per la seva gràcia i expressió. No endebades, la tennista Suzanne Lenglen havia practicat ballet com a preparació per a la seva carrera esportiva. Altrament, aquesta eurítmia que pedagògicament s'oposava a la introducció d'altres ritmes com el jazz, feia que la pràctica del tennis fos especialment apropiada per a les dones que, tot incorporant-se a l'esport accedien també a la societat. De fet, es tractava del model d'una dona burgesa i benestant —el retrat de *La Ben Plantada*, de l'any 1911, era ben viu en el país— que havia superat les reticències orsianes, quan el Pentarca havia escrit a redós de la restauració dels Jocs

58. Manel SERRAS, «Tennis, música i lletra», *El País*, 17 d'abril de 2003. També s'ha reproduït en el llibre *La Federació Catalana de Tennis: dels anglesos al professionalisme*, ja esmentat, pp. 62-67.

Olímpics que les dones s'havien de limitar –en unes festes paganes com les competicions olímpiques– a penjar les medalles dels campions.

Al seu torn, el mestre Joan Llongueras –en les seves *Ínfimes cròniques d'alta civilitat*, que daten també de 1911– feia un elogi del lawn-tennis, tot titulant amb aquest nom una de les seves glosses escrites a la manera orsiana. Llongueras –que en aquella ocasió va utilitzar el pseudònim de *Chiron*– saluda entusiàsticament que unes noies hagin introduït el tennis a Terrassa, la segona capital noucentista després de Barcelona. Llongueras reconeix que aquesta visió li ha produït un gran goig i alegria. «M'ha semblat que una raqueta en les mans delicades d'aquelles figurines, tant gracioses en el moure's, podia ben bé, a l'hora actual, ser una arma gens despreciable per a la nostra civilitat»<sup>59</sup>. Ara bé, per al mestre Llongueras, no n'hi havia prou amb el tennis, atès que calia fomentar –d'acord amb els paràmetres del Noucentisme– altres esports com el bàdminton, el croquet, el tir amb arc, etc. Així fou com també aquí es va consolidar la imatge d'una «sportwoman-tipus» que constituïa una realitat que si a Catalunya representava la jugadora Lluïsa Marnet a l'estat espanyol –i amb una gran projecció internacional–<sup>60</sup> simbolitzava Lili Álvarez, que va jugar tres anys consecutius (1926, 1927, 1928) –sense guanyar mai, encara que ho va tenir molt a prop– la final de Wimbledon<sup>61</sup>.

59. Joan Llongueras (Chiron), *Ínfimes cròniques d'alta civilitat*. Barcelona, 1980, p. 369 [Edició facsímil].

60. Les germanes Marnet –Lluïsa i Lolita– van començar a jugar a tennis a Vic, per bé que van millorar el seu joc a Barcelona. Tant és així que Lluïsa Marnet va merèixer un cal·ligrama de Carles Sindreu en què és presentada com la «sportwoman-tipus». Entre les seves qualitats Sindreu destaca les següents: joc intel·ligent, comprensió, llum, i una magnífica i fins excessiva facilitat hereditària. Tot plegat envoltat d'una boirina gris perla transparent, parla captivanta i sedositat.

61. Lili Álvarez –Elia María González Álvarez y López Chicherri (1905-1998)– va ser una dona progressista, que pertanyia a la burgesia

Josep Maria de Sagarra satiritzava l'any 1931 aquesta situació d'una burgesia que tenia tractes amb unes noves pilotes, ben diferents a les que la mainada havia utilitzat per jugar a començament de segle, aquelles «pilotes malcarades de pell cosida, folrades d'essències infernals, que quan t'anaven a parar al clatell et feien un trauc fins a la medul·la»<sup>62</sup>. En efecte, es tractava d'aquelles antigues pilotes que rebotien a les parets dels col·legis que en els moments d'esbarjo es convertien momentàniament en uns improvisats frontons. Més tard va arribar l'hora de les pilotes de futbol, «que venien a ésser els generals i els bisbes de les pilotes», fins el punt que «posseir una pilota de futbol autèntica, en aquelles èpoques, tenia la mateixa importància que ara té pagar un pis de mil

---

liberal, i que, a banda de practicar diversos esports (tennis, esquí, automobilisme, etc.) en els quals sempre va excel·lir, va mostrar grans qualitats intel·lectuals, amb una extensa producció bibliogràfica en què destaquen aquests dos títols: *Plenitud* (1946) i *En tierra extraña* (1954). Dona d'un cristianisme pregó, es va relacionar a Madrid –on va fixar la seva residència– amb intel·lectuals cristians com ara Ruiz-Giménez, Aranguren, Zubiri, Miret Magdalena, Cagigal, etc., tot defensant el paral·lelisme i coincidències entre l'esport i el cristianisme. A més de dedicar-se al periodisme (va ser corresponçal de la premsa anglesa i va col·laborar en revistes com *Cuadernos para el diálogo* i *El Ciervo*). Igualment, sempre va tenir presents els drets de les dones i es va avançar al seu temps en atrevir-se a separar-se del seu marit, un aristòcrata francès. Entre altres qualificatius, ha estat presentada com una síntesi de l'elegància i distinció, alhora que ofereix una trajectòria personal i intel·lectual coherent amb la defensa d'un humanisme d'encuny espiritual. Sempre es va negar a acceptar –primer com tennista d'elit, més tard com a escriptora– el professionalisme de l'esport. En relació a la seva vida i pensament, es pot consultar la biografia de Catalina RIANO GONZÁLEZ, *Historia cultural del deporte y la mujer en la España de la primera mitad del siglo XX a través de la vida y obra de Elia María González Álvarez Cicherri*, "Lili Álvarez". Madrid: Consejo Superior de Deportes, 2004.

62. Josep Maria DE SAGARRA, *El perfum dels dies*. Articles a *Mirador* (1929-1936). Edició i presentació de Narcís Garolera. Barcelona: Quaderns Crema, 2004, p. 208.

pessetes a una dansarina sense contracte», paraules escrites l'any 1931. Amb tot, i després de l'alè de modernitat que va reportar el Noucentisme, les pilotes també van experimentar un profund canvi. Així, doncs, havia caducat el temps de les velles pilotes per jugar al frontó. Igualment, havia passat el temps de les antigues pilotes de futbol, aquelles que produïen molts traus quan un jugador volia rebutjar-la o rematar-la amb el cap, situació que els jugadors intentaven pal·liar amb un mocador que cobria el front, peculiaritat que es va veure en els terrenys de joc fins als anys seixanta del segle passat.

Si les pilotes de futbol podien produir greus ferides, a banda de no saber mai cap on podien anar perquè en qualsevol bot podien topar amb un roc que desviés la seva trajectòria, les pilotes de tennis representaven una cosa ben diferent ja que a més de botar sobre una superfície regular –de terra batuda, de fusta, ciment o herba– presentaven una certa sofisticació, producte d'un procés de producció tècnic prou evolucionat. Així, en el llibre que Alejandro Barba va escriure sobre els jocs de pilota (futbol, beisbol i tennis), dins la col·lecció dels manuals Soler, en una edat incerta que es pot situar al voltant de la segona dècada del segle XX, llegim el següent: «Las pelotas son de cautchout envueltas con franela, y sus dimensiones son seis centímetros de diámetro con un peso de cincuenta y siete gramos»<sup>63</sup>. Mentre la pilota de futbol en rebre puntades de peu rodola sense direcció, la pilota de tennis es dirigeix amb precisió cap allà on vol el jugador gràcies a un senzill moviment del canell que, a través de la raqueta, sembla acaronar la pilota.

Les classes altes –aristocràcia i burgesia– no volien saber res amb aquelles pilotes irregulars, símbol d'un atzar que roda sense guia, ni precisió. Unes pilotes que semblaven ser

63. Alejandro BARBA, *Foot ball, Basse Ball y Lawn Tennis*. Dibujos de José Cuchy. Barcelona: Sucesores de M. Soler, sense data (posterior a 1911).

d'una altra època, totalment superada. Ara s'imposaven les pilotes més petites, amb les que es podien practicar esports que demanaven més habilitat i precisió, esports que –al capdavall– reclamaven també l'ús d'un implement: d'una raqueta (tennis, ping-pong) o d'un pal com el golf ja fos jugat en camp gran o en miniatura<sup>64</sup>. Talment fa la impressió que la burgesia –seguint les petjades d'Eugeni d'Ors que havia maldat de la pilota de futbol en una glosa publicada el 1907 en què descriu que els nois de poble es llençen l'una l'esquena de l'altre la pilota de futbol, «sense ordre i, si pot ser, entre cap i coll, tirant-se a fer-se mal»–<sup>65</sup> no volia tocar directament la pilota. Es necessitava d'una mediació, d'un implement –com també va succeir amb l'hoquei– la qual cosa implica una dificultat afegida per a la pràctica esportiva, de manera que la mà –indispensable per aconseguir aquella obra ben feta que reclamava l'estètica noucentista– adquiria una centralitat que l'esport fomentava en detriment del futbol que assolía la condició d'un esport popular que es jugava en els ravals de les ciutats i en els pobles a pagès. Fins i tot en ocasions, i això va succeir fins als anys seixanta del segle passat, es van disputar partits de futbol a l'estiu en camps de rostoll, després de segar, tot aprofitant l'avinentsa de les festes majors celebrades a l'estiu.

Amb aquests antecedents, no estranya que Sagarra escrivís l'any 1931 en les pàgines de la revista *Mirador* que «avui dia els senyors i les senyores, des de l'edat de dos anys i mig fins a l'edat de vuitanta anys, per fer salut i per matar l'estona, utilitzen les pilotes de tennis, de ping-pong,

64. Segons sembla, el tennis de taula va aparèixer al voltant de 1880 en els col·legis britànics que van imitar el joc del tennis sobre les taules dels menjadors. Inicialment, les pilotes haurien estat de suro. L'expressió «ping-pong» respon a l'onomatopeia que produïen les pilotes al xocar amb les raquetes.

65. Eugeni D'ORS, «Imatgeria de l'estiu: la pilota de "Foot-ball"», *Glosari*. Barcelona: Edicions 62, 1982, p. 53.



de golf de debò i de golf miniatura; aquestes pilotes són gairebé obligatòries en totes les famílies en les quals hi ha una moral sanejada i uns sentiments anàrquics descolorits. Permeten, aquests jocs de societat, una complicació en la indumentària i en els somnis nocturns de la joventut»<sup>66</sup>. Tot sembla indicar que el tennis constitueix un exercici idoni per l'home civilitzat, car fa treballar tot el cos sense tenir contacte amb el contrincant, desenvolupa l'enginy i la intel·ligència, exigeix dosificar l'esforç sense arribar a l'extenuació, utilitza un estri com la raqueta a manera de reminiscència de les antigues armes dels cavallers medievals, combat el sedentarisme sense caure en el perill de lesions greus i, a més a més, facilita la sociabilitat a través de la vida d'un club.

No pot sobtar, per tant, que Josep Elías i Juncosa –un dels pioners de l'esport català– col·loqués el *lawn-tennis* en segon lloc –després del futbol– en el seu llibre sobre *Els jocs de pilota*, aparegut l'any 1916, dins de la col·lecció Minerva que editava el Consell de Pedagogia de la Diputació de Barcelona. Per l'ideari noucentista el tennis –que segons Elías i Juncosa no tenia llavors mig segle d'existència– representava tot un programa a seguir i a practicar per les seves innumbrables possibilitats: «Sense ésser fàcil, està a tret de tothom; és un joc distingit, permetent lluir la gràcia i l'elegància naturals, ço que fa que el practiquin les senyores en gros nombre; és altament higiènic i distret amb la varietat de moviments de cada moment; demana una gran activitat, cop d'ull ràpid, decisió, i al mateix temps dóna lloc a tal nombre de combinacions que captiva altament l'atenció del practicant d'una manera que arriba a l'apassionament»<sup>67</sup>.

Davant les possibles acusacions d'elitisme, Josep Elías i Juncosa –que sostenia que el tennis procedia de la pilota

66. Josep Maria DE SAGARRA, *El perfum dels dies*. Articles a *Mirador* (1929-1936), obra citada, p. 209.

67. Josep ELÍAS JUNCOSA, *Els jocs de pilota*. Barcelona: Consell de Pedagogia de la Diputació de Barcelona. Col·lecció Minerva, 1916, p. 15.

basca a la llarga– nega tal crítica: «Sembla en teoria patrimoni dels rics, i no hi ha res tan lluny de la veritat, car el tennis pot jugar-se en qualsevol terren que sigui en pla, amb senzilles línies marcades amb calç i una xarxa que no és pas molt costosa i, quant el material de joc, se'n troba de tots preus, ço que vol dir que pot practicar-lo tothom»<sup>68</sup>. Al seu parer, el pot jugar tothom, infants i adults, homes i dones. Les seves possibilitats són, doncs, infinites des del moment que també són diverses les superfícies sobre les que es pot practicar: «En climes humits el terren serà d'herba curta (*gazon*); més per evitar les costoses despeses de conservació, hom pot construir les pistes de ciment o asfalt en climes no molt variables; i de macadam en regions molt caloroses com és, en general, la nostra Catalunya»<sup>69</sup>.

En les seves reflexions sobre la *Pedagogia esportiva*, publicades a *Quaderns d'Estudi* entre 1916 i 1917, Josep Elías i Juncosa destaca la vàlua educativa del tennis: «A totes les escoles, sense excepció, deu practicar-se un joc en el qual poden intervenir nois i noies, sport fàcil d'instal·lar i sense grans complicacions, com és el tennis, que els nens molt joves poden practicar, així com l'atleta més fort, ja que el tennis, a semblança del joc del billar, és perfectament regulable segons la força i qualitat dels jugadores que hi intervinguin. Proporciona, apart un exercici sà i agradable, elements per l'educació de la vista, serenitat, decisió ràpida, etc. que el fan altament apreciable»<sup>70</sup>. En un altre article, titulat *Per què fem esport*, aparegut l'any 1918, Josep Elías i Juncosa en referir-se a l'escala dels esports comentava que els infants, després d'aprendre a nedar, «aviat podran entrar en el tennis, atractiu i agradable, educador de la vista i desvetllador del cervell, que es practica en un medi simpà-

68. Ibidem, p. 16.

69. Ibidem, p. 16.

70. Josep ELÍAS JUNCOSA, «Pedagogia esportiva», *Quaderns d'Estudi*, any II, vol. 1, núm. 4, gener 1917, pp. 311-312.

tic gairebé sense excepció i proporciona un exercici altament tonificador de l'organisme»<sup>71</sup>. Aquesta defensa esportiva i pedagògica del tennis que fa Josep Elías contrasta –per exemple– amb l'escassa rellevància que li atorga Coubertin en la seva *Pedagogia esportiva* (1921) en què situa el tennis entre els jocs esportius, al costat del futbol, el polo, el waterpolo, l'hoquei sobre gel, l'hoquei sobre herba i el golf, però sense donar-li un paper significatiu. Com és lògic el restaurador dels Jocs Olímpics tampoc pensa –ben al contrari del que fa Josep Elías– que el tennis tingui cabuda en la formació física d'un infant i d'un adolescent<sup>72</sup>.

En aquell context noucentista, resulta lògic que el tennis fos motiu per a la inspiració poètica. La literatura esportiva –una província literària que va sorgir en l'època d'entreguerres– va recórrer a esports col·lectius com el rugbi i el futbol, i esports individuals com l'atletisme, el ciclisme i la boxa, sense oblidar la tradició dels jocs olímpics que sempre han desvetllat les muses dels artistes. El tennis –probablement per les seves pròpies característiques– no va generar grans relats ni novel·les. En canvi sí que va potenciar la creació poètica. No debades, en més d'una ocasió s'ha dit que literàriament el Noucentisme va produir una generació sense novel·la. No sobta, doncs, que també a casa nostra el tennis inspirés versos que fan l'elogi –des d'una o altra perspectiva– de la seva pràctica. A banda de l'esmentat Sindreu, Josep Carner, Guerau de Liost que estiuejava a Viladrau on

71. Josep ELÍAS JUNCOSA, «Per què fem esport?», *Quaderns d'Estudi*, any III, vol. II, núm. 2, març 1918, p. 129.

72. El programa d'educació física previst per Coubertin per a la infància i adolescència contempla el següent itinerari esportiu: després dels jocs infantils la natació; segueix el rem i la boxa; després vers els 13 anys el futbol, el «joc educatiu per excel·lència»; «l'època del futbol també serà la de la cursa a peu i dels esports atlètics i gimnàstics; després caldrà el contacte del cavall. Per acabar, l'esgrima» (Pierre COUBERTIN, *Lliçons de Pedagogia esportiva*. Vic: Eumo, 2004, p. 82).

es jugava aquest esport o Miquel Ferrà –que també va dedicar versos a altres esports– van cantar les excel·lències de la pràctica tennística. Més enllà de l’anècdota, i al marge dels tocs d’ironia d’alguns d’aquests poemes, aquesta literatura esportiva transmet una visió estètica del tennis que es correspon amb l’ideari d’ordre, sensibilitat i elegància que pregonava l’esteticisme noucentista<sup>73</sup>.

## **El tennis, símbol hipermodern**

Certament que el tennis –igual que l’esport en general– ha experimentat en els darrers anys una profunda i ràpida evolució en consonància amb els canvis que s’han donat a la societat occidental. De fet, l’esport constitueix un bon mirall per analitzar les transformacions que la societat ha experimentat últimament i, molt especialment, el trànsit de la modernitat a la hipermodernitat, expressió que considerem equivalent a la de postmodernitat. Si sovint es fa difícil distingir el moment en què es produeix aquest canvi de ritme que porta de la modernitat clàssica a una modernitat accentuada i accelerada –és a dir, a una modernitat consumada o hipermodernitat– des d’un punt de vista esportiu podem fixar la data d’aquest canvi en l’any 1968, quan es van disputar els Jocs Olímpics a Mèxic, la primera vegada que tenien lloc en un país en vies de desenvolupament. Altrament, aquesta mateixa data és ben significativa per a la història del tennis ja que aquell any la Federació Internacional (ITF) va

73. Aquests poemes –juntament amb algun altre– es poden trobar al llibre de Joaquim MOLAS *Passió i mite de l’esport. Un viatge artístic i literari per la Catalunya contemporània* (Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986), esmentat més amunt. Una tria específica sobre el tennis, que amplia el recull anterior, es pot trobar a la selecció que Ramon BALIUS, titulada «La poesia en el joc de tennis» i incorporada en el llibre *La Federació catalana de tennis: dels anglesos al professionalisme*, obra citada, pp. 74-77.

acordar que els campionats del Gran Slam (Wimbledon, Roland Garros, i els oberts d' Austràlia i els Estats Units) acceptessin jugadors professionals, extrem que va generar disputes i controvèrsies entre les diferents parts implicades, per bé que va finalitzar amb la distinció entre jugadors amateurs i jugadors professionals.

En realitat, l'any 1968 –en el període que va de la primavera parisina a la tardor mexicana– va comportar diverses transformacions cabdals per a la història de la cultura. D'una banda, es va configurar una nova concepció corporal que va incidir ràpidament en la societat que va imposar una moda més còmoda i informal. D'igual manera emergia una sexualitat més lliure; a la vegada que arribaven d'Orient noves tècniques corporals. En aquest mateix context, i des de l'esquerra, es criticava durament l'esport per les seves implicacions ideològiques, en reflectir i transmetre els valors de la societat capitalista; etc. Amb tot, i per un altre costat, també sorgia una nova visió de l'esport derivada d'una concepció tecnocientífica del cos que va promoure –enmig de la guerra freda– l'esport d'alta competició i que, finalment, s'ha acabat imposant<sup>74</sup>. Aquesta dualitat –crítics d'una banda, i partidaris de l'alt rendiment, per l'altra– havien de guiar l'esport des de les darreres dècades del segle XX fins avui mateix. Si els primers optaven per una visió alternativa a la pràctica esportiva professional, els segons apostaven per una solució que fomentava l'excel·lència de les marques a través de l'estudi sistemàtic i científic de l'activitat esportiva.

74. «La rationalisation instrumentale sportive du corps fabrique les corps aussi bien que l'*opifex* vésalien, mais il s'agit là de corps hypermodernes, c'est-à-dire de corps déjà voulus par la modernité, mais dont les caractéristiques ont été davantage encore rationalisées dans l'après Mai soixante-huit» (Jacques GLEYSE, *L'instrumentalisation du corps. Une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps, de l'Âge classique à l'époque hypermoderne*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1997, p. 319).

En aquest context, va aparèixer a Espanya el primer Institut Nacional d'Educació Física –creat oficialment a redós de la Ley de Educación Física y el Deporte (1960), però obert a Madrid l'any 1965– i, lentament, l'esport es despenia de la seva càrrega política i ideològica. Una pràctica que ha fet que avui els Centres d'Alt Rendiment siguin els protagonistes de la investigació aplicada en l'àmbit de les ciències de l'activitat física i de l'esport.

Es pot dir, doncs, que la cultura postmoderna ha influït en el món de l'esport des de dues vessants diferents, tot generant dues orientacions contrastades que han generat –al seu torn– dos tipus de discursos divergents en el sentit que si en el primer cas es busca potenciar els valors socials de l'esport, la segona opció vol aprofundir en l'esport d'alt rendiment. Els defensors dels valors socials de l'esport incideixen en els aspectes formatius de cara a aconseguir una societat més oberta i plural que ensenya a respectar el contrari i que reconeix els drets dels altres, i en especial, de les minories silenciades pel discurs modern que negava qualsevol tipus de diferències. Pel seu cantó, aquells que busquen el triomf competitiu fixen la seva atenció en l'esport professional que –en darrer terme– constitueix un dels grans espectacles d'aquest món postmodern, mediatitzat per una cultura audiovisual que fomenta el culte als grans campions, que assoleixin així la condició de nous ídols d'aquesta religió neopagana que és l'esport. Tanmateix, per aconseguir aquests èxits molta gent vinculada a l'esport –entrenadors, metges, atletes, etc.– no dubta en trencar les regles del joc i accepta el dopatge com a mecanisme per lluitar contra el cronòmetre o la fatiga i millorar així el rendiment que exigeix l'alta competició. No endebades, els Jocs Olímpics de Mèxic (1968) van ser els primers que van incorporar el control antidopatge que, finalment, s'ha convertit en una variable més de l'esport, tal com confirmen els escàndols que sorgeixen dia rere dia.

Ben mirat, el tennis també palesa aquesta dualitat ja que si d'una banda ha contribuït a fomentar valors socials a favor del reconeixement de les minories –racials, sexuals, etc.– no és menys veritat que per les seves pròpies especificitats s'ha convertit en un dels espectacles més grans del món esportiu. No en va en la dècada dels setanta van aparèixer l'ATP –l'Associació de Tennistes Professionals– i la WTA –l'Associació de Tennis Femenina–. Si abans només la Copa Davis i alguns torneigs singulars (Wimbledon, Roland Garros, etc.) despertaven l'interès del afeccionats, avui molts són els que segueixen el circuit de grans competicions –el Gran Slam– fins el punt que la temporada s'ha allargat quasi bé a un any sencer, de gener a desembre, un cicle anyal que culmina amb el torneig dels Masters que es juga al final de temporada i que, a partir d'ara, portarà el nom d'ATP (World Tour Finals).

A partir dels Jocs Olímpics celebrats a Mèxic, l'esport va trobar una magnífica caixa de ressonància per lluitar contra les situacions de desigualtat i marginació. És sabut que aquells jocs olímpics foren l'aparador que el moviment del *Black Power* va utilitzar per denunciar la postergació dels col·lectius negres als Estats Units, uns mesos després de l'assassinat de Martin Luther King el 4 d'abril d'aquell mateix any quan es disposava a participar en un acte a Memphis en defensa dels drets dels col·lectius negres. Tots tenim encara a la retina el moment en què van rebre les seves medalles Tommie Smith i John Carlos –primer i tercer classificats en la prova dels 200 metres llisos– quan, amb els seus punys amb guants negres, van mostrar la seva adhesió al *Black Power*. L'any 1968 fixaria, doncs, un abans i un després en la història contemporània i, sobretot, pel que fa als moviments de defensa dels drets civils dels afro-americans dels Estats Units.

En aquest punt convé esmentar la figura d'Arthur Ashe, nascut l'any 1943, a Richmond (Virgínia), un estat que man-

tenia la segregació racial. Als set anys va començar a jugar, però atesa la segregació racial existent, el jove Arthur no podia jugar en les pistes reservades pels blancs. Cada comunitat utilitzava instal·lacions esportives separades, circumstància que era insostenible als seus ulls. No sense dificultats, l'any 1969 Artur Ashe adquiria la condició de professional i va ser el primer afroamericà que va formar part de l'equip nord-americà de la Copa Davis –del qual arribaria a ser capità– i també el primer afroamericà que va participar en el Gran Slam. També va ser el primer tennista negre que va guanyar el torneig de Wimbledon l'any 1975, i encara avui és l'únic tennista de color que ha guanyat tres torneigs del Gran Slam ja que també es va imposar en els oberts dels Estats Units (1968) i d' Austràlia (1970)<sup>75</sup>. El seu exemple dins i fora la pista, la defensa pacífica dels drets humans, els seus viatges a Sudàfrica on va visitar Nelson Mandela tancat a la presó, van fer d'aquest tennista una veritable icona per tots aquells que confiaven en aquell somni que havia tingut Martin Luther King: algun dia als Estats Units la gent no seria judicada pel color de la seva pell. Malauradament Arthur Ashe –que patia problemes de salut– va haver d'abandonar la pràctica del tennis i va trobar la mort en plena maduresa –als 49 anys– per una transfusió de sang, infectada pel virus de la SIDA.

De la mateixa manera que el tennis va posar fre a la segregació racial, també les seves estrelles –i aquí Martina Navratilova ocupa un lloc preferent– va servir per reconèixer i acceptar les diferències sexuals. En efecte, poc després d'obtenir l'any 1981 la nacionalitat nord-americana aquesta tennista feia pública la seva condició d'homosexual, que va tornar a saltar a les pàgines de la premsa quan l'any 1991 es separava d'una manera traumàtica de la seva com-

75. L'únic tenista negre que ha guanyat el torneig de Roland Garros ha estat el jugador francès Yannick Noah, en l'edició de 1983.



panya Judy Nelson. A través d'aquests dos exemples –Arthur Ashe i Martina Navratilova– el tennis va fer seus els nous valors emergents d'aquesta cultura postmoderna que ha acceptat i reconegut el dret a la diferència. Lluny quedaven etapes anteriors, on el tennis havia representat aquell puritanisme victorià dels seus orígens. Fins i tot, el color blanc –que havia estat una de les característiques més genuïnes d'aquest esport– donava pas a l'acceptació d'una àmplia gamma de colors, alguns ben estridents com el vermell que Rafael Nadal ha popularitzat. Amb tot, no s'ha de perdre de vista que entre 1988 i 1990 Andre Aggasi es va negar a jugar el torneig de Wimbledon per no acceptar la norma de vestir de blanc encara que, en el torneig anglès, persisteix aquesta obligatorietat.

En mig d'aquest món postmodern els tennistes –ja siguin homes o dones– s'han convertit en unes icones, amb *glamour*, que han colonitzat el món de la publicitat. Així, per exemple, les tennistes –a partir de Gabriela Sabatini– s'han convertit en veritables models, que han servit per divulgar una imatge d'una dona independent, culte i atractiva, que combina la intel·ligència i la seducció, fins l'extrem que el seu nom serveix per donar nom –*Gabriela Sabatini Fragances*– a un seguit de perfums, dotze productes diferents des de l'any 1992. En qualsevol cas, el mite de l'esportista top-model troba la seva millor imatge en la tennista russa Maria Sharapova, una veritable model publicitària, amb contractes milionaris signats amb diferents empreses multinacionals que li reporten més guanys que les quantitats guanyades en el món del tennis. Com no podia ser d'una altra manera, Sharapova té cura de la seva imatge i la seva indumentària no passa desapercebuda a ningú, per bé que en alguna ocasió ha criticat als dirigents de la WTA per obligar-la a participar en actes de promoció poc abans d'iniciar algunes competicions de prestigi internacional. A més de donar un toc *fashion* al tennis, la Sharapova es distingeix pels seus crits i gemecs que superen els setanta decibels.

En relació a la moda, i al marge de les marques clàssiques com Lacoste i Fred Perry, també cal tenir present Serena Williams –la petita de les germanes Williams– que es va presentar l'any 2008 a jugar a Wimbledon amb una gavardina de color blanc i que s'ha convertit un referent per al món de la moda. Igualment, jugadors com Roger Federer han estat presentats com un exemple d'elegància, una mena de Gran Gatsby, des del moment que va concórrer a Wimbledon amb un suèter que recordava etapes pretèrites. Altrament, i tot l'èxit aconseguit pel tennis femení, algunes jugadores –Núria Llagostera va aparèixer nua en un setmanari de gran circulació– han palesat el seu descontent per la manca de suport que reben, ben al contrari del que succeeix amb el tennis masculí, per bé que a Wimbledon –des de 2007– s'han igualat els premis econòmics per ambdós sexes. Sigui com sigui, la presència d'aquesta nova dona en el tennis també ha comportat una certa erotització de les retransmissions televisives d'aquest esport. Tots recordem els gemecs que Mònica Seles va incorporar al seu joc i que ràpidament van adoptar altres tennistes ja fossin dones o homes. Talment fa la impressió que aquest soroll de fons acompanya el discurs televisiu del tennis com si es tractés d'una pel·lícula X, comparació que no es nova atès que per alguns autors els rècords i les *performances* sexuals són inherents a la discursivitat corporal hipermoderna.

El tennis s'adaptava, doncs, a uns nous temps que troben en la cultura televisiva un magnífic element divulgador. Tant és així que aviat la televisió va imposar les seves regles, de manera que els esports van haver d'adaptar-se a la dinàmica que regeixen les retransmissions esportives. Els partits de tennis no podien durar més que un temps prudencial i així es va limitar la duració dels sets que es va fixar a un màxim de set jocs pel guanyador, amb la introducció del «trie-break» que es va començar a aplicar en la dècada dels setanta. I això esdevingué després del famós partit jugat en la primera

ronda de Wimbledon l'any 1969 entre els nord-americans Pancho Gonzales i Charles Pasarell, malgrat que fins i tot amb la mort sobtada també s'han disputat partits que han superat les cinc hores<sup>76</sup>.

Una vegada adequada la duració dels partits de tennis a la nova narrativa televisiva només quedava una cosa pendent: que el tennis retornés al calendari olímpic i acceptar-ne els jugadors professionals, cosa que no va ser fàcil ateses les tensions que es van produir entre els organitzadors de les diferents competicions. Abans, emperò, calia adaptar el joc a la televisió en color i així –per facilitar-ne el seguiment dels partits– es van introduir les pilotes de color groc, alhora que sorgien un seguit de joves campions que, a manera d'estrelles populars (Borg, Becker, McEnroe, etc.), van contribuir a divulgar el tennis arreu del món. Finalment, en els Jocs de Seül (1988) el tennis tornava al programa olímpic i els grans jugadors d'ambdós sexes competien per les medalles. En aquella edició van guanyar Miroslav Mecir i Steffi Graff, respectivament.

Al seu torn, la narrativa televisiva imposava que els partits de tennis –jugats tradicionalment a l'aire lliure sobre herba o terra batuda– colonitzessin nous espais coberts (*indoor*). És cert que aquest tipus de competicions no eren desconegudes, però és més que probable que s'acabin d'imposar arreu, en especial a Wimbledon, on la pluja primaveral entorpeix cada any la marxa de la competició. Tant és així que

---

76. El partit es va jugar el 25 de juny de 1969 entre un veterà Pancho Gonzales (amb més de 40 anys) i un jove Charles Pasarell (amb només 25 anys), al qual el seu pare l'havia preparat per a ser un campió des de ben petit. Després de més de 5 hores de partit, i de disputar un total de 112 jocs, va guanyar Gonzales en cinc sets per aquest resultat: 22-24; 1-6; 16-14; 6-3 i 11-9. La final dels Masters Series de Roma 2005 disputada entre Rafael Nadal i l'argentí Guillermo Coria va durar 5 hores i 14 minuts amb el següent resultat: 6-4, 3-6, 6-3, 4-6 i 7-6.

aquest any de 2009 la pista central de Wimbledon serà coberta amb un sostre retràctil per tal que la pluja no impedeixi disputar els partits normalment. Ara bé, res semblant a la «Caja Mágica» de Madrid, de l'arquitecte francès Dominique Perrault, un sofisticat complex de pistes de tennis (cobertes i a l'aire lliure) que, a partir de 2009, donarà cabuda al Master Series de Madrid, que aspira a ser un referent en el circuit tennístic internacional en detriment del tradicional Trofeu Comte de Godó que es disputa a Barcelona des de l'any 1953.

Sigui com sigui, el temps i l'espai –dues categories que són cabdals per a qualsevol esport– han experimentat en el món hipermodern una racionalització que depèn –com acabem de veure– de la narrativa televisiva que així modifica la tradicional competició esportiva, d'encuny modern. Al cap i a la fi, l'esport –i això el tennis ho sap molt bé– assoleix a través de la televisió una dimensió virtual perquè –en darrer terme– només existeix allò que apareix a la televisió. No debades, l'any 1958 va sorgir el primer video-joc no patentat amb el títol de «Tennis for two». El va elaborar William Higinbotham, un físic nascut el 1910 amb un argument molt senzill: la simulació d'un partit de tennis, que va ser un recurs que sovint es va emprar inicialment en el món dels videojocs. Per extensió, molts espectadors situats davant del seu televisor segueixen els partits de tennis, tot jugant mentalment amb el seu propi canell en una mena d'il·lusió virtual que embolcalla la realitat amb els nostres anhels i desencisos.

L'aparició de Rafel Nadal –el prototipus d'atleta postmodern o hipermodern– sintetitza bona part de totes aquestes característiques d'una societat d'alta modernitat. Si comparem el tennis d'Andrés Gimeno –nascut a Barcelona l'any 1937, i que va guanyar el torneig de Ronald Garros amb 35 anys– amb Rafael Nadal –l'ídol de la joventut, perquè al capdavant representa la joventut– les diferències entre modernitat i hipermodernitat afluïren amb tota la seva

expressió. Si Gimeno –que va ser exclòs de jugar la Copa Davis per fer-se professional– representa aquell *lawn-tennis* modern, Nadal simbolitza les millors essències d'un món accelerat i més modern que mai. En una entrevista a la premsa, Andrés Gimeno acceptava que encara que el tennis en moltes coses no ha canviat (es manté la mateixa pista, les mateixes línies, la mateixa xarxa, la mateixa manera de comptar, però menys silenci, més colors, més patrocinadors, més diners, un calendari de bojós) sí que s'han donat modificacions radicals: l'una és tècnica –un dels grans trets del món hipermodern– i l'altra anecdòtica, però molt simptomàtica<sup>77</sup>.

En la seva resposta Gimeno apunta que la raqueta ha estat el protagonista principal d'aquest canvi radical, cosa que tampoc ha d'estranyar si tenim en compte que bona part dels esports postmoderns recorren a l'ús d'algun implement. «Amb les nostres raquetes de fusta no tenies cap més remei que inventar-te el tennis; amb les actuals, només és qüestió de picar durament, com més durament, millor, i buscar les línies. No hi ha res més. Pancho González, que dels nostres era el que més fort sacava, ho feia a 185 Km/h. Ara no hi ha ningú que no superi els 230 Km/h. A aquesta velocitat –afegeix Gimeno– s'ha acabat la màgia». Al seu torn, l'altre aspecte anecdòtic no és menys important perquè té a veure amb la parafernàlia que envolta el tennis. Gimeno es refereix al fet que Nadal canvia de raqueta cada 8 jocs, mentre que ell quan jugava –era l'època dels grans estilistes com Rod Laver, Ken Rosewall o John Newcombe– no intentava canviar mai de raqueta perquè no hi havia dues raquetes iguals, atès que no s'elaboraven amb la precisió actual.

En un món d'alta tecnologia el tennis ha construït un discurs esportiu –accelerat, tecnificat i sofisticat, que es mou entre la moda *fashion* i el *glamour*, però que no renuncia a

77. *El Periódico*, dissabte 17 de gener de 2009.

la força i l'erotisme— que ha polvoritzat aquell món del tennis clàssic, d'enginy i màgia, de puritanisme i silenci, de respecte i *fair-play*. S'ha comprovat que en els últims 20 anys, i a conseqüència de l'augment de la velocitat de joc derivada d'una sensible millora del rendiment dels jugadors, la durada mitjana dels punts ha disminuït substancialment. Segons les dades que aporta la tesi doctoral d'Ernest Baiget —professor a la Universitat de Vic— la mitjana de la durada dels punts sobre les diferents superfícies és netament inferior als 10 segons, amb la qual cosa s'ha reduït la durada mitjana respecte al que succeïa en els anys 80 i 90<sup>78</sup>. Dit d'una altra manera: en el món hipermodern tot s'ha accelerat fins el punt que el temps cronològic de l'esport —que no té res a veure amb el temps antropològic del joc— s'ha fet encara més efímer i fugisser.

A més, el tennis —en tractar-se d'un esport individual— ofereix grans possibilitats per a l'estudi de la valoració biomecànica i bioenergètica de la resistència específica dels seus jugadors, la qual cosa serveix per protocolitzar estudis que després es poden traspasar a altres modalitats esportives i, nogensmenys, a la medicina general. No debades, el tennis ha viscut un procés d'alta tecnificació fins el punt que la literatura científica que genera està al nivell del futbol o la natació, i per sobre d'esports com el basquetbol, segons constata Ernest Baiget. Així, per exemple, la medicina del tennis genera un gran volum de recerques, tal com confirma el fet que al mes de novembre de 2009 es celebrarà un Congrés d'aquesta especialitat que reunirà 400 metges d'arreu del món.

D'aquí que el trànsit de la tecnificació a l'alt rendiment —un dels punts forts del món hipermodern— sigui ben visible en el

78. Ernest BAIGET VIDAL, *Valoració funcional de la resistència específica en jugadors de tennis*. Tesi doctoral dirigida pels professors Ferran Rodríguez i Xavier Iglesias. Universitat de Barcelona-Institut Nacional d'Educació Física, 2008, p. 4 i p. 17.

cas del tennis, un esport en què es reflecteixen bona part dels aspectes que configuren la societat postmoderna. Si abans la iniciació esportiva en el tennis tenia lloc d'una manera vicària –com feien els infants que recollien les pilotes (Santana, Orantes)–, ara –i aquí reproduïm les paraules del doctor Ángel Ruiz Cotoso, metge especialista en tennis– els «nens comencen a jugar als 5 anys i de seguida es comencen a entrenar, i al voltant dels 20, ja fa 15 anys que treballen en una intensitat alta»<sup>79</sup>. La duresa d'aquest esport –que buscar formar campions forts físicament, tècnicament i mentalment– només garanteix l'èxit per a una minoria selecta. Molts són, doncs, aquells que es perden pel camí i que, a la llarga, sofriran les conseqüències d'haver posat totes les seves expectatives en una carrera professional que sovint es veu estroncada traumàticament. Encara ressonen en les nostres oïdes les paraules d'aquell tennista que va manifestar amb tota sinceritat, que el dia que va abandonar els seus estudis va ser el més feliç de la seva vida. Al capdavall, l'estudi entorpia l'entrenament i la preparació específica d'aquell adolescent que després va guanyar el torneig de Roland Garros per dues vegades. En el tennis –on no hi cap la possibilitat de l'empat– només val la victòria, i així sovint no s'accepta fàcilment la derrota com confirmen les llàgrimes de Roger Federer en perdre la final de l'obert d' Austràlia de 2009, o el mal humor de Nadal en ser eliminat en l'edició de 2009 de Roland Garros i no poder superar el seu propi rècord de quatre victòries consecutives que comparteix amb Björn Borg.

És hora d'acabar. Si els que som grans recordem aquells partits de Copa Davis jugats a la dècada dels anys seixanta en la pista central del Reial Club de Tennis Barcelona, signe de prestigi i distinció social, uns enfrontaments inacabables on els jutges poques vegades havien de reclamar silenci, on

79. *El Periódico*, dissabte 23 de maig de 2009.

ningú perdia les formes sota un sol de justícia, ara veiem que aquells partits –que s’han convertit en veritables guirigalls– s’han traslladat a qualsevol indret, siguin les poblacions turístiques com Benidorm amb graderies desmuntables que no suporten l’impacte de les fortes ventades, o als enfrontaments a la plaça de braus de Las Ventas de Madrid, al millor de 5 cincs sets, però limitats a un màxim de 7 jocs cadascun. Certament que el món postmodern –millor dit, hipermodern– també constitueix un aiguabarreig (*collage*, probablement) més o menys barroc i ensordidor, com bé palesa aquesta imatge dels tennistes espanyols jugant en una plaça de bous amb l’escalf d’un públic apassionat que expressa, sense embuts, les seves preferències i que ho aplaudeix tot: l’encert dels seus jugadors i les errades dels contraris. Aquesta barreja d’estils i tradicions és de tal envergadura que ara la modernitat del tennis es fon amb el simbolisme ancestral d’una plaça de bous, sense perdre de vista l’afirmació de l’orgull nacional de l’estat-nació, en una síntesi –que a banda d’agombolar la modernitat i el casticisme– constitueix una bona imatge per donar compte i raó d’aquest món hipermodern que agombola estils i tendències, d’una manera sovint accelerada i sorollosa, amb moltes dosis d’alta tecnologia, en un món que busca l’èxit i el triomf ràpidament i en què tot (o quasi bé tot) sembla que hi té cabuda. Probablement el món postmodern no sigui res més que un fastuosa estampa neo-barroca, amb la seva exuberància cromàtica i fonètica, tot confegint una nova manifestació del barroc, és a dir, d’aquell *eon* que –com proclamava Eugeni d’Ors– retorna sovint al món de la cultura i que troba, el seu corresponent contrapunt, en el classicisme. Si el tennis en els seus orígens va esdevenir –per les seves pròpies implicacions amb el *jeu de paume* i amb la tradició de l’antic Règim– un signe de la modernitat, avui pot simbolitzar aquest barroquisme postmodern –o si es vol, hipermodern– d’una modernitat que a voltes sembla del tot consumada.



## COMUNICACIÓ

### **Julia Manzano (Societat Catalana de Filosofia): *Modernitat és ser contemporani?***

«El vent del segle bufa en el sentit de la bogeria:  
el baròmetre de la raó moderna indica tempestat».

BAUDELAIRE

El terme modernitat és polisèmic. Si atenem a la dimensió històrica, l'edat moderna comença a partir del descobriment d'Amèrica, segons explicaven els nostres llibres de text infantils. No obstant això, en filosofia la modernitat s'inicia amb la problematització del binomi subjecte-objecte en la teoria del coneixement, és a dir, amb Descartes, en el segle XVII. El concepte de *modern*, en sentit ampli, s'aplica a tota manifestació nova, experimental, crítica amb el passat i oberta al futur. Però no seguiré per aquesta ruta de generalitats buides, sinó que em referiré a la idea de modern en Baudelaire, tractant d'omplir de contingut el conegut *dictum* del seu deixeble Rimbaud: «Cal ser absolutament modern!» Després atendre a la categoria de «*dissonància*, com signe de tot el modern», tal i com ha estat pensada per Adorno en la *Teoria estètica*. Amb les eines d'anàlisi que el poeta i el pensador em proporcionaran, intentaré aplicar-les al quefer concret d'un poeta i filòsof barceloní modern, Francesc J. Vélez, la modernitat del qual consisteix a mostrar en els seus versos una sensibilitat estètica i crítica amb la qual podem sentir-nos identificades les dones i els homes d'avui, com tractaré d'argumentar.

Baudelaire descriu els trets de l'*artista modern* en una sèrie de petits assajos de teoria estètica<sup>1</sup> dedicats a Théophile Gautier, Flaubert, Edgar Allan Poe o a Constantin Guys, un aquarel·lista poc conegut fins i tot en la seva època, en els quals concreta les característiques de l'artista de la vida moderna. Però en realitat, crec que en tots els casos està parlant de si mateix.

1. Ch. BAUDELAIRE, *Consells als joves escriptors* (Trad. Lluís M<sup>a</sup> Todó), Barcelona: Columna, 1996.

Per a entendre la seva idea de *modernitat* hauríem d'atendre, en primer lloc al concepte de temps. Ser un artista modern vol dir, en un sentit purament cronològic, prendre models contemporanis. Per exemple, en pintura, no reflectir la vida excelsa dels déus o herois immortals, sinó la dels personatges anònims i poc honorables que pul·lulen per la ciutat, prostitutes, borratxos, lladres. Els artistes contemporanis de Baudelaire deixen d'ocupar-se de la Naturalesa, mitificada pels romàntics, i traslladen el seu escenari de la naturalesa a la ciutat. Diu Walter Benjamin, en una expressió feliç, que Baudelaire «va a fer botànica a l'asfalt»<sup>2</sup>. Aquesta formulació té a veure amb la presentació de la figura del poeta sota l'hàbit del *flâneur*, aquell que passeja aparentment ocios pel·ls carrers de la ciutat, observa i després escriu.

El poeta francès desplega, en els assajos citats, una reflexió estètica, no per descomptat de la mateixa importància que les seves composicions poètiques, però suficient. A ell em remeto, ja que la seva idea de modernitat convé a les meves intencions. Parla de dues classes de bellesa: una intemporal i invariable, clàssica, i altra relativa al present, circumstancial i d'època; ambdues s'adollen l'apetit estètic. Defineix modernitat de forma similar com defineix la idea de bellesa, ambdues es componen d'un element etern i immutable i un altre element fugaç, transitori i contingent. Hi ha hagut una modernitat per a cada artista ja passat, i cadascun ressaltava els trets essencials de la seva època. Tota modernitat serà digna de convertir-se en antiguitat o tradició si ha estat capaç d'extreure la bellesa que corresponia a la seva època (idees i valors, però també vestits i moda en general, incloent el port, la mirada o el somriure, que també són epicals).

Com a tret final veurem la denominada *gran heretgia poètica dels temps moderns* que apareix en l'assaig sobre Poe. Aquesta heretgia és la idea de la *utilitat*. Era habitual en l'època que els intel·lectuals nord-americans, escriptors, filòsofs o poetes exposessin en públic les seves creacions o les seves reflexions. Per a això solien llogar una sala. El tema triat per Poe per a la seva lectura

2. W. BENJAMIN, *Iluminaciones II* «Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo» (Trad. Jesús Aguirre), Madrid: Taurus, 1972, p. 50

pública va ser *el principi de la poesia*, que per a ell és essencialment antiutilitarista, contrari a l'esperit eminentment pragmàtic dels EEUU. L'escriptor nord-americà, que també va ser poeta (encara que menys conegut a casa nostra per aquesta activitat), parla d'una segona heretgia, un error que té una vida més llarga que l'anterior i que anomena *heretgia pedagògica*. Molta gent pensa que la finalitat de la poesia ha de ser un ensenyament o altre, com per exemple fortificar la consciència o perfeccionar els costums. Ell creu que cal escriure poemes pel pur plaer de fer-ho, sense finalitats pragmàtiques o d'ensenyament de qualsevol tipus. Aquesta idea va ser un episodi de la tendència artística compendiada en l'expressió *l'art pour l'art*, gest d'allunyament de tota contingència humana (política, moral o social), en les antípodes del subjectivisme romàntic. La sensibilitat del cor no és favorable al treball poètic, tal com feien els romàntics. Si ajuda, no obstant això, la sensibilitat de la imaginació, que es diu el Gust. Aquesta afirmació segueix tenint vigència en el món d'avui.

Anem ara a la reflexió de l'*Estètica*<sup>3</sup> d'Adorno (1970), obra pòstuma i incompleta, publicada un any després de la seva mort. I el llegat d'aquesta obra, autèntic calvari de l'esperit, al que va dedicar quaranta anys de reflexió, és d'una fecunditat (i dificultat) tan extraordinària, que sempre produeix temor i respecte la seva utilització com a clau d'interpretació. Per què? Perquè una obra artística mai és un tranquil estatge, sinó que integra en el seu si un joc de forces immanents, que s'entrellacen amb les antítesis històriques i socials del món en el qual tals obres es produeixen. El risc d'equivocar-se pot procedir de confondre el fenomen estètic de la pluralitat i l'ambivalència amb un *totum revolutum* espuri. En l'actualitat, l'artista modern ha de substituir el concepte de bellesa clàssic (al que encara feia referència Baudelaire, com dèiem) per la nova categoria estètica de *dissonància*, de la qual Adorno no dóna una definició concreta.

Com aproximar-nos-hi? Atenent, en primer lloc al concepte de *mimesis*, no entès en el sentit tradicional que l'art imita a la naturalesa, sinó que el que ha d'imitar l'art és el que abans n'havia estat

3. T. W. ADORNO, *Teoría estética* (Trad. Fernando Riaza), Madrid: Taurus, 1980.

exclòs o silenciats. Aquesta *ombra*<sup>4</sup> de l'art tradicional és el que Adorno sintetitza en la categoria estètica de la *dissonància*. En aquesta categoria estarien representats els elements intencionadament obviats per la tradició, que van essent enumerats al llarg de les pàgines de la seva teoria estètica: *el negre, el lleig, el bàrbar, el trencadís, l'abismal i el terrible*, tots estigmes encoberts per la societat de mercat. El pseudoartista contemporani, el seu servidor, fuig d'aquests aspectes negatius en el seu desig de complaure l'hedonisme estètic del burgès, el seu públic eventual. No obstant això, l'obra d'art, si pretén ser tal, ha de parlar el *llenguatge del sofriment*, ha de ser caixa de ressonància d'aquesta època nostra, mimetitzant l'horror i la barbàrie, a les quals Adorno, jueu alemany, va ser tan sensible. Altres manifestacions de l'esperit d'aquesta nostra època, que apareixen reflectides en l'art, són *la ironia, la falta de sentit, l'absurd*, tan presents en l'obra de Beckett (al que pren com a paradigma de l'art nou) o el sentiment negatiu de la realitat (Kafka) o el satanisme de Baudelaire. Com a conclusió direm que la mimesis d'Adorno ha d'imitar la dissonància, en qualsevol de les seves múltiples accepcions.

El tercer moment i tancament d'aquesta reflexió és prendre les categories de *modernitat* del poeta francès i de *dissonància* del pensador alemany i aprofitar la riquesa que s'hi expressa per a aproximar-nos a l'enigma de l'obra del poeta i filòsof Véléz. Començarem amb la idea que és un poeta urbà, com Baudelaire, i la seva primera nota de modernitat és que també pren per objecte d'observació les ciutats i els habitants que hi proliferen i després els canta en els seus poemes: la dama moderna, la dependenta, la caixa de les Rambles; i com el denominat poeta maleït també fa intervenir als aprenents d'assassins, els criminals i les seves víctimes. Però les ciutats que sol cantar el nostre poeta barceloní són

4. Uso la categoria d'ombra en el mateix sentit que va ser encunyada per Eugenio Trias en el seu primer llibre *La filosofia y su sombra* (1969) i de la qual n'ha tret rendiment en textos posteriors. És una categoria hermenèutica que al·ludeix sempre a l'altra 'cara de la realitat'. Nietzsche formula una idea semblant, però en clau psicològica i amb l'afegit de la seva extraordinària i salvatge ironia. Així diu: «El que té de mediocre l'home mig és que no sap veure el revers de les coses.»

aquelles en les es manifesta l'horror, no la mítica ciutat de París de passatges i bulevards. Encara que en ocasions també hi ha un transfons mític en les metròpolis que apareixen en els seus versos, aprofitant l'ambivalència que els mites solen encarnar. Per exemple, la Viena de fi de segle (XIX), representant d'un imperi, amb Sisi i els genis: pintors, filòsofs, poetes, músics i artistes de tota classe. I la seva altra cara, àvol i terrible, que mostra la hipocresia de la doble moral.

*Viena és l'harmonia fingida i el desordre,  
Viena és una estàtica bellesa d'abadia  
sensual i putrefacta, d'exvot barroc de cera,  
Viena un cementiri de somnis i de liris*<sup>5</sup>

Thomas Bernhard ressona en aquests versos, en les descripcions cruels dels seus conciutadans, eterna tornada del sinistre.

Dèiem al començament d'aquest escrit que la modernitat de Vélez radicava que nosaltres, els seus contemporanis, podem sentir empatia amb la crítica despietada i nihilista de l'infern quotidià que representa la nostra anomenada civilització. Com Nietzsche, usa les paraules com si fossin martells contra la política i la cosa pública i els seus servidors, policies i funcionaris, quan diu:

*Quan ja no van mirar per la finestra  
el carrer que era infern i malefíci  
d'eslògans i xeringues  
regalades pels mossos de la llei;  
i quan els funcionaris del caprici  
van aixecar l'envà de la il·lusió,  
i tot va ser totxana de deliris  
i cortina de pleures esbotzats  
va començar la destrucció del món*<sup>6</sup>.

Crec que en aquests versos s'expressa la categoria de dissonància, com a signe del modern, reflexionada per Adorno. Aquesta nova categoria estètica ha substituït la bellesa clàssica, encara invocada per Baudelaire, i al sublim romàntic. La dissonància és

5. J. F. VÉLEZ, *Cant d'Esblada*, Lleida: Pagès ed., 2002, p. 28.

6. F. J. VÉLEZ, *Cant de la devastació*, Barcelona: Viena, 2005, p. 30.

avui expressada, dita i reflexionada per Vélez com un *Cant de la devastació*. En el poemari d'aquest títol es dona una altíssima conjunció de pensament i poesia. No és una èpica, on es cantin les fetes d'algun heroi, ja que avui no troba herois als quals cantar; (potser una èpica del desastre?) no és una lírica subjectiva i emocional, sinó una reflexió desoladora sobre el món contemporani, però amb alè poètic. Com en una escenografia de gegantomàquia va desfilant la humanitat amb les seves despulles. La fi del món és el tema, cantilena obsessiva i ritual que es repeteix al llarg de l'únic poema que constitueix el llibre. Qui ho anuncia? Els auguris i els profetes, però també la revistes del cor i les notícies «vomitades pels esclaus del suborn»<sup>7</sup>.

La modernitat del que Baudelaire anomenava «bellesa epocal» rau en què ha sabut i ha volgut ressaltar els trets essencials del seu temps. Un d'ells és una distanciada ironia amb alguns dels «grans conceptes» (com els anomenava Nietzsche) com el subjecte o la identitat. Per exemple en el llarg poema *La identitat o el feix* en el qual mostra un joc de personatges múltiples pertanyents al món de la literatura, el mite o les arts. Després del ventall desplegat de tots aquests noms, dona un toc irònic al mite de la identitat. Així diu:

*És el mirall que mira les mirades  
afamades de pètria identitat,  
de consistència rígida i eterna,  
jo de roca i de foc, de filigrana,  
forjada en obradors de mags i d'alquimistes,  
carnet plastificat, persona, personatge?*<sup>8</sup>

Si la ironia és el principi creador, és obvi que no pretén que la seva poesia sigui pedagògica. No queda ni rastre de l'«ensenyar delectant» amb què van somiar els moralistes anteriors. La sospita i la crítica ha de ser autònoma, ja que no desitja «ni un sol ramat, ni un sol pastor» (Nietzsche, de nou).

7. *Idem*, p. 21.

8. F.J. VÉLEZ, *La mirada de Tirèsies*, Lleida: Pagès ed., 2003, p. 54.

## COMUNICACIÓ

### **Xavier Serra Labrado<sup>1</sup> (Universitat de València): *Els escrits de Joan Fuster entorn de l'art modern***

Entre els anys 1952 i 1956 Fuster va escriure amb una certa profusió sobre l'art anomenat modern. Escriví, en primer lloc, alguns articles, que publicà, algunes anotacions en el seu diari, que restaren de moment inèdites (fins el 1957), i l'assaig «Les originalitats», que donà títol a un volum publicat, el 1956, per l'editorial Barcino. (Aquest assaig és important, perquè conté una «teoria estètica», expressada en terminologia metafísica. D'aquest tipus de terminologia –i no sols de la terminologia–, Fuster començà a separar-se'n en els anys immediatament posteriors, però la «teoria» de fons continuà, en els seus escrits sobre art, sent la mateixa encara alguns anys. Fins que es consolidà el seu escepticisme). A continuació, començà a escriure el llibre *El descrèdit de la realitat*, que acabà a l'inici del 1955 –exactament, el 3 de gener– i que fou publicat en el més d'abril per l'editorial Moll de Mallorca. A partir d'aleshores, i fins al març del 1956, elaborà una sèrie d'articles sobre la pintura moderna que anaren sortint en els diaris de València –confegits alguns d'ells aprofitant escrits anteriors.

Mentre que l'assaig «Les originalitats» descriu la situació de l'art modern en general, és a dir, tant de la literatura com de la resta d'arts, *El descrèdit* i els altres escrits que he esmentat tracten exclusivament de l'evolució de la pintura. A l'escultura, en aquesta època, no li donà un tractament separat i específic. De l'arquitectura moderna, a penes en parlà, en el pròleg que escriví, vint anys més tard, per al llibre *La arquitectura de la renovación urbana en València*. La música li agradà. Fou un melòman. Però fou un melòman domèstic, inexpert i ignorant de la tècnica musical. Per això, escriví poc sobre música: aforismes, principalment.

Fuster tenia una certa afecció pel dibuix. Publicà alguns dibuixos en la revista literària *Verbo*, acompanyant escrits seus o d'altres escriptors. El seu pare, d'ofici, era imatger: esculpia, amb la

1. Vull agrair al professor Jesús ALCOLEA les correccions i els suggeriments.

gúbia, imatges religioses. I feia, per tal d'arrodonir-se l'economia, classes de dibuix. Però tot això té la importància que té: més aviat poca. El més important era el volum de la cridòria, l'energumenisme establert. En alguns dels seus escrits Fuster es referí a la «repugnància instintiva», la «irritació», la «rancúnia», la «confusió», el «pànic», que suscitaven en aquests rodals les tendències pictòriques sorgides després de l'impressionisme. En aquests rodals, afegí, més que «a qualsevol altra latitud».

D'altra banda, cal tenir en compte el llibre que, el 1953, publicà el pintor Francesc Serra en l'editorial Selecta, precisament, contra aquestes tendències. «Heus ací—escriuí Fuster, en fer-ne la recensió per al diari *Jornada*—un tema que no perd suggestió ni virulència. Avui, com fa trenta o quaranta anys, l'art, l'art que encara s'anomena “modern”, continua sent matèria de les controvèrsies predilectes i més insistents en els nostres medis culturals. I, en elles, s'hi posa la mateixa mesura de passió que de dialèctica. Es diria que la ferocitat que, un dia, va caracteritzar les disputes teològiques, s'ha refugiat ara en l'estètica.»

Serra, que era pintor, havia escrit un llibre, que titulà *L'aventura de l'art contemporani*, contra l'«art modern». Fuster volgué escriure un llibre de sentit contrari: un llibre que donés la raó a l'«art modern» contra els seus detractors. Que el llibre de Serra—avui completament oblidat—constituí en aquell moment un al·licient per a Fuster, em sembla fora de dubte. De vegades, els erudits que s'ocupen d'aquestes menes de coses tendeixen a donar rellevància només als llibres i als autors importants, això és, famosos. En el cas d'*El descrèdit de la realitat*, per exemple, s'ha posat en relleu la influència de l'escrit d'Ortega *La deshumanització del arte*. Ningú, que jo sàpia, ha donat gens d'importància, en aquesta qüestió, al llibre de Serra, tot i haver-ne publicat Fuster la recensió pocs mesos abans de començar a escriure *El descrèdit*.

Que l'art modern era incomprès pel gran públic—d'ací i de tot arreu—era un fet incontrovertible, que requeria, si no es volia imposar la «modernitat» com un dogma, una explicació. La incomprensió no podia ser gratuïta, havia de tenir algun motiu. Fuster cercà l'explicació en l'evolució interna de l'art mateix: «Certament—escriuí en un article del 1955—, no resulta fàcil fer el salt, el gran salt de la pintura del segle XX, des de la creença en l'art com a



còpia de la realitat sensible, fins a unes concepcions que busquen la deformació o la negació d'aquesta realitat. Això s'esdevé a tots els llocs i explica l'aire polèmic de la pintura actual.» La clau era, doncs, en la fluència de l'art mateix, en l'evolució de les relacions que, en cada època, l'artista té amb la realitat. Cada època demana una forma d'art peculiar, inexorablement. L'art actual havia arribat, però, a un estat evolutiu en què el gran públic no el podia seguir.

Potser la cridòria contra l'art contemporani fou més enèrgica ací que a d'altres llocs. O potser la diferència consistí en l'absència, entre nosaltres, d'unes minories intel·ligents acreditades o d'un nucli important de discrepants. A València, en els anys cinquanta, encara predominava el sorollisme. En qualsevol cas, es tractava d'una situació generalitzada, universal. I com a tal va tractar-la Fuster en *El descrèdit de la realitat* i en «Les originalitats». Els articles, òbviament, resultaren en general més circumstanciats: l'anècdota local, de vegades, serví d'excusa per a plantejar el tema; altres vegades, fou el tema.

L'art modern era, a tot arreu, rebutjat pel gran públic, però aquest art s'imposava inexorablement. *El descrèdit* tractava d'explicar aquesta inexorabilitat, d'explicar l'aparició inevitable –segons Fuster, inevitable– de l'art modern, com a conseqüència de l'esgotament de les bases «estètiques» que es van establir en l'època del Renaixement, bases que es podrien resumir en l'obligació de copiar prenent com a model les formes de la realitat sensible. Primer, els pintors renaixentistes havien volgut copiar la realitat, però com aquesta tenia als seus ulls un alt prestigi, en pintar-la, la idealitzaven; els pintors del barroc, més tard, volgueren pintar la realitat sense escamotejar-ne cap part i tal i com la veien, per lletja o insignificant que fos, i la realitat resulta, efectivament, lletja i insignificant; els neoclàssics volgueren redimir-la, acceptant només per als seus quadres motius «bells», i els realistes, només, motius «característics»; amb els impressionistes, la realitat començà a diluir-se, a perdre consistència, perquè aquells pintors només veieren la llum, els efectes lumínics; els cubistes i els *fauves*, que continuaren el procés, no arribaren a prescindir de la realitat, però sí que deixaren de copiar-la, obsessionats, els primers, pels elements constructius, per les estructures, i, els segons, pel color; finalment, els pintors abstractes, n'extragueren la conclusió –la

pintura eren línies i colors— i prescindiren totalment de la realitat. La ruptura radical amb els paràmetres que havien anat funcionant del Renaixement ençà s'havia consumat. Els pintors no havien fet sinó respondre a les exigències internes del desenvolupament del seu art. Però el públic no els havia seguit: no els havia pogut seguir. En part, per les reticències que sempre s'oposen al que és nou i per l'acceleració amb què s'havia produït la darrera etapa del procés —la rapidesa amb què, entrats en el segle XX, s'havien succeït els ismes. En part, per les mateixes característiques de l'art abstracte.

Fuster, malgrat que en *El descrèdit* féu declaracions de neutralitat, de no voler entrar en la valoració dels diferents estils, sinó només estudiar-ne l'evolució que els lligava tots, no s'estigué de manifestar-hi les seves preferències dins l'«art modern» —per Miró, per Picasso— i les seves reserves —davant el surrealisme tipus Dalí o de l'abstractisme geometritzant. La persistència del figurativisme realista considerava que era estèril: aquesta manera de pintar pertanyia al passat. En l'art abstracte, d'altra banda, veia el perill de la caiguda en el decorativisme. Entre els dos extrems veia una possible sortida: el «neofigurativisme patètic», això és, un figurativisme no realista, que mantingués la referència a la realitat, però que estigués deslliurat de l'obligació de copiar-la. El qualificatiu «patètic» indicava que aquesta pintura havia d'expressar la «inquietud», el «desesper», el «drama» —són els mots que utilitzava Fuster— que vivia l'home contemporani. Enfront a l'estètica plasticista que justificava l'abstractisme —mera variant pictòrica de la doctrina de l'art per l'art—, Fuster adjudicava a l'art una «utilitat», una «servitud»: «Contra abstractistes i realistes, el neofigurativisme patètic d'avui reclama per a si, per a l'art total, una nova condició ancil·lar: l'art al servei de l'home. De l'home que el fa i de l'home que el rep, establint entre tots dos una oportunitat de comunió salvadora.»

*El descrèdit de la realitat*, com ja he dit, és escrit encara present com a base la «teoria estètica» continguda en l'assaig «Les originalitats». El refús de l'art abstracte en *El descrèdit* és una conseqüència lògica d'aquella «teoria». La coherència entre tots dos escrits és perfecta.

L'art —resumiré ací la «teoria»— és expressió. Qui s'expressa, naturalment, és l'artista, un artista. Però aquest no expressa, com

estem acostumats a sentir dir, una emoció singular, probablement egrègia, o una «experiència» més o menys embadalidora o arriscada, sinó que és l'artista íntegre, tot d'una peça, qui es manifesta en cada obra que fa. En totes les seves obres. El corol·lari que se'n pot extreure –i que Fuster, de fet, n'extreu– és bastant estrany, perquè, si l'artista es manifesta en totes les seves obres, totes les obres que fa expressen el mateix i, per tant, al capdavall, totes són la mateixa obra. Un artista no fa, al llarg de la seva vida, sinó una única obra. Més exactament, l'artista no s'expressa ell –què és ell?–, sinó que expressa la seva visió del món: l'única manera de dir és dir *coses*. El problema és com dir-les. Perquè les coses que l'artista –per un imperatiu estèticomoral– ha d'expressar, o hauria d'expressar, són coses que cauen fora de l'abast dels llenguatges estabilitzats i d'ús corrent. La *Weltanschauung* de l'artista –si més no del gran artista– és una *Weltanschauung* original. I no s'hi val a caure en la facilitat, si es vol arribar a algun resultat: l'expressió d'aquestes *coses* originals i inèdites –innominades encara, per tant– haurà de ser exacta. Rigorosament exacta. Tant se val que sigui o no «bella». Què és, per exemple, la «bellesa» en literatura o en música? L'única «bellesa» més o menys concretable és la «bellesa sensible», però què té a veure aquesta amb l'art? (Fuster, parlant d'estètica, eliminà qualsevol referència a la bellesa. La bellesa, per a ell, era un simple truc. Així, proposà de substituir la definició habitual de la poesia: per comptes de dir «l'art de dir bellament les coses», proposava que es digués «l'art de dir exactament les coses».) Dir les coses exactament i, alhora, fer-se entendre. Aquest és el trencacolls per a tot artista original. Dir les coses amb precisió, si les coses són inèdites, es pot solucionar amb l'inventió d'un llenguatge inèdit. Qui l'entendrà, però? Dir confusament les coses, és, gairebé, com no dir-les. Dir el que tothom ja entén i sap és caure en la pura inanitat.

En aquest punt Fuster aplicava la seva idea dels cicles artístics: cada temps té la seva forma peculiar d'art. Un estil nou, quan apareix, compta només amb l'adhesió incondicional d'un petit cercle d'esnobis i de visionaris. Tota la resta del públic el refusarà. Si l'estil, però, és adient a l'*esperit* de l'època, amb el temps anirà guanyant adeptes, imposant-se, fins a esdevenir majoritari. Serà, al capdavall, l'estil consagrat i assequible. Aquestes idees, que he

procurat de resumir sense deformacions, contenen, sens dubte, un excés de confiança: un excés de confiança en la capacitat de penetració dels homes –dels artistes, en particular– i un excés de confiança en el sedàs que la història –el temps– posa a les tendències, les modes, els corrents... El Fuster de «Les originalitats», a més, és un Fuster massa afectat encara per la metafísica. És un Fuster, com deia Josep Pla, massa influït per la filosofia alemanya filtrada a través de la *Revista de Occidente*. El descrèdit de la realitat fa servir ja un llenguatge més desembarassat de metafísica, però parteix, com he dit i repetit, dels pressupòsits establerts en «Les originalitats».

Segons aquests pressupòsits, l'art abstracte no podia ser un estil eficient i destinat a durar. Què «expressava» aquest art? Què «comunicava»? L'única manera de «dir», d'«expressar», era dir coses. En l'art, com en qualsevol llenguatge, hi ha l'emissor i el receptor, el que s'expressa i el que comprèn. L'artista s'expressa; el públic, en principi, comprèn. De vegades els estils triguen a popularitzar-se: temporalment, poden quedar arraconats en la marginalitat. Uns estils puguen i d'altres baixen. Tot això no altera la substància del procés: si de cas, l'ajorna. Ara bé: l'estètica abstractista havia eliminat en els seus plantejaments qualsevol referència a la realitat, a les coses. El quadre abstracte no al·ludia a res exterior a ell mateix. El pintor es limitava a combinar-hi uns mitjans pictòrics –les línies, els plànols, els colors–, desprovistos de connexió amb el món real, per tal d'aconseguir una combinació plàstica «bella». Suposant que l'animés encara alguna intenció expressiva, aquesta es frustrava, perquè, en renunciar al referent «real», compartit, reconoscible, havia renunciat al mateix temps a la possibilitat de ser comprès. L'art abstracte era un art buit. La rotació dels cicles, el desgast de la idea renaixentista de la còpia de la realitat, l'havia fet aparèixer, fulgurar un moment. Fet el seu fet, passaria avall ràpidament, ineluctablement. Havia passat ja avall. El decorativisme, al qual s'havia vist reduït el corrent d'art abstracte un cop acomplerta la seva funció històrica, no satisfia ningú. Sobretot, no podia satisfer la petulància dels artistes, el desig dels artistes de mostrar-se únics en la seva comprensió del món.

Fuster opinà que el surrealisme també estava mancat d'avenir. Però les raons per les quals es mostrà reticent davant d'aquest

corrent pictòric –no davant la literatura surrealista, que sempre considerarà apreciable– van ser diferents: no es derivaven de la «teoria estètica» continguda en «Les originalitats». Als pintors surrealistes, els féu retret pel fet que haguessin volgut copiar les imatges del subconscient com el pintor *pompier* pintava la realitat sensible, això és, els reprovà per la pretensió fotogràfica, acadèmica.

Ara bé: malgrat aquestes reserves, considerat en conjunt, Fuster defensà sempre l'«art modern», l'art que ell anomenava «art viu». El defensà contra la cridòria ambiental i contra els exabruptes que circulaven, impresos, en les revistes i els diaris. En els articles que publicava en els diaris *Levante* i *Jornada*, en «Les originalitats», en *El descrèdit de la realitat*, en el llibre *Figures de temps* –composat amb anotacions redactades entre els anys 1952 i 1957–, mirà sempre de rebatre els tòpics utilitzats contra la propagació d'aquest art. Així, als qui deien que l'art contemporani era lleig, els feia recordar que l'art hel·lènic primitiu, el bizantí, el romànic o el gòtic, tampoc no havien aspirat a representar la «bellesa». «Històricament –concloïa–, art i bellesa no són termes ni intencions equivalents.» Als qui atribuïen l'abandó de la còpia del natural a la manca d'ofici i a l'excés de barra dels pintors, els recordava l'existència de les falsificacions: «les falsificacions insignes ens estan demostrant que és “fàcil” –això és, “possible”– pintar com es pintava en el segle XVII (cosa que no s'imaginaven els detractors de l'art modern).» Als qui parlaven d'elitisme, d'incomprensió, els responia amb la «teoria» dels cicles artístics. Als qui l'acusaven de ser un art deshumanitzat, mer reflex d'una civilització tècnica, confortable, hedonística, però freda i eixorca, els deia que, en realitat, era tot el contrari: «L'art actual és, precisament, una reacció contra el món de la tècnica –que si és el *frigidaire* també és la bomba atòmica.»

Una època tràgica –per al Fuster dels anys cinquanta– havia de produir un art tràgic i ardent. L'artista, en «expressar-se», «expressava» la seva visió del món, que en major o menor mesura corresponia a la visió del món del seu temps. El Renaixement, la Il·lustració, foren èpoques plàcides, optimistes: produïren un art «imitatiu», «racionalista» i «bell». I al contrari: un món «patètic», «desolat», «tèrbol» –aquests són els adjectius que feia servir–,

havia de generar un art en què, sense abandonar l'arrelament en la realitat –perquè en cas contrari es queia en la inanitat decorativista–, predominés l'expressió del patetisme sobre la imitació, sobre l'«obsessió mimètica». Aquest art, que ja no podia nodrir-se de «còpies», s'alimentaria de la imaginació, de la intuïció, aprofitaria la irracionalitat, no per a representar-la, com feren els surrealistes, amb els recursos i la intenció del *pompier*, sinó com a font, com a energia. Generaria, és clar, formes «arbitràries» i «monstruoses». Però potser, per ser l'art d'una època de crisi, seria un art millor: més humà.

*El descrèdit de la realitat* traspua, en molts fragments, una certa titil·lació irracionalista. I no es deu, només, al fet de tractar-se d'un llibre sobre l'art. Les referències a la ciència i a la tècnica que conté el llibre són sempre negatives, per una raó o per altra. Així, escriu: «Un món desgraciat com el nostre, efectivament, un món que contempla amb espant les derivacions de les explicacions d'un racionalisme estèril, no sabia acomodar-se ni sentir-se representat en un art que té l'asèpsia insípida del maquinisme.» La imatge del Fuster «racionalista», «escèptic», «voltairià», és posterior: sorgirà amb els escrits dels anys seixanta. Llavors, la seva valoració de la ciència i de la tècnica variarà. Pensarà, per dir-ho així, més en *el frigidaire* i menys en la bomba atòmica.

## COMUNICACIÓ

**Jesús Alcolea Banegas\*** (Universitat de València): *Cinema i modernitat: el lloc dels arguments (visuals)*

«Dis-me tot el que vas veure i el que creus que significa»

—Lisa a Jeff en *Rear Window*

“Quan els faig no signifiquen res. (...) Més tard,  
hi trobe alguna cosa (...) Llavors encaixa i té sentit.  
És com trobar la clau d’una novel·la policíaca”

—Bill a Thomas en *Blow-up*

Un dels defensors més notables de la modernitat, J. Habermas, sosté que la modernitat és un projecte inacabat perquè continua apostant per la seua redefinició en diferents àmbits d’identificació i projecció. Per a ell, la modernitat significa crítica, il·lustració i emancipació de l’home per mitjà de la raó i del seu ús. Però que siga un projecte inacabat té tot el sentit, segons la nostra opinió, en l’àmbit del cinema. De fet, almenys en el discurs cinematogràfic, la postmodernitat no constituiria una revolta, en sentit estricte, contra la raó i la il·lustració. Si el característic de la modernitat és l’ús de la raó per mitjà del recurs als arguments, els postmodernistes també argumentarien, perquè «on governa una forma proposicional –segons J. Derrida– (...), on l’atenció al llenguatge queda clarament reduïda, l’argumentació és clarament essencial», perquè sempre cal «reconsiderar els protocols i els contextos de l’argumentació, les qüestions de competència, el llenguatge de la discussió, etcètera»<sup>1</sup>.

\* Vull donar les gràcies a Xavier SIERRA per revisar i millorar el meu català, i pels seus lúcids comentaris a esborranys previs d’aquest treball. El text es basa en una investigació duta a terme en el marc del Projecte HUM2005-00365/FISO, finançat pel Ministeri de Educació i Ciència.

1. J. DERRIDA: «Notas sobre desconstrucción y pragmatismo.» Dins *Desconstrucción y pragmatismo*. Compilació de C. MOUFFE. Barcelona: Paidós, 1988, p. 153.

És precís, no obstant això, recordar que, per als pensadors francesos criticats per Habermas, la modernitat és, abans que res, tot i que no exclusivament, «una qüestió estètica relacionada amb les energies alliberades per la destrucció deliberada del llenguatge i altres formes de representació»<sup>2</sup>. I afegir que la modernitat il·lustrada no és totalment identificable amb la modernitat estètica i, menys encara, amb la cinematogràfica<sup>3</sup>. En aquesta, la tradició estètica del classicisme (i la modernitat) té una presència tan poderosa que la idea d'una ruptura radical entre el que és modern i el que és postmodern a penes té sentit. De fet, prenent per al cas una frase prestada d'A. Huyssen, «el postmodernisme està lluny de deixar obsolet el modernisme. Al contrari, li infon una nova llum i s'apropia de moltes de les seues estratègies i tècniques estètiques, incorporant-les i fent-les funcionar en noves constel·lacions». Perquè han estat «les activitats dels artistes, escriptors, cineastes, arquitectes i artistes de l'espectacle les que ens han fet creure més enllà d'una perspectiva estreta del modernisme i ens han proporcionat nous horitzons»<sup>4</sup>.

Per tant, no resulta desgavellat afirmar que la postmodernitat cinematogràfica representa una continuació de la modernitat pels mateixos mitjans i, potser, afegint-hi nous elements i recursos cinematogràfics, a més de l'activitat cinematogràfica desenvolupada amb motiu de l'evolució de la tècnica al servei del medi. A nivell de pensament i d'argumentació seguim en la mateixa situació. En aquest sentit, el concepte d'acció comunicativa o, si es vol, de

2. A. HUYSSSEN: «Cartografía del postmodernismo.» Dins *Modernidad y postmodernidad*. Compilació de J. PICÓ. Madrid: Alianza, 1988, p. 219.

3. Malgrat que la modernitat cinematogràfica sorgeix en el si del cinema clàssic, es va generant a partir de la Segona Guerra Mundial en el terreny dels assajos teòrics (A. BAZIN, A. ASTRUC) i en el de la pràctica d'alguns moviments (com el neorealisme) o d'alguns autors (O. WELLES, J. FORD, C. T. DREYER, L. BUÑUEL, K. MIZOGUCHI, A. KUROSAWA, etc.)

4. *Ibidem*, pp. 237 i 239. Segons HUYSSSEN, va ser a principis i mitjan dels anys 70 quan el terme 'postmodernitat' es va estendre per eixes activitats, sent la ruptura més visible en l'arquitectura i en les arts visuals.



racionalitat estèticocomunicativa, continuaria constituint un model vàlid per als nostres fins.

Si en l'època clàssica el cinema pretenia representar per mitjà d'imatges quelcom que li advenia, en l'etapa moderna pretén revelar el sentit esquiu d'una realitat opaca o ambigua. Com A. Bergala escriu, «amb la modernitat, el cinema ha pres consciència, per primera vegada, que no està condemnat a traduir una veritat que li seria externa, sinó que pot ser l'instrument de *revelació* o de *captura* d'una veritat que no li pertany més que per a traure-la a la llum»<sup>5</sup>. Casos paradigmàtics serien alguns dels films de Rossellini, amb *Viaggio in Italia* (1953) per davant de la resta, i, segons la nostra opinió i amb els fins que ens concerneixen, *Rear Window*, d'A. Hitchcock (1954), o, més avançada la modernitat, *Blow-up*, de M. Antonioni (1966).

Si la veritat és ara l'objecte de la recerca, la realitat –que ha perdut la seua univocitat i es mostra esquiva– no és objectiu sinó punt de partida per a una investigació sobre el seu significat, que només serà llegible després de reunir i confrontar tots els seus elements. Només l'evidència interna ens dirà alguna cosa respecte a la interpretació que permetrà apreciar el film com una obra d'art, però concebuda com un mitjà que ens permet anar més enllà dels mers judicis de gust. Perquè, com A. Astruc assenyalava, el cineasta pot «expressar el seu pensament» –ja que el cinema, «abans de ser un art especial, és un llenguatge que pot expressar qualsevol sector del pensament»– i, nosaltres, interessar-nos per les «relacions lògiques»<sup>6</sup>.

D'aquesta manera, en la (post)modernitat, el film, en esdevenir de forma conscient un llenguatge, podrà ser un mitjà de comunica-

5. A. BERGALA: «Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne.» Dins *Roberto Rossellini. Le cinéma révéleé*. Paris: Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile, 1984, p. 6.

6. A. ASTRUC: «Nacimiento de una nueva vanguardia: La “Caméraytylo”.» Dins *Textos y manifiestos del cine*. Edició de J. Romaguera i Ramió i H. Alsina Thevenet. Madrid: Càtedra, 3a edició, 1998, pp. 221, 222 i 224. En la filosofia i la cultura moderna (ROUSSEAU, HERDER, NIETZSCHE, WITTGENSTEIN, BARTHES, ETC.) ha estat una constant la reflexió sobre la naturalesa i els límits del llenguatge, i sobre les possibilitats d'expressió i comunicació.

ció entre el cineasta i el seu auditori, el qual haurà de reflexionar sobre la forma d'expressió cinematogràfica i haurà d'omplir llacunes, tot i que de forma regulada pel propi text filmic, a partir d'allò que s'ha explicitat en ell o del que se'n segueix com a conseqüència lògica. La clausura deductiva seria una norma apropiada de raonament interpretatiu de la pròpia obra, perquè entendre i avaluar el que ha fet realment el cineasta és un tipus de tasca interpretativa. G. Aristarco encertava en assenyalar que cal evitar reduir l'espectador a subjecte passiu: el cine «no ha de submergir el públic en quelcom sinó col·locar-lo enfront de quelcom, no oferir-li suggestions, o només suggestions, sinó *arguments*, integrant-ho en la seua autèntica dimensió d'home, *modificable i modificador*»<sup>7</sup>.

(Re)construir el millor argument és una altra tasca, basada òbviament en aquella, perquè ens les podem estar veient amb un discurs argumentatiu complex, la (re)construcció normativa del qual pot tindre grans avantatges en termes d'enteniment. Malgrat que preferim aquesta (re)construcció, no deixem de reconèixer la pluralitat d'objectius interpretatius, perquè es tracta sobretot d'art modern. Si la (re)construcció té lloc dins d'un model ideal, com podria ser el de la *lògica*, les operacions adequades de supressió, permutació, addició i substitució, aplicades al llenguatge cinematogràfic en el procés interpretatiu, fan que el que un intèrpret o un crític estiguen buscant siga més clarament visible o identificable.

Cal assenyalar, no obstant, que la diferència més important entre el cinema modern i els anomenats Nous Cinemes –genuïns candidats a la postmodernitat cinematogràfica–, radica en el rebuig que es produeix en els últims de l'estructura lògica del discurs, deixant la pel·lícula més *oberta* a la interpretació, i, possiblement, en la necessitat de la participació més directa i acusada de l'espectador, que ha de reflexionar per a dur a terme la seua pròpia exegesi. Amb tot, ambdues diferències no són tan radicals, com posa en relleu la possibilitat d'interpretar i reconstruir els arguments que poden fer acte de presència en un film de qualsevol època.

7. G. ARISTARCO: *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen, 1968, p. 45. La cursiva és nostra.

No entenem ací per ‘argument’ el «contingut essencial i resumit d’una narració que pot ésser d’un llibre, d’una pel·lícula, d’un telefilm, etc»<sup>8</sup>, sinó en el sentit de la teoria de l’argumentació, teoria a la qual «competeix la tasca de reconstruir les pressuposicions i condicions pragmàticoformals del comportament explícitament racional», segons Habermas, perquè la racionalitat immanent a la pràctica comunicativa «remet a diverses formes d’argumentació com a d’altres tantes possibilitats de prosseguir l’acció comunicativa amb mitjans reflexius»<sup>9</sup>. Una d’aquestes formes –diguem-ho ja– podria ser l’argumentació visual, la qual ens obliga a moure’ns pel territori de la retòrica (de la imatge). El cineasta S. M. Eisenstein ja ho deixava perfectament clar quan indicava que «una obra d’art, entesa dinàmicament, és només aquest procés d’arreglar les imatges per als sentiments i la ment de l’espectador»<sup>10</sup>.

Quan parlem d’arguments visuals, ens endinsem en primera instància en la comunicació visual, entesa com aquella parcel·la de la recepció de missatges que afecta més la vista que no l’orella i que inclou mitjans cinemàtics o estàtics. Això ens porta a una apreciació inicial: per a ser argument, un argument visual, entès en principi com una imatge o sèrie d’imatges (en moviment o no) que tracta o tracten de concloure quelcom (una tesi, creença o pretensió de coneixement) a partir de raons explícites o implícites, ha de ser interpretable més enllà de la seua estricta validesa, fins a endinsar-nos en el territori de la retòrica, entesa com una activitat dedicada a localitzar el que hi ha de persuasiu en qualsevol tipus de discurs i que al mateix temps ens dota del domini tècnic necessari per a *produir* i *avaluar* qualsevol discurs persuasiu, incloent-hi el discurs argumentatiu.

Però la retòrica que ací interessa és la retòrica visual, perquè la naturalesa gràfica de l’expressió és el principal mode de l’argumentació visual. Aquesta dimensió visual admet un ampli ventall de símbols i convencions que creen un espectre interpretatiu que

8. Com diu el *Diccionari de la llengua catalana* de l’IES, 2a edició, 2007, pp. 136-137.

9. J. HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa I*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 16 i 26.

10. Arreplegat per J. D. ANDREW: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1993, p. 101.

va de la imatge clarament llegible fins a la imatge estètica més problemàtica. Per això, molts dels problemes amb què ens trobem a l'hora de tractar amb les imatges visuals radiquen en la dificultat d'interpretar el seu significat i, per extensió, l'argument que poden incorporar, sobretot si cal eliminar l'ambigüitat dels seus elements (implícits o explícits). A aquest efecte, a pesar del fort component retòric, «els elements retòrics passen ací a segon pla»<sup>11</sup>, perquè no es tracta de la contemplació d'una expressió poètica en forma pura, sinó d'anar a l'assumpte argumentat i quedar-nos amb ell.

Per a fixar un poc més el que volem dir, podem acudir a imatges que per la seua bellesa poden exercir una gran influència sobre l'estat d'ànim de l'espectador. Si la imatge poguera constituir-se en argument visual, els objectes bells intervindrien en l'argument. Ací, «intervindre» pot significar que les qualitats belles no estan *directament* implicades en l'argument. La bellesa seria només aquell judici que crida l'atenció sobre l'argument, de la mateixa manera que l'estil dona pes o força al contingut. Malgrat que la bellesa de l'objecte es considera virtualment irrellevant per a l'argument mateix, les qualitats que es valoren com a belles en una imatge serveixen per a captar l'atenció i fer de la imatge un objecte d'interpretació de particular interès. Així, la bellesa funciona en suport de l'eventual significat de la imatge com a argument visual; o dit d'una altra manera, la bellesa podria quedar subordinada a l'argument, com a element retòric.

D'altra banda, des d'una perspectiva pragmàtica, sabem que una pel·lícula és una forma inherentment incompleta de discurs (com tantes altres) i, per tant, podem dir que, a pesar que la seua forma lògica és incompleta, es veu enriquida o completada per l'activitat que consisteix en la generació d'inferències que du a terme l'espectador. El transcurs de la pel·lícula es pot concebre com un conjunt de claus o pistes que interactuen amb les destreses cognitives de l'espectador promovent i constrenyent la seua activitat per a desembocar en la generació d'inferències<sup>12</sup>. És a dir,

11. J. HABERMAS: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989, p. 251.

12. O meta-inferències. Observi's que l'espectador participa activament amb les seues (conjectures i) inferències alhora que

es produeix una espècie de *relació causa-efecte* que constreny l'espectador a interpretar les claus de la pel·lícula d'una determinada manera en prendre en consideració, entre d'altres aspectes, les motivacions psicològiques i les accions racionals dels personatges. Aquesta relació és una estratègia d'interpretació per part de l'espectador, que li permet reconèixer certes dades com a claus rellevants, generar les inferències necessàries i combinar les claus i les inferències en una representació mental coherent, que eventualment pot quallar en un argument, a la (re)construcció del qual contribueix l'espectador durant el visionat del film. Mentre es teix l'argument, aquest es troba en un estat de canvi permanent, a causa de la constant generació de noves inferències, a la consolidació d'inferències ja efectuades i al rebuig d'inferències prèvies per part de l'espectador.

Però les imatges filmiques exerceixen també el seu paper. En general, els arguments o les demostracions no verbals són intents de comprometre'ns directament amb el món en què vivim, mentre que les declaracions verbals són, com a màxim, intents de presentar una visió de la realitat, en la construcció de la qual nosaltres participem. En el cas del cinema, es dona la doble circumstància, per la seua doble condició de «realitat» (filmica) i llenguatge (cinematogràfic). En el cinema de Hitchcock, junt amb el realitzador i la pel·lícula (discurs), es troba l'auditori, les reaccions del qual formen part del film, en el sentit del suspens, perquè l'espectador és el primer que «coneix» les relacions entre els diversos elements i «produeix» significats i inferències. El cas de *Rear Window* resulta

---

contempla la història que es mostra en la pantalla. Però també efectua meta-inferències en intentar reconstruir l'argument visual que amb la seua obra tracta de teixir el realitzador, si és que aquest es proposa defensar visualment alguna tesi. En aquest sentit, i a manera d'exemple, es pot assenyalar que els films més intel·lectuals, com a arguments visuals, deixen oberta la porta a diferents interpretacions i, així, a diverses reconstruccions de l'argument. D'ací la idea del caràcter *formal* o *obert* dels arguments visuals. Per a un tractament dels arguments visuals en el cinema, vegeu J. ALCOLEA: «Visual Arguments in Film». Dins *Proceedings of the Sixth Conference of the International Society for the Study of Argumentation*. Edició de F. van Eemeren *et alii*. Amsterdam: Sic Sat-ISSA, 2007, pp. 35-41.

paradigmàtic en aquest sentit: «D'una banda, tenim l'home immòbil que mira cap a fora [Jeff]. És un primer tros del film. El segon tros fa aparèixer el que veu i el tercer mostra la seua reacció. Açò representa el que coneixem com l'expressió més pura de la idea cinematogràfica»<sup>13</sup>. Jeff, el protagonista, és al mateix temps actor i espectador d'aquell espectacle de debilitats humanes –gent solitària incapaç de comunicar-se entre si– en què s'ha convertit el pati del bloc d'apartaments on viu.

Com a Jeff, el que veiem ens impacta. Però també és cert que, a vegades, les imatges poden captar coses que inicialment no contemplàvem. Ens donen més realitat que no la que podem captar amb l'ull nu, perquè la realitat és fugissera, com Antonioni posa en relleu en *Blow-up*. Les ampliacions (*blow-ups*) de les fotos revelen coses al fotògraf protagonista, Thomas, i el persuadeixen que, en un parc en què havia estat buscant instantànies, “hi havia” més realitat que la inicialment contemplada per ell. La forma de persuadir un altre que açò és així consisteix a mostrar-li les imatges. És a dir, com a demostracions visuals, les seues ampliacions intenten revelar la verdadera naturalesa de la realitat.

Totes dues pel·lícules tenen alguns trets en comú. (1) La presència de l'exhibicionisme i del voyeurisme. (2) Dos fotògrafs (un immòbil –com l'espectador de cinema– i un altre mòbil) que s'interroguen sobre la realitat que contemplen directament o a través de les seues càmeres: tots dos sospiten i descobreixen que s'ha comès un crim, servint-se de la tècnica fotogràfica, que potència el que l'ull humà no pot veure. (3) Tots dos s'enfronten al problema de la percepció de la realitat i els dubtes que planteja el difícil límit entre la realitat i l'imaginari. (4) Tots dos reaccionen davant d'allò que s'ha contemplat formulant conjectures a fi de comprendre-ho. (5) Tots dos descobreixen que la recerca de la veritat visual pot ser perillosa, i s'enfronten als problemes generats en veure's implicats en la vida d'aquells als qui han fotografiat.

Hi ha algunes diferències importants entre tots dos. (1) En *Blow-up* es tracta d'una experiència autoreflexiva sobre el significat i la interpretació de les imatges, però *a fortiori* també sobre els

13. Hitchcock a F. TRUFFAUT en *El cine de Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974, p. 186.

límits de la mirada i de la percepció i, per tant, de la necessitat de conjecturar: podem veure el valor exacte de les coses o no?<sup>14</sup> Com a Thomas, la realitat se'ns escorre entre els dits i les imatges no poden donar compte d'ella. Per a Jeff, el que ha vist o ha captat a través de la càmera remet, en la seua aparença, a alguna cosa real, substantiva. No es conforma de *conèixer* per deducció allò que s'ha esdevingut, sinó que sentirà la necessitat d'actuar a fi de modificar-ne el resultat final. (2) Se'ns mostra la mirada de Thomas, però sense que els espectadors puguem veure a través d'ella. En el cas de Jeff, veiem el que ell veu i, per tant, ens hi sentim identificats. A través de la seua càmera, Thomas creu veure-hi, però en realitat no hi veu: només capta l'evanescent. Les seues ampliacions resulten inútils i, al final, assistim a la seua derrota epistèmica. En el cas de Jeff, les seues conjectures queden corroborades després d'actuar com a racionalista crític amb l'ajuda dels altres (coneixement intersubjectiu): les aparences han cedit el terreny a la verdadera realitat, i Jeff triomfa epistemològicament.

Més postmodernista que modernista, el projecte d'Antonioni representa un intent d'analitzar el que hi ha sota la superfície de l'acció que defineix aquest món superficial. Però, com a genuí mestre de la imatge, intentarà defensar, argumentant visualment, la tesi que la realitat és fugissera, calidoscòpica. Per tal d'aconseguir-ho, se centra en els significats visuals i psíquics que existeixen més enllà de les cares i les imatges. En el film ocorren coses i s'interpreten: no en el diàleg, no en l'acció dramàtica, sinó en els gestos, en els moviments, en la interacció entre el que hi ha en primera línia i en el fons del pla en escenes acuradament compo-

14. Antonioni va escriure respecte d'això: «El meu problema en *Blow-up* era el de recrear la realitat d'una forma abstracta. Jo volia discutir “la realitat present”: aquest és un punt essencial de l'aspecte visual de la pel·lícula, atès que un dels temes principals de la pel·lícula és veure o no veure el valor exacte de les coses» (*Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 133). Es pot entreveure ací l'escepticisme postmodern sobre la capacitat de l'art i del llenguatge per tal de revelar una realitat essencial, escepticisme que podem trobar plenament desenvolupat en films com ara *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, en aquest cas, però, reconduït cap a la naturalesa irracional i absurda de les relacions humanes.

des. A diferència de la de Hitchcock, la càmera d'Antonioni, no és una autoritat, no és un mitjà per a la veritat. Per a ell no hi ha veritats últimes, només narracions. Ocorren coses més enllà del camp de visió que l'ull de la càmera no pot registrar. Només es pot al·ludir a elles, per mitjà de l'ús acurat del color i la composició d'escenes. Però, usant imatges, sacseja els espectadors perquè abandonen la passivitat i reflexionen sobre la naturalesa il·lusòria de la imatge i sobre el caràcter inaprehensible de la realitat.

Per la seua banda, en cada tall, Hitchcock, més clàssic i modern que Antonioni, transmet informació per mitjans purament visuals, suplementats pel diàleg<sup>15</sup>. Aquest règim visual mostra el compromís simultani del cineasta amb dos principis: la càmera ha d'acomplir el desig de l'espectador de satisfer els plaers que proporciona la mirada escòpica (el desig del *voyeur*), però aquests desitjos, alhora, han de canalitzar-se en la direcció que l'espectador puga extraure una veritat moral de la situació. Com en el cinema clàssic, la càmera de Hitchcock ha d'actuar com a autoritat, com un mitjà per a afirmar la veritat, dotant al film d'una clausura narrativa i deductiva en la que el càstig és una miqueta més que una mera diversió. Per tant, com a discursos, els films de Hitchcock satisfan els cànons retòrics en agradar, revelar la veritat i actuar com a autoritat moral<sup>16</sup>.

15. Hitchcock deia que «el diàleg ha de ser un soroll entre els altres, un soroll que ix de la boca dels personatges, les accions i mirades dels quals són les que contenen una història visual» (F. TRUFFAUT: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974, p. 191).

16. En el cas del postmodernista *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), el seu protagonista, Jeffrey –un alter ego de Jeff, i com aquest en actitud d'oci i curiositat (quin seguici de coincidències!)–, ens demostrarà que no hi ha cap autoritat moral.



## COMUNICACIÓ

### **Antonio Castilla Cerezo: *La noció de «mercant de l'art» i el projecte modern***

Sovint s'ha assenyalat que la modernitat està lligada a l'existència del més ambiciós projecte que mai s'hagi plantejat la nostra espècie. L'extraordinària ambició d'aquesta empresa, que és el que la fa més susceptible de ser criticada i desacreditada, consisteix en l'intent de subsumir tots els dominis del coneixement i de l'acció en el sí d'un càlcul que té com a objectiu la dominació de la natura per part de l'ésser humà. També s'acostuma a dir que Descartes va ser el primer en exposar exhaustivament aquest projecte, i que per aquest motiu va prioritzar, de totes les branques del coneixement, les matemàtiques, i més en particular l'aritmètica, que és l'eina que permet fer aquest càlcul. Però, com és sabut, les matemàtiques no són una ciència aplicada, sinó una ciència pura, i com que l'home modern no aspira al pur coneixement, sinó a l'aplicació d'aquest coneixement a la realitat material per tal de dominar efectivament el món material, és lògic que el càlcul aritmètic acabés al servei d'un altre càlcul, igualment general però innegablement aplicable, que correspon a aquella disciplina suposadament científica a la qual anomenem «economia».

Cal dir, però que l'economia moderna es diferencia de l'economia antiga, com a mínim, per dos motius. Primer, perquè no s'ocupa de la producció limitada per ús personal, sinó del comerç que té per objectiu l'obtenció, en principi sense límit, de beneficis monetaris; segon, perquè no té com a prioritat el govern de la unitat domèstica i familiar (que és el que la paraula «economia» significa etimològicament), sinó el de l'Estat nacional modern. Així doncs, l'economia moderna és inseparable de la següent paradoxa: d'una banda, aspira a ser un càlcul universal, és a dir, a comprendre la realitat en termes purament quantitius; d'una altra, exigeix la consideració d'una sèrie d'instàncies no quantificables (el subjecte racional en l'àmbit cognoscitiu, l'Estat en l'àmbit polític). Aquesta combinació de factors aritmètics amb una complexa xarxa ideològica diferencia, doncs, l'economia moderna de l'antiga. Quins són,

però, els dogmes fonamentals d'aquesta ideologia inherent a l'economia moderna? Segons Antonio Campillo<sup>1</sup>, l'economicisme (que és com ell anomena a aquesta ideologia) es basa sobre els següents cinc axiomes:

1. Les relacions fonamentals per l'ésser humà són les relacions econòmiques, i no les relacions polítiques ni de parentiu. Estat i família són concebuts, per tant, com el resultat de pactes entre individus motivats per la trobada i la tensió entre els interessos autònoms de cadascun d'ells.
2. La història de les societats humanes té una finalitat, que és l'acumulació sense límit de beneficis monetaris. D'aquesta idea procedeix la noció de progrés unidireccional i limitat, per la qual el motor de la història és l'afany inesgotable d'explotar la natura, de dominar-la. Així doncs, encara que pels liberals aquest motor sigui la competència mercantil entre individus i pels marxistes sigui el desenvolupament progressiu i constant de les forces productives, uns i altres comparteixen el mateix pressupost de base.
3. Aquestes lleis que governen l'economia (i també, per l'axioma primer, la societat) tenen el caràcter de lleis «naturals» que regeixen en tot temps i lloc. L'ésser humà, doncs, en acomplir-les segueix el destí evolutiu de la seva espècie, i tota activitat que les ignori o les incompleixi està condemnada al fracàs.
4. El benestar humà, no solament l'individual sinó també el col·lectiu, només es pot obtenir mitjançant el creixement il·limitat de la producció i del consum de bens i serveis, que és allò que l'acompliment de les lleis econòmiques procura.
5. L'ésser humà és un subjecte que aspira a l'autoconservació, però que viu en un món de recursos limitats i, per tant, ha de competir i col·laborar amb d'altres per aconseguir els seus objectius, i en particular el seu fi últim, que no és cap altre que la seva pròpia supervivència.

Aquests cinc axiomes han operat a l'economia moderna des dels seus orígens, encara que no sempre, com és comprensible, de

1. Veure A. CAMPILLO; «Bataille contra la economía», a *Contra la economía. Ensayos sobre Bataille*, Granada: Comares, 2001, p. 49.

la mateixa manera. De vegades s'ha privilegiat l'augment de la producció com a factor clau del progrés econòmic (com és el cas dels economistes clàssics: Smith, Ricardo, Marx); en d'altres ocasions, s'ha donat més importància a la distribució i al consum de la riquesa (posició característica dels economistes de les darreres dècades del segle XIX: W.S. Jevons, Carl Menger, Leon Walras). Al segle XX, l'obra d'Alfred Marshall, principal representant de l'escola «marginalista», va suposar un retorn a l'interès per l'optimització de la producció i l'oferta, però després de la crisi del 1929, Keynes va tornar a subordinar l'augment de la producció a l'increment de la demanda, que ha de ser estimulada, al seu judici, per l'Estat mitjançant la creació de llocs de treball i l'augment dels salaris.

És en aquest context teòric on penso que és precís ubicar l'aportació d'una part de l'obra de Georges Bataille, autor que posa l'accent al consum, però no a la manera de Keynes, donat que aquest concebia el consum com un estímul per a la producció, mentre que per Bataille certes formes de consum constitueixen una despesa improductiva però necessària, una dilapidació legítima. El consum no és en la seva essència, segons Bataille, quelcom que ha de ser estimulat amb vistes a una finalitat racional, sinó que és un «irracional pur», si em permeteu l'expressió, i això amb independència de que els seus resultats puguin o no ser beneficiosos des de la perspectiva d'una racionalitat teleològica. Penso que a l'obra de Bataille trobem els apunts d'allò que podria ser una «economia nietzscheana», la qual no partiria d'una pluralitat d'axiomes sinó d'una sola idea fonamental, que resumim en els següents termes: les activitats de dilapidació no són marginals, secundàries o patològiques en relació a les activitats útils, sinó que constitueixen la veritable finalitat d'aquestes; dit d'una altra manera, l'objectiu últim de l'ésser humà no és sobreviure, sinó fruir la seva existència. L'adscripció a aquesta perspectiva suposa, primer, el compromís de desvetllar els axiomes de l'economicisme modern i, segon, el reconeixement del fet que és a l'obra dels artistes, el treball dels quals persegueix fonamentalment aquest «fruir», i no a la dels economistes, on trobem pistes per entendre l'economia «general», que inclou entre els seus objectes el desig, la despesa irracional, per contrast amb l'economia «restringida», que només

s'ocupa de l'oferta i de la demanda. Coincideixo, doncs, amb Hanna Arendt<sup>2</sup> quan assenyala que l'obra d'art adquireix una peculiaritat al món modern, que és la de convertir-se en l'activitat «inútil» per excel·lència (en èpoques anteriors havia estat invariablement lligada a la religió) els productes de la qual, com que no tenen en principi valor d'ús (aquesta compensació ideada per Marx per tal de posar límit a la quantificació pura del valor de canvi) no poden fixar el seu valor de canvi més que arbitràriament, és a dir, no ja per mitjà de la combinació de les qualitats del seu propi valor d'ús amb les exigències del mercat al qual s'intercanvien per uns altres objectes, sinó exclusivament en funció d'aquestes exigències del mercat. L'art, per tant, és el domini on el projecte modern suprimeix els seus límits i s'excedeix a sí mateix, empenyent-nos cap a un abisme que no pot deixar d'intimidat-nos. Per aquesta raó, l'economia restringida intenta frenar aquesta tendència del mercat artístic, i ho fa aplicant els seus axiomes generals a l'àmbit particular de l'art, amb els següents resultats teòrics: en primer lloc, sosté que l'artista ha de perseguir un interès econòmic, és a dir, que ha de buscar la seva integració en un «mercat de l'art», la legitimitat del qual no pot qüestionar en cap moment; segon, la història de l'art avença al llarg d'una línia en un únic sentit, de tal manera que les noves formes artístiques superen a les anteriors; tercer, les cultures que van concebre l'art en uns altres termes que no fossin els del mercat no són sinó formes primitives que, en ignorar o contravenir les lleis del mercat, han perdut tota vigència i per això necessàriament s'han extingit o, com a molt, conserven una presència anecdòtica al món modern; quart, l'artista tindrà en compte aquests axiomes fonamentals i farà d'ells el veritable missatge de la seva obra, donat que els individus que no conceben l'art en termes de mercat es condemnem a sí mateixos a la marginació i, en no pocs casos, a la bogeria (la noció d'artista «maleït» sorgeix, per aquest motiu, a la modernitat i no pas abans); i cinquè, el talent és el privilegi d'uns quants, els genis, que ens ofereixen la possibilitat de participar de la seva privilegiada condició intel·lectual i espiritual mitjançant les «obres mestres» (i es per rebel·lia envers aquesta

2. Vegeu H. ARENDT, *La condició humana*, traducció de Ramón Gil Novares, Barcelona: Paidós, 1993, p. 184.

concepció com cal entendre a Artaud quan titula «No més obres mestres» a un dels capítols de *El teatre i el seu doble*).

En contrast amb tots aquests principis, Bataille s'esforça per presentar la pràctica artística com un exercici de sobirania, és a dir, d'insubmissió a davant del axiomes mercantilistes. D'aquí es desprèn la definició de l'artista com a sobirà, el qual 1) ignora sistemàticament les normes de l'intercanvi establertes entre l'artista i el seu públic (gèneres literaris i artístics, tòpics expressius, regles de cortesia, etc.); 2) reivindica l'instant en tant que presència de certa «eternitat» o, fins i tot, «sacralitat», que no es confon amb la religiositat còmplice del flux de novetats modern, la qual s'escandalitza a davant d'alguns dels seus productes, resultant de tot això únicament una propaganda addicional pels mateixos; 3) les altres cultures (no occidentals, no utilitaristes, no modernes) són molt més artístiques que la nostra, perquè saben molt més de la despesa improductiva; 4) els artistes suposadament bojos o maleïts no són en realitat bojos, sinó els autèntics genis, en tant que són ells qui, més o menys confusament, desvetllen els límits i els pressupostos no només de l'art modern, sinó de la nostra vida econòmica, social, familiar i política, que tendeixen a romandre ocults sota la carcassa del sentit comú, de la «normalitat»; 5) no hi ha mancança sinó abundància de tals; l'artista sobirà no aspira a guardar per ell mateix la seva peculiar manera de pensar i d'actuar, com vol sense excepció aquest Narcís anomenat «l'artista modern», sinó que, al contrari, provocarà el «contagi» de tots els individus amb els quals es creui, donat que només així pot contribuir a minar l'ordre econòmic, social, ideològic, etc. que se li oposa. Segons Bataille, l'artista que alhora es rebel·la i posa de manifest els fonaments de la noció de «mercat artístic» no és, doncs, un amo que anhela tenir esclaus (com passava a la dialèctica de Hegel) sinó un sobirà que pretén transmetre la seva sobirania a tots aquells que romanen enclaustrats a dins de la mentalitat del súbdit (actitud més propera a Nietzsche, segons el meu parer). Per tot això, aquest artista qüestiona amb la seva sola presència el projecte mateix de la modernitat, i amb vistes a una postmodernitat que implicaria un progrés en relació a la modernitat mateixa (amb la qual cosa no faria, en darrera instància, sinó reafirmar el projecte modern, que entén la història, segons he dit, com un progrés indefinit al llarg

del qual cada nova forma «supera» a les anteriors) sinó per tal d'assolir una a-modernitat, o millor, l'Altre de la modernitat, és a dir, per endinsar-se en la recerca constant d'un horitzó per relació amb el qual tot terme, inclosa la mateixa noció de mercat, és relativitzat, capturat als seus pressupostos de base, mostrat a la consciència dels homes com una construcció que només subsisteix en tant que una possibilitat entre moltes d'altres, desproveïda per tant de l'autosuficiència i la cruel ignorància de les condicions del procés de creació artística que fins avui l'han caracteritzat.



*David Ceballos.*

## COMUNICACIÓ

### **David Ceballos (Grup IAFI, UB): *La Modernitat i el pas a nous paradigmes en la Ciència Econòmica: Exemples en la Teoria Econòmica, en la Teoria Financera i en la Matemàtica Financera***

La Modernitat com moviment científic es pot aproximar com l'ús de la raó amb una forta base positivista o empirista en l'estudi o anàlisi d'un fenomen. Aquest moviment comença amb les idees Descartes i Galileu en els segles XVI-XVII i els avanços en la Física i la Matemàtica. No obstant, a la Ciència Econòmica no té una gran influència fins al segle XIX, i en algunes àrees com les Finances fins ben entrat el segle XX, tant pel posterior naixement d'aquesta ciència a finals del segle XVIII amb Adam Smith com perquè la matemàtica, i la seva lògica racional, no tenen un ús generalitzat a l'Economia fins al segle XIX.

La Modernitat i els seus efectes d'introducció de models matemàtics i raonament lògic va suposar gairebé un canvi d'estatus de l'Economia, que va passar d'estar lligada a l'administració, repartiment de riqueses i aspectes morals, a constituir-se com a ciència de la promoció del creixement econòmic i el valor de l'escàs. I amb l'Escola Neoclàssica a finals del segle XIX va començar a estar dominada pel càlcul i la cerca del benefici. Així, la Teoria Econòmica va començar en els segles XVIII i XIX amb manuals i idees sobre la generació de riquesa i introduint un nou lèxic relacionat amb el benefici com ara propietat, producció, consum, creixement o progrés que va configurar el pensament econòmic modern (Naredo, 2004). La matematització de la Ciència Economia en el segle XIX (Weintraub, 2002) va afegir el desenvolupament de model lògic sota la base de l'abstracció en hipòtesis simples del comportament econòmic. D'aquesta manera, l'egoisme i la simplicitat de representació van ser els eixos de la Teoria Econòmica «Moderna».

En el darrer quart del segle XX la base moderna del pensament econòmic va entrar en crisi per la manca de correspondència entre els seus supòsits, explicacions i prediccions racionals amb el com-

portament i dades observades. L'obertura d'una bretxa entre la teoria i la pràctica va ser palpable amb la falsació dels models, les seves hipòtesis i resultats que van obligar a la flexibilització dels supòsits inicials i l'acceptació de comportaments irracionals que perduren en el temps i en certes condicions es poden imposar a l'economia com el fenomen de la sobrereacció. Però aquesta resposta a la bretxa amb la realitat no va suposar un canvi de paradigma sinó una adequació de les hipòtesis inicials a les que aplicar un raonament lògic.

No obstant, l'abstracció i allunyament de la naturalesa de la Teoria Econòmica amb la racionalització del seu pensament impulsat per la Modernitat té un paradigma alternatiu, una mica eclèctic i denominat Postmodernisme, que va sorgir amb la crisi del primer paradigma. Aquest nou paradigma a la Teoria Econòmica es va conformar des de la contradicció, a diferència de la Modernitat que es basava més en l'oposició (cert – incert). L'oxímoron va ser la principal figura retòrica utilitzada a l'hora d'introduir el nou vocabulari que diferenciava el paradigma econòmic. Termes com el desenvolupament sostenible, la tercera via (gestió pública) o la intervenció en els mercats desregulats, on el primer element contradiu econòmicament al segon són habituals. A nivell de la modelització matemàtica i econòmica de la Teoria Econòmica, el nou paradigma suposa la introducció de restriccions i limitacions en els models, l'heterogeneïtat en la definició dels agents econòmics, l'ús de la simulació abans de la projecció i la recuperació de l'argumentació amb conceptes i dinàmiques no matemàtiques.

Aquesta crisi i canvi de paradigma també és palpable en altres branques de la Ciència Econòmica com són la Teoria Financera i la Matemàtica Financera, però l'estratègia de diferenciació seguida és molt diferent a un canvi de vocabulari. Així, en la Teoria Financera, la Modernitat va suposar el desenvolupament de models més sofisticats i la transcripció a la matemàtica del comportament i decisions financeres, on la raó explicava els resultats. Però, l'augment de volatilitat, la pèrdua de rectificació sense penalització per la rapidesa de les noves tecnologies i la complexitat de les noves operacions que amaguen els seus riscos van provocar la crisi de la Teoria Moderna de Finances i el pas a nous models, noves hipòte-



sis inicials (canvi d'hipòtesis en lloc de relaxació dels supòsits) i la convivència amb comportaments irracionals (Ceballos, 2004). En la Teoria Financera, la Postmodernitat. A més d'introduir el prefix "post" a la majoria de corrents econòmics, va suposar l'acceptació de la irracionalitat en l'actuació i decisions d'una part dels agents, sigui per ignorància, per imitació o per sentiment.

En la Matemàtica Financera la crisi de la Modernitat es pot trobar en la influència d'aspectes psicològics i sociològics a l'hora de la presa de decisions i en la complexitat i incerteses de les operacions financeres que fan que la matemàtica no pugui representar-les perfectament, que els preus teòrics no s'observen sempre en el mercat o que la gent la substitueixi per altre tipus de càlcul pràctic més lligat a l'experiència i l'argument d'autoritat. L'estratègia seguida en la Matemàtica Financera va ser la confiança en l'expertesa i l'opinió majoritària.

Per tant, tot i que la Modernitat va suposar un gran avenç en el desenvolupament i síntesi de la Ciència Econòmica i el coneixement científic, va entrar en crisi a finals del segle XX (Ramírez, 2002). El canvi de paradigma al que es va denominar Postmodernitat va seguir estratègies diferents segons la branca de la Ciència Econòmica que va afectar. Així, en la Teoria Econòmica va sorgir l'ús de l'oximoron o la contradicció interna segons el paradigma de la Modernitat entre els elements de les noves expressions i idees que van guiar el pensament econòmic; en la Teoria Financera va acceptar la permanència de la irracionalitat com forma de trencar amb la Modernitat; i, finalment, la Matemàtica Financera reflecteix una aposta cada vegada més important per l'argument d'autoritat i l'expertesa com a manera de càlcul i explicacions dels valors financers en contraposició amb la racionalitat de la Modernitat.

### **Bibliografia:**

- CEBALLOS, D. 2004. «Expectativas financieras y la decisión de inversión». VII Congreso Hispano-Italiano de Matemáticas Financieras y Actuariales. Cuenca.
- NAREDO, J.M. 2004. «La economía en evolución: invento y configuración de la economía en los siglos XVIII y XIX y sus consecuencias actuales». *Manuscripts* 22, 83-117.

- RAMÍREZ, D. 2002. «Sobre la crisis actual del conocimiento científico». Discurso de ingreso en la real Academia de Ciencias Económicas y Financieras.
- WEINTRAUB, E. 2002. How Economics became a Mathematical Science. Duke U. Press.



*Joaquim M. Perramon.*

## COMUNICACIÓ

### **Joaquim M. Perramon (Societat Catalana de Filosofia): *Borsa i Modernitat***

Sobre la modernitat i la postmodernitat no en sabia res fins que vaig coincidir amb Francesc J. Fortuny i Bonet (1936-2004) en els seminaris de l'IAFI organitzats pel Dr. Dídac Ramírez als quals assistia habitualment<sup>1</sup>.

No tenint més coneixement en la matèria que el comentat, he preparat una ponència amb la intenció d'haver interessat el Dr. Fortuny i, per inducció<sup>2</sup>, que sigui també d'interès dels aquí presents.

Tot i que hi ha una sèrie d'institucions medievals a molts països d'Europa que es consideren precedents de la Borsa, Borsa i modernitat van juntes. Les Borses de París i Londres es creen l'any 1801, i la de Nova York l'any 1817, tot i que uns agents s'havien reunit sota un arbre ja el 1792 amb intenció de crear-la.

A més de l'any de la seva fundació, des del meu punt de vista hi dues efemèrides claus per a entendre els inicis d'aquests mercats de capitals. El primer és que l'any 1830 hi ha la primera companyia ferroviària cotitzada i la segona és la invenció del telègraf l'any 1844. El ferrocarril és tecnologia, desenvolupament, globalització, i el telègraf és la informació ràpida.

Per a explicar la combinació dels dos elements i dels mecanismes essencials del mercat de valors em serviré de Phileas Fogg, protagonista d'una volta al món en 80 dies ideada per Jules Verne, qui abans de dedicar-se a la ciència-ficció treballava d'agent de la Borsa de París.

L'aventura comença amb una aposta sorgida arran d'una conversa en la qual Phileas Fogg afirmava que la Terra havia dismi-

1. En particular l'IAFI va organitzar el seminari «L'equilibri i desequilibri financers sota la dialèctica *modernisme-post-modernisme*». Programa de doctorat, *Estudis empresarials*. Facultat de Ciències Econòmiques i empresarials. UB Maig de 2001.

2. El principi d'inducció no és massa sostenible, però el lector pot considerar-ho com un bon propòsit.

nuït, ja que hom la podia recórrer 100 vegades més de pressa que 100 anys abans<sup>3</sup>. Phileas apostà la meitat de la seva fortuna amb els seus companys del *Reform Club* que seria capaç de donar la volta al món en 80 dies.

Però, a més de l'aposta del *Reform Club*, també el públic entra en el joc, perquè Phileas Fogg i el seu projecte quedaren convertits en valor de Borsa amb cotització a la plaça de Londres. «*Es demanava i s'oferia el Phileas Fogg en ferm o a termini, i es feien enormes negocis*»<sup>4</sup>. Però cinc dies després de la seva sortida, un article del «*Butlletí de la Societat de Geografia*» feu créixer les ofertes i la cotització dels Phileas Fogg baixà fins a la proporció d'una contra cent.

Encara hi havia, tanmateix, alguna expectativa en el mercat quan el telègraf provocà la suspensió de la cotització dels Phileas Fogg. Per un seguit de coincidències, Phileas Fogg era sospitós d'un robatori a Londres. Un despatx telegràfic de l'inspector que el seguia, tramès des de Suez, reclamava a l'autoritat policial anglesa que s'enviés a Bombay, zona de la jurisdicció britànica, una ordre de captura contra Phileas Fogg. La notícia fou devastadora.

Tot i això, al cap dels dies i moltes aventures, i quan Fogg no havia arribat encara al destí final a Londres, aparegué el culpable. «*Quin efecte, quin soroll als periòdics. Tots els que havien apostat a favor i en contra i tenien aquest afer oblidat van ressuscitar com per art de màgia*». «*Totes les transaccions tornaven a ser vertaderes. Tots el compromisos revivien i hem d'afegir que les apostes adquiriren nova energia. El nom de Phileas Fogg tornà a guanyar prima en el mercat*»<sup>5</sup>.

Tres dies abans de vèncer el termini, l'ansietat era gran i el telègraf no parava.

«*La cotització dels Phileas Fogg millorà, d'una possibilitat contra cent, a una contra vint, sobre deu, sobre cinc...*»<sup>6</sup>.

Finalment, Fogg complí el seu objectiu amb l'ajuda de la sort, ja que no comptava que havia guanyat un dia gràcies al moviment de rotació de la Terra.

3. JULES VERNE (1873) *La volta al mon en 80 dies*, Capítol III.

4. *Ibidem*. Capítol V.

5. *Ibidem*. Capítol XXXVI.

6. *Ibidem*. Capítol XXXVI.

En la història descrita es constata la diferència entre la realitat tal com és –l'aventura de Fogg– i tal com la veuen a la Borsa de Londres. Això fa que apareguin dues estratègies inversores diferents. Fogg defineix uns objectius i fa uns càlculs (també en podríem dir Pla d'Empresa) i actua. Les seves previsions no són tant un programa del que ha de fer com una teoria, en el sentit que li proporcionen intel·ligència, que és el que es necessita per a complir els objectius quan surten imprevistos. El futur no és previsió sinó acció. Fogg és qui fa el futur tal com és.

La segona estratègia inversora és la dels que participen en el joc a través de la Borsa. Jules Verne fa servir el terme aposta per descriure el seu comportament. En aquest cas, la percepció de la realitat depèn del telègraf i els mitjans de comunicació.

El públic es forma unes creences que de cop s'esfumen i després, també de cop, tornen a aparèixer, mentre la realitat és la que és. El mercat descompta tota la informació disponible, positiva o negativa. En aquest context, l'estratègia òptima del públic borsari ha de ser la d'un jugador científic que reparteix el risc per tal de compensar qualsevol oscil·lació dels valors borsaris.

Aquestes descripcions actualment continuen essent vàlides. Tanmateix, queden qüestions importants que la modernitat no ha pogut resoldre. Una cosa és proclamar l'imperi de la raó i una altra arribar a entendre-ho tot.

El concepte de valor econòmic no és universal. L'associació preus a valors presenta problemes. Hem vist, en aquest sentit, com es formaven les cotitzacions dels Phileas Fogg. El propi diner és virtual. La credibilitat se sustenta en unes bases científiques tan febles que el comportament humà es descriu millor amb una teoria de l'aposta que no pas amb una teoria de la probabilitat. L'home és efectivament racional en el seu comportament, però la realitat que percep pot estar completament deformada i, amb ella, les seves creences.

En més d'una ocasió hem sentit científics dir que la realitat és una il·lusió persistent. Doncs en economia pot ser, a més, poc persistent.

I per si amb això no n'hi ha prou, tenim els problemes derivats de la interacció. Tot depèn de tot. Tenim efectes multiplicadors, complexitat, reflexivitat..., el que vostès vulguin, mentre sigui prou

complicat. Com a colofó del cas de la Borsa, una cotització alta indica que un valor és bo. Imaginin que un valor és alt, per aquelles coses del telègraf i els mitjans de comunicació que dèiem abans, però que l'empresa no vagi bé o prou bé: doncs bé, la cotització elevada està indicant que el valor sí que va bé, és a dir, que la cotització és una senyal d'ella mateixa. Aquest fenomen succeeix sovint i s'anomena 'bombolla', i com vostès saben les bombolles peten.

I el Dr. Fortuny, al que m'he referit al començament, en tot això i en particular en la reflexivitat teoritzada pel financer George Soros<sup>7</sup>, hi volia veure la postmodernitat.

Potser sigui així. No és una qüestió per a mi. El que sí vull remarcar, per si pot resultar d'interès als que s'ocupen de la matèria, és que després del telègraf l'any 1844, es va utilitzar el telèfon a la Borsa ja l'any 1878, que l'any 1971 el Nasdaq ja estava informatitzat i que actualment qualsevol de vostès des de casa seva podria fer un seguiment en directe de les cotitzacions arreu del món.

Avui des de la Borsa de Londres podrien veure Phileas Fogg en directe, com una cursa de cavalls, la qual cosa no invalida res del que hem explicat. La comparança amb la cursa ja la feia Jules Verne. La realitat és diferent per a l'actor i per a l'espectador.

El que preocupa és que, tot i el desenvolupament tecnològic, el procediment de formació de creences és tan feble com en l'època de Fogg, i això fa el sistema molt vulnerable a la confusió, que és una situació en què tenim creença d'una determinada hipòtesi i alhora de la contrària.

La confusió és la causa que la Borsa de tant en tant es torni boja. No és un fenomen nou però actualment pot assolir una dimensió que em provoca vertigen a mi, i també a George Soros, qui considerava que calia posar mitjans de control sobre el sistema financer mundial. Estic molt d'acord amb aquest plantejament de Soros, però veig que el problema greu està en la incapacitat que tenim els humans per a la formació de creences en problemes socials i penso, a més, que és un problema que no té solució, perquè si no

7. George SOROS (1998). *La crisis del capitalismo global. La sociedad abierta en peligro*. Barcelona: Ed Temas de Debate.

per comptes d'humans seríem àngels que hauríem assolit la veritat. A més, l'aproximació a la certesa s'agreuja molt perquè la generació de confusió és en bona part l'estratègia de monopolis i oligopolis per a mantenir els seus privilegis.

Per aquest motiu considero que, a més del que proposa Soros, cal intensificar la lluita contra els oligopolis, autèntics senyors de la confusió i amenaça contra la humanitat amb capacitat real per curtcircuitar Matrix<sup>8</sup>. Actualment, amb el nivell de globalització assolit, només una societat oberta pot ser viable.

Gràcies per la seva atenció.



*Pompeu Casanovas.*

8. Matrix (1999) pel·lícula de ciència ficció escrita i dirigida per Andy i Larri WACHOWSKI.

## COMUNICACIÓ

### **Pompeu Casanovas (Institut de Dret i Tecnologia UAB): WEB 3.0**

Internet creix diàriament. A finals de 2007, el Web tenia 1.300 milions d'usuaris, i el percentatge de creixement per al període 2000-2007 era del 920,2% a l'Orient Mitjà i 882,7% a l'Àfrica.

Són bones notícies i, tanmateix, malgrat aquest creixement impressionant, l'antic problema de cercar, recopilar, representar i classificar el seu contingut segueix existint. Es tracta d'un web no ja d'informació, sinó de coneixement. Un coneixement, això sí, desigualment distribuït i emmagatzemat, dispers per tota la xarxa.

A més, aquest coneixement no es presenta ja en formats que eren estàndards només fa dos anys: per primer cop, al febrer del 2009, les comunicacions de les comunitats virtuals han ultrapassat el nombre de missatges (e-mails) enviats a la xarxa. I, encara més significatiu, sabem que l'audiència de vídeo és superior a la de missatges des del novembre del 2007.

Aquest gir ha estat denominat *el web social*, o Web 2.0. Aquest terme va emergir d'una sessió de pluja d'idees entre els directius de O'Reilly Media Inc., i MediaLive International, i representa tota una operació de *marketing* que es va difondre ràpidament als mitjans de comunicació.<sup>1</sup> Significa, en realitat, la possibilitat de participació efectiva de la gent en la transmissió i circulació d'informació a través de la xarxa. Malgrat que es tracta d'un terme ambigu, apunta a la interoperabilitat que permet als usuaris expressar continguts i abocar-los a la xarxa. Els exemples serien Flickr, YouTube, Wikipedia, Facebook.

1. Cfr. KNORR, '2004 – The Year of Web Services' (Diciembre 2003), *IT magazine CIO*, p. 90 en [http://books.google.com/books?id=1QwAAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_summary\\_r&cad=0\\_0#PPA90,M1](http://books.google.com/books?id=1QwAAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_summary_r&cad=0_0#PPA90,M1) (consulta del 12 de maig del 2009).





Signs of the social networking times.

Tanmateix, i malgrat l'èxit innegable, els resultats no són especialment satisfactoris, perquè els usuaris tenen un control molt limitat dels continguts vessats. Com he dit abans, un web de coneixement hauria de permetre etiquetar, compartir, anotar i classificar objectes de forma més segura i satisfactòria per a l'usuari. I també gestionar-ne millor el contingut. Això és el web 3.0: una forma més ràpida i segura de compartir coneixement amb els altres mitjançant llenguatges més expressius i els vincles creats mitjançant el que hom denomina «ontologies» (estructures conceptuals de relació i interoperabilitat).

Un altre cop la premsa. John Markoff, del *New York Times*, va encunyar el terme *web 3.0* al 2006 per assenyalar aquestes noves funcionalitats. Les tecnologies semàntiques són la clau: permeten connectar objectes al darrere de les plataformes i dels serveis web.<sup>2</sup>

I tanmateix, malgrat tots aquests avenços, no podem deixar d'expressar alguns dubtes sobre la manera com està evolucionant la xarxa.

2. Harmon, op. cit. Ibid.

En suma: es tracta d'una xarxa insegura, fràgil, dominada per interessos privats creixents, i per l'actuació dels governs. Certament, podria haver estat diferent, però aquesta és la que tenim, i no és segur que acabi per aconseguir els objectius pels quals fou creada.

Jo em quedo curt en la crítica. Kimberley Claffy, del Centre de Supercomputació de San Diego (CAIDA), acaba de publicar una crítica ferotge molt ben documentada sobre aquests impediments.<sup>3</sup> Per a la científica nord-americana la xarxa és *volgudament* inaccessible i inabordable des del punt de vista de la recerca científica. Hi ha interessos creats que la fan insegura, inescalable, fragmentària i deutora de decisions econòmiques i polítiques.

L'objecte d'aquesta comunicació rau en aquesta paradoxa. Malgrat tots els obstacles, la xarxa no ha deixat de créixer en la direcció individual de millorar l'entorn i les condicions de coneixement de la gent. Hi ha una tensió entre els obstacles que la tecnologia ha de superar i l'ús imaginatiu que en fa la gent. La telefonia mòbil, l'*outcrowding* (o el coneixement compartit), l'accés més fàcil a través de satèl·lit, porten a l'establiment de xarxes socials de comunicació que creen vincles que incideixen en els models de comportament social. Els sistemes d'alarmes mitjançant el mòbil desenvolupats en epidèmies o en els conflictes bèl·lics infraestatals als països africans poden constituir un exemple del que estic dient.

He denominat *dret relacional*, *justícia relacional*, a aquest tipus d'elements regulatoris que es troben a mig camí de la tecnologia i de la regulació tradicional mitjançant normes o regles. Per a mi, constitueix una porta oberta al diàleg i a una interacció pautada que produeix un ordre col·lectiu emergent, però que es concreta en el model individual de relacionar-se amb els altres mitjançant la xarxa. És un model més similar a Metròpolis que a la societat-xarxa de Manuel Castells. I, sobretot, ensenya que els recursos de l'ésser humà quan és usuari de tecnologia poden ser tan creatius com els dels enginyers que la construeixen. En certa manera, és el retorn de la *inventio* de Ciceró, Quintilià, Agricola i Ramus no solament com a argument, sinó com a forma bàsica de conducta.

3. CLAFFY, K.C. (2008), *Ten Things Lawyers should Know about the Internet*, [http://www.caida.org/publications/papers/2008/lawyers\\_top\\_ten/](http://www.caida.org/publications/papers/2008/lawyers_top_ten/) (accessed October 10th 2008).

## COMUNICACIÓ

### **Josep Ylla Català (Patronat d'Estudis Osonencs): *Modernitat i crisi***

En som prou, de moderns?. Quan em van dir que hi hauria un debat sobre la modernitat a Osona, no puc pas amagar que vaig tenir un cert sentiment d'incomoditat. Ja fa temps que hi ha una sensació força estesa que el món està en crisi i que el model de desenvolupament que seguim porta a un carreró sense sortida, on correm el risc de convertir la terra en un lloc difícilment habitable per al conjunt dels humans.

Aleshores, trobar-nos aquí debatent el nostre grau de modernitat m'ha fet pensar, salvant distàncies, en aquella història de Neró tocant la lira, mentre es cremava la Roma que ell mateix havia fet incendiar. Podríem parlar d'ecologia, de crisi energètica, d'immobiliàries, de model econòmic, de Catalunya i Espanya, del tancament d'empreses, de l'atur, del dèficit fiscal i dels altres, de la contaminació... Però no, ens estímem més de mirar-nos el llombrígol, que des que Jofre el Pilós es va inventar les quatre barres –sense pagar drets d'imatge als aragonesos– cal reconèixer que el tenim bonic. Al cap i a la fi, en aquest racó de la Mediterrània i en aquesta reserva ancestral de Catalunya, hem aguantat més de mil anys, tres-cents dels quals han passat dins d'un estat que avui està entre les deu primeres economies mundials i, sobre tot, formem part d'una Europa privilegiada que, mentre el món perilla, pot ensenyar moltes coses a americans i japonesos, a més del grau exacte de temperatura a què cal beure el vi blanc. Com Sòcrates, si cal morir, cal fer-ho amb elegància. Èticament, som encara a la Grècia clàssica.

Anem al gra. Segons el diccionari, modernitat significa la qualitat de modern. I modern vol dir del temps present o dels temps veïns al nostre. L'any passat, George Steiner, en una conferència a Barcelona, veia néixer la modernitat amb l'establiment del principi de la incertesa del coneixement, fins i tot en terrenys que semblaven incommovibles, com la física i les matemàtiques. Poc a veure, doncs, en principi, amb l'ètica o la moral. Però, inconscientment o

no, hem anat identificant modernitat i progrés, i haig de dir que jo no ho veig pas gens malament. Perquè així, el concepte de modernitat incorpora, vulguis o no, uns pressupostos ètics que puguin ser compartits per la majoria dels humans. I no parlo de moral, perquè em sembla que el concepte de moral va més lligat a una concepció personal de l'existència i que la gent, individualment o en grup, entén la moral de manera més diversa. En tot cas, sobreviure és anar endavant, encara que de vegades no sapiguem a on. Amb l'avantatge que avui sabem més bé on no hauríem pas d'anar.

Tornem a casa nostra. Osona i Vic, Vic i Osona. Deixeu-me dir d'avançada que, vigatà de soca-rel, penso que Vic ha sabut ser ciutat, però li ha faltat bastant per saber ser capital d'Osona. I dic capital dins d'una relació d'igualtat bàsica amb les altres ciutats i pobles de la comarca, en el mateix sentit que les Corts catalanes es dirigien als reis: «nosaltres que sols som tant com vós i que junts som més que vós». A Vic això ens costa d'entendre, fins i tot davant fets com que la nostra primera entitat financera i l'equip de futbol menys mal situat de la comarca siguin a Manlleu. Ho dic perquè penso que cal enfocar qualsevol visió de la nostra vida cultural i econòmica al conjunt de tot Osona.

Assentada aquesta base, ¿en som de moderns? El canvi ha estat brutal. Jo encara he conegut els últims espeternecs del Vic de la Laura de Miquel Llor, que la Guerra Civil, amb les seves atrocitats, va ferir de mort violenta. Segur que aquell ambient s'hagués mort igual amb el temps, però havia d'haver-ho fet d'una altre manera. «Hem passat d'un entorn rural-urbà a una comarca-ciutat», resumeix el professor Jaume Font. Sigui com sigui, ningú no s'hauria pensat que al cap de setanta anys, a Osona, hauríem d'aprendre a conviure gent de més de cinquanta nacionalitats diferents, venint d'Àfrica, d'Amèrica, d'Àsia, tothom de llocs diferents. No parlo de vinguts d'Europa perquè si alguna cosa som és Europa.

«De la indigència al benestar», titulava Modest Reixac l'encapçalament d'un dels números de la revista AUSA del Patronat d'Estudis Osonencs, que fan una mirada força completa de l'evolució de Vic i Osona de 1953 al 2002. A la crisi crònica de valors, hi hem afegit ara una crisi econòmica que no sabem pas on ens portarà. Com que n'hem passades moltes, penso que el lema és plenament vàlid, tot i comptant amb els illots de pobresa dels que les passen magres.

En el terreny social, el nostre punt més flac és la política. El noble art de la política —que deia Pius XII—, avui tant denigrada, quan és més necessària que mai, o tan necessària com sempre. La nostra participació en la política catalana, ja no parlem de l'espanyola, l'europea o la mundial, és, ha estat i em fa por que seguirà sent, perfectament descriptible. Hem tingut un conseller de la Generalitat, però la nostra influència en les decisions polítiques catalanes ha estat massa propera al zero.

El nostre punt fort és a la societat civil. Aneu on aneu, arreu d'Osona, tingueu l'afició que tingueu, hi ha un teixit dens d'associacions que es dediquen als aspectes més variats del passat, del present i del futur i on és fàcil integrar-s'hi i treballar. El conjunt de totes elles és un signe de modernitat que impregna fins al moll de l'os tota la nostra societat. Potser per això, i és una altra hipòtesi que goso llençar, anem superant, tot i els entrebancs, la nostra falta de pes polític. Punt que, repeteixo, no convé pas amagar que cal considerar greu.

Es poden anar resseguint camps diversos de la cultura, en el sentit més ampli de la paraula. En alguns, ens hem limitat a fer la viu-viu, però en d'altres hem arribat força amunt, més del que es podia esperar de la nostra capacitat econòmica i demogràfica. Només apuntaré alguns camps. La creació de la Universitat de Vic, que ens ha permès de començar a donar-nos una nova imatge, és un dels principals trumfos que podem jugar quan apostem per la modernitat. El 9Nou, en el camp de la premsa periòdica, amb un abast que arriba a bona part del país. Les revistes *Ausa* i *Reduccions*, entre d'altres, que ens revelen una societat inquieta, reflexiva i oberta al futur. *Eumo*, al món dels llibres, una de les primeres editorials catalanes. El Patronat d'Estudis Osonencs. Els museus de tota la comarca, amb el Museu Episcopal com a museu insígnia. L'Escola d'Arts aplicades, l'Associació per les Arts Contemporànies, l'Institut del Teatre, amb les corresponents companyies i intèrprets, el Cineclub, les orquestres i els cantautors, els personatges de l'audiovisual, els clubs esportius i tants d'altres, ens situen dins la modernitat de forma significativa.

En el cas de la pintura i la literatura, fem més que un bon paper. Fins i tot, tenim una autora premiada procedent de la immigració amazig i arrelada entre nosaltres. Són camps que ens permeten

d'interrogar-nos sobre què és modern i què és modernitat. D'artistes i de poetes en tenim molts i de bons. Tots ells són moderns en el sentit que viuen o han viscut fins fa poc entre nosaltres, però, ¿quants ens connecten amb els corrents estètics de la modernitat? Per exemple en el cas dels pintors, amb excepcions molt rellevants i de categoria, la majoria són figuratius. Un pintor figuratiu pot ser considerat com un signe de modernitat, en el sentit de tendència artística? És indiscutible que són moderns, però la pregunta és: fins a quin punt ens han acostat a la modernitat? Ho deixo expressament obert.

En el món científic, he de confessar que desconec què es mou entre nosaltres. Segurament hauríem d'anar-ho a buscar entre els departaments d'investigació i recerca de les empreses. En el cas de la medicina tenim una figura d'escala mundial. En gastronomia fem un bon paper, també amb un primer espasa, que és la punta d'un iceberg massís de cuiners. I l'experiència m'ha ensenyat força exemples que hi ha cuines molt elaborades a cases particulars. Sense oblidar els teòrics gastrònoms, que naveguen també dins el mar de la realitat, que és on es demostren fins allà on es pot testar teories.

Acabem replant que, com calia esperar, dins d'aquest panorama variat, no tot són flors i violes. El resultat de les últimes eleccions municipals indica un malestar profund de la societat osonenca, sobre tot a Vic i Manlleu. Deixeu-m'ho dir amb paraules de Shakespeare: «Hi ha coses que fan pudor de podrit». I no només a la Dinamarca de Hamlet, podem afegir-hi. Però, sense deixar de mirar enfora i endavant, penso que fet i fet també de tant en tant, podem mirar-nos el melic amb alegria. Si més no, perquè és d'allà d'on ve la nostra connexió amb Europa. Que, ara per ara, és la única referència que jo veig clara per al futur de Catalunya.

## COMUNICACIÓ

### **Miquel Codina (PROSA): *Vic i modernitat***

Prenc la modernitat com el conjunt de fenòmens apareguts en un temps recent que han conformat o almenys influït en la nostra societat. Pels que ja tenim alguns anys, pels que venim de la guerra civil, aquestes ventades de renovació han estat nombroses i gairebé permanents. Són setanta anys intensos i de canvis tan considerables que han deixat en fora de joc les coses, els valors i els costums que no s'han mogut de lloc.

He triat una desena d'indicadors per encarar-los a la societat vigatana i veure la nostra reacció. M'imagino una gran pantalla penjada a la creu de Gurb amb una colla de llegendes, de referents dels temps moderns i m'imagino a mi mateix, amb una colla de gent de La Plana, preguntant-nos quines afinitats hi tenim.

LACIUTAT té un protagonisme quasi excloent en el món modern. Les ciutats han crescut amb desmesura arreu del món. La despoblació del camp és un fet, només l'1,5% dels afiliats a la Seguretat Social a Osona cotitza en el sector agrícola. A Vic, una ciutat amable, endreçada i de bon viure-hi, l'han acompanyat en aquest creixement els pobles del seu entorn, la qual cosa li ha permès ser una ciutat-comarca que inclou 47 municipis. Ara bé, la capitalitat de Vic, ha quedat postergada. No hi ha gent nostra en els entorns del poder polític català ni institucions arrelades al nostre territori que tinguin pes a l'organigrama de la Generalitat. Tampoc en el terreny econòmic, la ciutat pot presumir de lideratge donat el cas que l'evolució del PIB vigatà és molt erràtica. Dels darrers 15 anys n'hi ha cinc amb recessió, però darrerament el PIB osonenc tendeix a millorar i només en dos exercicis del segle actual el nostre creixement ha anat per dessota de la mitjana catalana. Culturalment, la Universitat hi ha ajudat molt, estem més ben situats i la nostra projecció exterior és més notable.

LES COMUNICACIONS han estat la «joia de la corona» en la cursa cap el progrés a la segona meitat del segle XX o sia en el meu temps. Les nostres comunicacions de superfície, francament dolentes en general, en el cas del tren són catastròfiques. Som un

cas únic. No hi ha cap ciutat del nostre nivell tan mal comunicada amb Barcelona o amb Europa sent-hi tan a prop. És un nus gordià que estrangula la ciutat. Sense doble via, Vic seguirà avançant amb el fre posat, o sia, sempre a punt d'encallar-se.

Les telecomunicacions són el «boom» més cridaner dels temps moderns Aquí sí que, partint de zero, s'avança cap a l'infinit. És més que probable, que la influència dels mòbils i d'Internet sobre els comportament del gènere humà superi la influència que hagin pogut tenir les religions, la revolució francesa o el descobriment de la impremta. Basti dir que, amb informàtica i anglès, les fronteres del món s'esvaeixen, són virtuals.

Els mitjans de comunicació locals i comarcals han funcionat raonablement bé i s'han expansionat amb èxit cap a les comarques veïnes. Sobre Vic, i a curt termini, hi arribaran 40 canals de televisió i hi haurà una dotzena d'emissores de ràdio comarcal.

Vic ha optat pel creixement de les línies ADSL per coure, així no calia rebentar carrers donat el cas que aquestes línies ja hi eren, però mai assoliran les velocitats de la fibra òptica, un tema que segueix pendent. Osona disposa d'una xarxa privada, Guifi.net, la més gran d'Europa, gratuïta i sense fils, que usen bàsicament estaments públics i oficials. La cobertura de mòbils té llacunes imperdonables, pobles sencers com Sant Julià o Santa Eulàlia de Riuprimer en són exclosos. En resum diria que no som més enllà de mig camí.

L'ECONOMIA d'Osona ha tingut en el camp industrial ensurts d'envergadura amb la caiguda dels sectors tradicionals, tèxtil i pell, tots dos en el decurs d'una sola generació. Han pres el relleu les indústries metal·lúrgiques que ocupen el 20% de la població activa i les càrniques liderades per Casa Tarradellas amb un altre 20%. De fet, l'estructura industrial d'Osona, d'ençà de la davallada de les colònies del Ter, ha estat escassa, sempre per dessota de les comarques veïnes com ara el Bages o el Vallès Oriental però lleugerament per sobre de la mitjana catalana. Les noves tecnologies són a la sala d'espera d'un parc tecnològic que l'Ajuntament s'ha compromès a endegar en aquesta legislatura. Només l'1,1% dels treballadors estan inscrits en indústries considerades de nivell tecnològic alt. L'esplet de professions liberals és notable i el creixement del nombre d'advocats, dentistes, arquitectes o mes-



tres en la darrera dècada ha estat espectacular. En el sector de la distribució destaca per exemplar l'empresa Bon Preu S.A. amb més de quatre cents milions d'euros de vendes, tres mil empleats i vuitanta establiments. També mereix una ullada el mercat de terra a Plaça del dissabtes visitat assiduament per milers de persones, algunes d'elles provenint d'indrets llunyans. La política restrictiva de la Generalitat i la pressió del lobby de botiguers sobre l'Ajuntament en contra de la llibertat d'horaris i de les grans superfícies ha frenat el creixement del sector però no l'ha pogut aturar i Vic presenta avui una oferta comercial bastant completa. La construcció d'habitatges va créixer del 2003 al 2006 entre 15% i 20% anual, molt per sobre de Girona, Mataró, Manresa o Granollers per la qual cosa es pot esperar una crisi immobiliària més llarga. La ciutat de Fires i Mercats es manté i assoleix aflüències notables tant pel Mercat del Ram com pel Mercat de la Música Viva i d'altres, com la Fira dels Antiquaris, han assolit prestigi a nivell nacional. El tema financer queda reduït pràcticament a la Caixa de Manlleu, molt ben implantada a tots els pobles de la comarca però faltada de volum per acompanyar les grans inversions. La negativa de l'Administració Central a la creació d'un Banc vigatà pels anys setanta és una llosa pesada i dura de tragar.

LA SOCIETAT CIVIL és un valor a l'alça a tots els països occidentals, com si l'Estat s'hagués adonat que voler-ho fer tot és fer-ho força malament. A Vic la riquesa associativa és un valor històric i un valor de plena actualitat alhora. Hi ha 102 entitats culturals entre les quals en cito algunes que transcendeixen clarament el marc urbà: Museu Episcopal, Museu de l'Art de la Pell, Temple Romà, Escola Municipal de Música, Institut del Teatre, Biblioteca episcopal... Apart hi ha 35 entitats esportives, 21 entitats juvenils i 39 entitats cíviques i socials. El conjunt és realment enlluernador i surt molt ben classificat si el comparem amb ciutats properes i semblants. Hi ha un consens, tàctic si més no, en creure que en aquest apartat de vitalitat ciutadana mereixem medalla i aplicant la ratio entitats/població, probablement, medalla d'or.

ENSENYAMENT I SALUT quan són públics són els pilars bàsics de la societat del benestar. No són els únics, no resolen tots els problemes de l'home. El cas de Cuba n'és un exemple, però són ingredients imprescindibles. Un país que no garanteixi l'accés a la

cultura per tothom i el dret a la salut per tothom és un país ancorat en el passat. Sense sanitat i ensenyament públics la societat del benestar s'ha acabat. Són dues potes bàsiques d'aquesta comunitat que té en els serveis el 65% dels llocs de treball a Osona. Dels 8.000 alumnes que a Vic es mouen en el règim general n'hi ha 52% en centres privats i 48% en els públics. Aquesta distribució de l'alumnat és diferent a Osona i a Catalunya que té un 62% de l'alumnat en centres públics. Aquesta peculiaritat a favor de les escoles concertades té una explicació històrica. A Vic hi ha una colla de centres religiosos, amb Sant Miquel al capdamunt, que s'han adaptat als temps moderns, donen un ensenyament pràcticament laic i tenen un prestigi social indiscutible. La Universitat, el pal de paller a l'entorn del qual jo veig el Vic de demà, és un aiguabarreig de gestió pública i privada a l'espera que algun dia sigui pública del tot.

LA IRRUPCIÓ DE LA DONA en els centres de decisió és un fenomen recent, no té més de vint i cinc anys. Avui, considerem moderna, des d'aquesta òptica, qualsevol institució que hagi assolit la igualtat de sexes. N'estem força lluny. En part per la influència religiosa i una mica pel nostre tarannà, la dona ha estat sovint i llargament postergada. Trencada l'exclusivitat masculista a l'exèrcit, l'Església Catòlica s'està quedant sola en el rebuig de la dona com persona capaç d'assumir responsabilitats col·lectives dins de la seva institució. Diguem que el panorama s'ha normalitzat a nivell civil, de carrer, de bars, de centres d'esport, fins i tot a l'interior de les famílies hi ha més diàleg entre els dos sexes, però seguim lluny de la igualtat en el terreny de la política i anem moltes passes enrera a nivell de Consells d'Administració. No som l'últim de la fila, segur que no, però no tenim el fanalet vermell gaire lluny.

LA LAICITAT és el codi vigent amb poques excepcions a Europa. La societat teològica que s'associa a l'edat medieval va tenir una revifalla esplendorosa a Osona durant el franquisme. N'és una anècdota rellevant el fet que Franco vingués d'incògnit a visitar la Seu episcopal sense avisar l'Ajuntament i que l'Església aixoplugués activitats socials i polítiques que no li pertocaven però que altrament no haurien existit. El seminari nou és la construcció més important del Vic de la immediata postguerra. Ja anteriorment aquest esplendor religiós havia estat notable, fins el punt

que un canal de televisió estatal, parlant d'una ciutat d'un país de l'Est de la qual no recordo el nom, deia ...és el Vic d'aquest país, té cent trenta dues esglésies (molt exagerat, a Vic més de trenta cinc no les he vist). Com ha reaccionat la nostra gent davant un canvi tan brusc? En general sense fer-hi escarafalls. Les esglésies s'han buidat, unes poques s'han reconvertit, els capellans no es veuen per enlloc i a la Seu Episcopal sobren espais per tot arreu. Els tics religiosos que ens queden, superiors en nombre a la mitjana catalana, pengem de fils inestables i conviuen amb una revifalla folklòrica de la processó del Corpus i de l'Ofici de Sant Miquel. No ens consta que cap escola hagi qüestionat la nova assignatura de Ciutadania que ha de substituir la religió.

L'ECOLOGIA és una valor recent, no podia ser d'altra manera. Mentre l'home no va atossigar el planeta, de què calia salvar-lo? Quins són els elements contaminadors a casa nostra? En general, com a tot arreu, les concentracions urbanes, les indústries brutes, l'energia, els cotxes, les calefaccions i aires condicionats, les deixalles...etc. Avui, no hi ha a casa nostra nuclis urbans importants sense depuradora però en el nostre passat recent les adoberies hi van aportar el seu gra de sorra i, la ramaderia, degut al problema dels purins, està lluny d'haver resolt el problema. Un suspens clar per Osona i també per Vic, que amb els augments de temperatura dispara els índex de pudors i dona a la comarca un ambient francament desagradable. Pot ser interessant llegir com ho veuen des de fora. A Najat El Hachmi, amasik i mediterrània, aquestes olors tan nostrades la varen sobtar i en sovinteja les referències:«...continuaven les mateixes pudors (...) el pont tan antic i amb aigües tan pudents (...) però allunyat de tantes pudors (...) era a la ciutat capital de comarca on feia menys pudor d'adoberies, que les normatives ja no deixaven que aboquessin les aigües als rius, però on continuava la pudor de porcs...»

LA FAMÍLIA ja no és l'edifici amb fonament de roca que havia d'aguantar tot tipus de ventades i tempestes. Més de la meitat dels matrimonis novells es trenquen abans d'hora i també més de la meitat del vigatans es casen pel civil amb un tipus de contracte no massa lluny d'una hipoteca a llarg termini que hom no acaba de veure com la pagarà. És un símbol de modernitat innegable la desafecció per la família tradicional immutable i indissoluble. Però

hi ha més novetats, els fills han pres un paper a l'obra, hi diuen la seva, i prenen trossos cada dia més grossos del pastís. En sortir la dona a treballar fora de casa i reduir-se dràsticament el nombre de fills, l'habitable familiar queda força buit i pren vida bàsicament a l'hora dels àpats, durant els quals la televisió deixa força soterrades les converses. La societat vigatana ha seguit aquesta evolució que té alguns aspectes més que qüestionables. El costum de rentar la roba bruta dins de casa s'ha mantingut impertèrrit.

LA TOLERÀNCIA ENVERS LA DIVERSITAT és la clau de volta de la modernitat. En un món global de constants desplaçaments on es calcula que d'aquí a quatre dies la meitat de la gent morirà en un lloc diferent al que va néixer, l'acceptació de l'estranger, de l'home arribat de nou, és la millor garantia per obtenir una ciutat de serveis còmoda i gratificant. El respecte pels valors religiosos diferents, per la consciència ètica basada en els drets humans, per la moralitat pròpia de qualsevol ésser racional i planetari, per l'acceptació de models familiars diversos, han de ser les bases d'una societat enriquida i en pau. Vic vol ser un model d'aquest tipus de ciutat que busca la seva capitalitat en base a l'acceptació dels nous temps i, en algunes qüestions com la distribució de l'alumnat immigrant, ha estat pionera. Un 22% d'immigrants i una setantena de nacionalitats diverses es mouen pels nostres carrers en pau i harmonia. Només en la darrera contesa electoral per proveir els càrrecs del nou Ajuntament va aflorar amb força un sentiment xenòfob preocupant. Aquest tarannà nostre assossegat i tranquil, aquesta calma urbana, precedeix la tempestat? Penso, espero i desitjo que no sigui així, que l'estridència dels resultats electorals quedi en anècdota.

# ÍNDICE



# ÍNDEX

Introducció .....	5
Primer àmbit:	
MODERNITAT I FILOSOFIA .....	9
Herменèutica i Modernitat, <i>Jordi Sales i Coderch</i> .....	11
Comunicacions:	
– Modernitat i platonisme: l’aposta de Heidegger pel no-res, <i>Nemrod Carrasco</i> .....	51
– Crítica a la modernitat: el problema de la redivi- nització del món, <i>Bernat Torres</i> .....	55
– La pregunta per la Modernitat des del tarannà fonamental de l’home modern, <i>Pablo Sandoval</i> .....	64
– L’oblit de l’ésser, allò carcerari i els genocidis oblidats, <i>Jaume Ferrerons</i> .....	72
– Modernitat i narcicisme: la crisi d’adolescència de la filosofia, <i>Miguel Candel</i> .....	82
– Temps moderns, temps d’autenticitat filosòfica?, <i>Albert Llorca</i> .....	84
– La crisi moderna de la bondat, <i>Emília Olivé</i> .....	94

– Modernitat i filosofia. Disputatio fortuniana, <i>Susana Violante</i> .....	100
– Polítiques de perdó, <i>Marta Poblet</i> .....	107
Segon àmbit:	
MODERNITAT, CIÈNCIES I ART .....	111
Ponències:	
Modernità e arte, <i>Giuseppe Di Giacomo</i> .....	113
Esport i modernitat, <i>Conrad Vilanou</i> .....	135
Comunicacions:	
– Modernitat és ser contemporani, <i>Julia Manzano</i> .....	201
– Els escrits de Joan Fuster sobre l’art modern, <i>Xavier Serra</i> .....	207
– Cinema i modernitat: el joc dels arguments (visuals), <i>Jesús Alcolea</i> .....	215
– La noció de “mercat de l’art” i el projecte modern, <i>Antonio Castilla</i> .....	225
– La modernitat i el pas a nous paradigmes en la ciència econòmica, <i>David Ceballos</i> .....	231
– Borsa i modernitat, <i>Joaquim Perramon</i> .....	235



– Web 3.0, <i>Pompeu Casanovas</i> .....	240
– Modernitat i crisi, <i>Josep Ylla-Català</i> .....	243
– Vic i modernitat, <i>Miquel Codina</i> .....	247

# 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

