

# Compàs

## d'amalgama

Núm. **1**

Àlex Matas ♦ Marta Marín-Dòmine ♦ Teresa-M. Sala ♦ Francesc Foguet i Boreu ♦ Víctor Ramírez Tur ♦ Alexandre Galí ♦ Josep Monserrat Molas ♦ Raquel Cercós ♦ Eulàlia Collelldemont Carles Bravo Prieto ♦ Diego García Martín ♦ Adrián Pérez Salinas ♦ Evelyn Fox Keller ♦ Sònia Estradé ♦ Inès Aquilué Junyent ♦ Estanislau Roca Blanch ♦ Núria López Torres



# SUMARI

Compàs d'amalgama | Núm. 1 | Primavera 2020

## PÒRTIC

### Compàs d'amalgama. Revista de cultura contemporània

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

**Pàgina 3**

## LITTERE

### Passeigs excèntrics i espais dislocats

Àlex Matas

**Pàgina 4**

### L'espai, la memòria, els parèntesis

Marta Marín-Dòmine

**Pàgina 8**

## ARTIS

### Conversa amb Josefina Matamoros «Els artistes m'han ensenyat a situar-me dins l'univers, no en un sol espai»

Teresa-M. Sala

**Pàgina 12**

### Entre els *pompiers* i els artistes

Francesc Foguet i Boreu

**Pàgina 18**

### Davallaments de la creu i gestos del sostenir

Víctor Ramírez Tur

**Pàgina 22**

## DOSSIER MONOGRÀFIC: EL RIURE

### La interpretación de los signos en la comedia cinematográfica

Juan Carlos Pueo

**Pàgina 28**

### El riure com a suspensió de l'empatia

Pere Ballart

**Pàgina 33**

### Pedagogia, somriure i reconeixement

Mónica Gijón Casares

**Pàgina 38**

### Ataques de risa

Mariano López Seoane

**Pàgina 45**

## FRONTISTERI

### Beatriu parla

Alexandre Galí

A cura de Josep Monserrat Molas

**Pàgina 52**

## LEVANA

### Parcs i jardins urbans

Raquel Cercós, Eulàlia Collelldemont

**Pàgina 62**

## AFINITATS

### Computació i supremacia quàntica

Carles Bravo Prieto, Diego García Martín, Adrián Pérez Salinas

**Pàgina 68**

### L'anomalia d'una dona en la física

Evelyn Fox Keller

Traducció de Sònia Estradé

**Pàgina 72**

## CIUTATS

### Hiverns de jocs i de guerra

Inés Aquilué Junyent, Estanislau Roca Blanch

**Pàgina 82**

## MIRADES

### Núria López Torres. Compromís de gènere

**Pàgina 85**

# Compàs d'amalgama

Revista de cultura  
contemporània

## Direcció

Francesco Ardolino  
Teresa-M. Sala

## Consell editorial

Simona Škrabec  
Àlex Matas Pons  
Mireia Sopena  
Jaume Radigales  
Irene Gras Valero

Daniel López del Rincón

## Responsables de secció

*Littere*: Maria Dasca Batalla

*Artis*: Laia Manonelles Moner

Martina Ribalta Coma-Cros

Ana Prieto Nadal

Marta Piñol Lloret

*Frontisteri*: Núria Sara Miras Boronat

*Levana*: Enric Prats Gil

*Afinitats*: Sònia Estradé Albiol

*Ciutats*: Estanislau Roca Blanch

## Comitè científic

Javier Arnaldo

(Universidad Complutense de Madrid)

Alessandra Capuana

(Università di Roma «La Sapienza»)

Pietro Catalaldi

(Università per Stranieri di Siena – UNISTRASI)

Mònica Güell (Paris IV – Paris-Sorbonne)

Fernando Martínez Nespral

(Universidad de Buenos Aires)

Mary Ann Newman

(Farragut Fund for Catalan Culture in the U.S.)

Marta Segarra (Centre National de Recherche

Scientifique-CNRS-Paris)

Amadeo Serra (Universitat de València)

Camilo de Mello Vasconcello

(Universidade de São Paulo)

## Col·laboradors del núm. 1

Inès Aquilué Junyent, Pere Ballart, Carlos Bravo

Prieto, Raquel Cercós, Eulàlia Collelldemont,

Sònia Estradé, Francesc Foguet i Boreu, Diego

García Martín, Mònica Gijón Casares, Evelyn F.

Keller, Mariano López Seoane, Núria López To-

rres, Marta Marín-Dòmine, Josefina Matamoros,

Àlex Matas, Josep Monserrat Molas, Juan Carlos

Pueo, Víctor Ramírez Tur, Estanislau Roca

Blanch, Teresa-M. Sala, Adrián Pérez Salinas

## Equip editorial

Edició: Alicia Ferran

Assessoria editorial: Jordi Homs

Secretaria tècnica: Cinta Moreso

Distribució: Cruz Artidiello

## Disseny i maquetació: Quim Duran

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430 – Fax: 934 035 531

[www.publicacions.ub.edu](http://www.publicacions.ub.edu)

[comercial.edicions@ub.edu](mailto:comercial.edicions@ub.edu)

ISSN-e: 2696-1008



Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Les paraules determinen la manera com interpretem la realitat i poden, per tant, canviar-la; tenen un impacte emocional, intel·lectual i fins i tot físic sobre les persones. Gòrgias, el sofista, remarcava el poder de persuasió de les paraules: «Unes causen dolor, altres alegria; n'hi ha que provoquen un sentiment de por, o que infonen valor a l'audiència, o que entumeixen i encisen l'ànima amb persuasió maligna». La seva capacitat transformadora dota de sentit tot el que ens envolta, i condiciona les relacions, els sentiments, les idees.

Aquest primer número de *Compàs d'amalgama* transita per llocs de pas i compromisos teatrals, amb fórmules del *pathos* que ens permeten dialogar amb el passat, i per contextos vulnerables o en conflicte, com la ciutat de Sarajevo; ens endinsa en el món de Beatriu vist per Alexandre Galí i ens descobreix les trajectòries de dues dones singulars: Josefina Matamoros —en format d'entrevista— i la física Evelyn Fox Keller, de qui oferim un escrit testimonial. El dossier monogràfic està dedicat en aquesta ocasió al tema «El riure».

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

## Convocatòria d'articles / Call for papers

La revista COMPÀS D'AMALGAMA incorpora un dossier monogràfic de caràcter acadèmic i interdisciplinari. El tema triat per a la pròxima convocatòria és «La rebel·lia».

Revolució, insurrecció, revolta, rebellió: són mots que obren un ventall semàntic que va des de la construcció d'una proposta organitzada contra el sistema fins al rebuig espontani de les imposicions socials. Així, doncs, es prendran en consideració les contribucions que girin al voltant dels aspectes culturals, històrics i naturals que determinen i evidencien aquest conflicte i les seves conseqüències. Per això no es limita el camp de l'anàlisi ni la perspectiva de les investi-

gacions, tot i que es remarca la preferència pels punts de vista comparatistes i per la idea que l'especialització científica no ha de ser cap impediment per construir un diàleg entre els diversos camps del coneixement.

Els textos, que cal enviar en un arxiu adjunt al correu electrònic [infopublicacions@ub.edu](mailto:infopublicacions@ub.edu) abans del 15 de setembre d'enguany, han de respectar les normes editorials recollides al llibre d'estil que trobareu a <http://www.publicacions.ub.edu/refs/compasAmalgama-llibre-Estil.pdf>. Els articles passaran una avaluació a doble cec (*double-blind peer review*), els resultats de la qual seran comunicats als autors en un termini màxim de dos mesos.







Les botigues de La Roca Village.

Calvo; *Treure una marededeu a ballar*, de Perejaume, i *Serem Atlàntida*, de Joan Benesi. Si els escriptors avantguardistes esmenaven gràcies al desordre geogràfic l'afany de productivitat i l'hegemonia del racionalisme burgès, avui reapareix aquella mateixa suspicàcia poètica davant els nous règims de la visibilitat global: l'omnipresent estètica de parc temàtic d'unes ciutats que han esdevingut destinacions turístiques i davant les frenètiques modalitats del desplaçament dels seus ciutadans hipertecnologitzats.

La invenció del meridià de Greenwich va provocar que el càlcul geogràfic del món passés per Londres, però Lluís Calvo vol recuperar una altra línia imaginària avui oblidada, el meridià de París, la gran ciutat continental que havia estat derrotada i havia vist frustrats els seus desitjos d'esdevenir el centre des del qual es fixés la condició perifèrica dels altres. El record del poeta d'aquella línia imaginària eclipsada fa avui possible un recorregut ben excèntric que va des de les instal·lacions portuàries de Dunkerque i les seves «naus desballestades, línies fèr-

ries i dipòsits d'hidrocarburs», al nord, fins a les platges d'Ocata, ben atapeïdes de banyistes al Maresme, al sud. El sorprenent tiralínies de Lluís Calvo permet assajar itineraris insòlits que associen personatges i localitats sense relació aparent. Les coordenades del meridià de París desendrecen els nostres mapes i llancen dubtes sobre l'ús que en fem. Ens suggereixen una geografia inèdita i hi podem imaginar viatges que avancen sense obeir cap ordre cronològic i sense cap horitzó de sentit final. És així com el passeig del poeta pel *meridià* pot fer coincidir en un mateix viatge, gràcies a una aberrant sincronia absoluta, les sales del Museu del Louvre (on són instal·lades les pintures de Jacques-Louis David sobre la Revolució i també la filmació que va fer-ne Jean-Luc Godard a *Bande à part*) i les botigues de la Roca Village (on cada any milions de visitants protagonitzen una litúrgia social en la qual la transacció comercial reuneix estranys en una ciutat mitjana catalana recreada artificialment). Precisament aquí, en aquest indret sense memòria, la línia del meridià de París corre a frec de la ciutat de Barcelona, abans de dirigir-se

## «Les coordenades del meridià de París desendrecen els nostres mapes i llancen dubtes sobre l'ús que en fem.»

cap a la Meridiana i perdre's després pel Mediterrani, i es fa més evident la inutilitat de les línies del mapa.

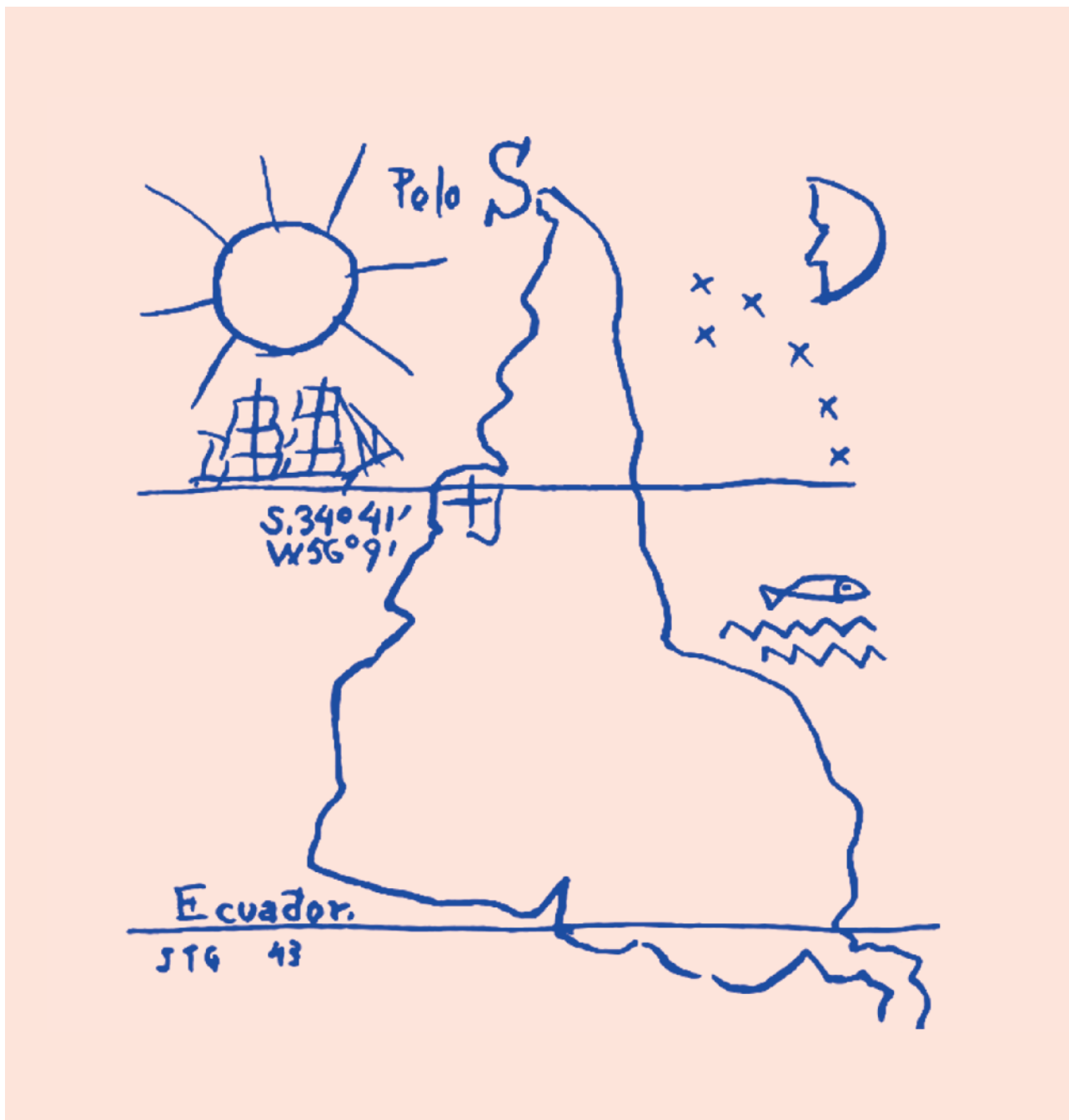
Lluís Calvo explica que és el poeta Jacques Réda qui li fa entendre, a *Le Méridien de Paris*, que les línies imaginàries i conceptuals són difícils de resseguir en el terreny físic. Aquesta és la lliçó també del llibre de Perejaume, que explica el viatge a peu de l'artista amb una marededeu del segle XIII carregada a la seva motxilla. És un viatge que vol combatre l'entorn tecnològic (l'artificial i el virtual), que tendeix a fer-nos veure el *lloc* cada cop més com una nosa i ens ofereix dreceres per lliscar-hi de pressa i fer-hi via. Viatjar amb una talla de més de 3 kg de pes a l'esquena recorda sense cap mena de dubte la *gravetat* dels indrets que trepitgem, la densitat de la seva història i les irregularitats del terreny. L'artista surt del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), on es custodia la imatge de la marededeu, i les seves passes dibuixen un ampli semicercle que envolta la ciutat de Barcelona: surt pel Besòs i torna pel Llobregat, després d'haver visitat altres marededeus conservades al Museu Episcopal de Vic i al Museu Episcopal de Solsona. Perejaume ret així homenatge a aquella dita de Michel Leiris: «Llançar-se en cos i ànima a l'espai, per escapar imaginàriament al transcurs del temps». Efectivament, les obres d'art exhibides pels museus, com la que ell mateix passeja pel territori, són emmagatzemades segons un criteri estrictament cronològic, i gairebé mai no s'esmenta la transcendència del seu lloc de procedència. En canvi, el seu passeig ens adreça cap a l'espai, els *llocs* concrets, i reprèn aquell esperit subversiu de les psicogeografies surrealistes i les derives dadaistes, perquè ens aproxima a demarcacions ben reals. I ho fa en un món, el d'avui dia, que mostra un interès escàs per la «presència física de l'immediat geogràfic», on els vells camins han estat avui escapçats per una omnipotent xarxa viària que apropa allò que estava allunyat, però que ho fa malmetent o aïllant localitats abans connectades: «Santedat del lloc concret. Majestat del món físic», escriu Perejaume.

I aquesta màgica subversió desencadena un deliri orogràfic mitjançant un llenguatge gens estandarditzat. En realitat, el pelegrinatge és narrat mitjançant el llenguatge

*al·locat* —en el sentit de lloc, de tocar a terra— que escau al vincle toponímic de les marededeus amb les localitats. Un llenguatge que aspira encara a revifar l'expressió d'un idioma que sembla condemnat, com explicava el mateix Perejaume en un congrés sobre el decreixement, al risc que els folkloristes, els antropòlegs, els musicòlegs o els lingüistes el recol·lectin i el fixin amb la neutralitat i, a vegades, l'asèpsia dels seus mètodes.

El tercer viatge l'explica la novel·la de Joan Benesiu *Serem Atlàntida* i el motiva la presència intrigant de Mirko Bevilacqua a l'aeroport de València, que desperta la curiositat del narrador. L'aeroport és descrit en les primeres pàgines com el «*duty-free* de l'existència, d'una vida sense l'impost que significa ací i allà pertànyer a un *lloc*». El llibre, però, ens aboca una altra vegada als *llocs* i ens permet comprovar que els mapes convencionals amaguen la realitat més que no pas orienten les nostres passes quan decidim moure'ns pels indrets carregats de memòria. Sobretot si el viatge es fa a través d'una Europa plena de *ciutats cruïlla* que han estat batejades i rebatejades segons canviaven els poders polítics que les governaven. Una Europa en què els dominis administratius han esdevingut sovint dominis lingüístics, i això ho ha fet possible la pràctica criminal de les deportacions i les repatriacions dels grups i les comunitats, segons si els seus ciutadans pertanyen a un determinat poble, professen una determinada religió o s'adscriuen a una determinada ideologia.

El narrador de *Serem Atlàntida* viatja a aquells espais on les petjades de la història d'Europa han quedat enregistrades —les veiem encara a les inscripcions ben llegibles dels rètols antics i les architectures dels seus edificis, i també als accents dels seus parlants—. Cal, però, tenir la voluntat de buscar els rastres d'aquesta memòria europea en ciutats com, per exemple, Trieste, on entren en contacte «el límit oriental del pobles llatins, el límit occidental dels pobles eslaus i el límit meridional dels pobles germànics». Trieste/Trst/Triest o Gorizia/Görz/Nova Gorica, amb tota la rica pluralitat dels seus accents matisats, són algunes de les destinacions del viatge que emprèn atzarosament el narrador i que substitueix aquell altre viatge que li havien



Dibuix de Torres-García per il·lustrar el seu article «La escuela del Sur».

proposat uns joves amb qui havia coincidit al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Visitaven l'exposició organitzada al voltant de l'obra de l'escriptor alemany W. G. Sebald i el convidaren a fer una ruta pels pobles francesos travessats pel meridià de Greenwich, tot emulant l'obra de l'artista Simon Faithfull, que, de nord a sud, havia resseguit la ruta imaginària que dibuixava el meridià. Però aquest itinerari de perfecció geomètrica el descartarà i triarà la companyia d'altres viatgers i la ruta més desendreçada de la memòria europea.

Cap d'aquests tres llibres té com a punt de partida o d'arribada una ciutat simulacre de renom. A diferència dels viatges habituals, que no són altra cosa que la «suma» apressada, com diu Lluís Calvo, de tots els *llocs de pas* i que «constitueixen un esbós de realitat en què mai no s'acaba de romandre del tot», aquests tres recorreguts recullen les qualitats d'uns indrets en què es pot romandre, però mai de manera plàcida. ●



# L'espai, la memòria, els parèntesis

L'autora es pregunta per la relació entre l'espai i la memòria, i per la nostra relació com a individus d'una comunitat amb els memorials. Què diuen els memorials del present i de nosaltres mateixos com a col·lectivitat? Què indiquen la inclinació a la nostàlgia i la minvada capacitat d'actuar que tenim?

*Per* Marta Marín-Dòmine





# «Prendre la paraula. Anar de la vista a l'acció. Posar-hi el cos. Fer de l'acció una actuació pública.»

## Observar, practicar

L'espai, afirma Michel de Certeau, pot ser «observat» o «practicat».<sup>1</sup> Tot i la fina línia de demarcació entre observar i practicar —observar pot ser també una pràctica, la d'aprendre a acceptar que som espai de passatge travessat pel temps—, la distinció formulada pel filòsof jesuïta indica, si més no, dues grans posicions en la manera d'habitar l'espai a partir de les quals podem destriar-ne d'altres, fent incisions més petites i exactes.

A observar, ens hi comminen els monuments. Els memorials, que són monuments específics col·locats en l'espai per indicar esdeveniments o personatges del passat als quals s'atribueixen valors concrets, puntuen avui dia una part del paisatge urbà de moltes ciutats europees que han acordat de manera tàcita reconèixer la seva responsabilitat en els crims de la història, i de retop homenatjar les víctimes. Els memorials contemporanis poden ser considerats més un parèntesi en el plàcid recorregut del paisatge-temps que no pas un recordatori, ja que a través d'ells es recuperen els silencis de la història oficial. El memorial fa irrupció inesperadament, atestant alhora, amb la seva presència, la nostra ignorància i la nostra negligència prèvies.

Observar i practicar poden ser, no obstant això, transitables d'una punta a l'altra: de l'observació a la presa de posició com a subjecte d'un espai practicable, de la mateixa manera que s'és subjecte d'una narració. Prendre la paraula. Anar de la vista a l'acció. Posar-hi el cos. Fer de l'acció una actuació pública.

Quan parlem de la memòria històrica —una de les modalitats de fer presents els silencis forçats—, practicar l'espai vol dir actuar públicament en benefici d'altri. No es tracta, doncs, de deixar petjada en benefici d'un ridícul sentit de la pròpia posteritat, sinó de tenir present l'altre en la nostra actuació, de deixar constància d'altres formes d'habitar, de sostenir la mirada per passar a l'acció.

## Dues escenes, una memòria

*El espíritu de la colmena*, pel·lícula de Víctor Erice estrenada el 1973. El temps de la narració se situa tot just acabada la Guerra Civil Espanyola, en un poble remenut de Castella, i segueix les petites, gairebé minúscules, anades i vingudes de quatre membres d'una família —pare, mare i dues nenes, acompanyats d'alguna criada, un gat— encabits en una ruralia de guàrdia civil i que caminen sense fer soroll. A cops, una banda sonora ens recorda el plaer de mentir (*ahora que estamos solitas vamos a contar mentiras tralalá*). De silenci, la pel·lícula en va plena, impregna d'una manera tan forta la visió que per força intuïm que no fa sinó d'amagatall d'alguna cosa. Amagar és mentir?

Per a l'Ana, la filla petita, el silenci que plana en la família s'omple de sentit el dia que troba un guerriller ferit que ha buscat refugi en el que sembla haver estat un estable en ruïnes. Fortament influenciada per la pel·lícula *Frankenstein*, que ha vist al petit cinema del poble, Ana creurà que el guerriller ferit és el monstre. Un monstre bo que donarà forma a l'asfíxia d'un entorn sense paraules. El «monstre», però, acabarà assassinat per la guàrdia civil i afegit així al paisatge espanyol, puntuat de cadàvers assignats als buits de la història, però no de la memòria.

És un fet que els silencis van adquirint sentit gràcies a la mediació de les narracions que es prenen detalls les unes de les altres. Un principi que ja va anunciar Maurice Halbwachs en definir la noció de memòria col·lectiva i que demostra la importància d'un espai de paraula en què els records puguin passar a ser memòria, és a dir, narracions que obtinguin el seu valor a partir de l'escolta que li atorguen els altres. És així, per exemple, que un monstre bo s'amaga ferit en un edifici en ruïnes al bell mig de la gran plana de Castella i esquença, en l'imaginari d'una nena, el silenci d'un temps històric en què els vencedors d'una guerra s'apoderaven fins i tot de l'aire.

Que per sota l'oficialitat de la memòria dita històrica subjauen —o se sobreposen— les reconstruccions alimentades de relats diversos és un fet que exposa —i, així, desenterra— el documental *En construcción*, de José Luis

Guerín, estrenat el 2001 i que té la voluntat de documentar la demolició del *barri chino* de Barcelona i l'inici de la reconstrucció del que havia de ser un barri destinat a joves professionals en una Barcelona postolímpica abocada ja al que avui anomenem *gentrificació*. Aquesta acció va produir la marxa forçosa dels antics habitants del barri, l'extracció social dels quals no s'adeia ni amb les noves ofertes d'habitatge, ni amb l'ambient que es volia aconseguir en un moment en què la política urbana havia decidit demolar i no pas millorar.

El passat, però, és tossut i en el procés de demolició d'un dels edificis apareixen les restes d'un antic cemen-tiri romà que es convertirà durant una temporada en un jaciment arqueològic. L'immens esvoranc obert al bell mig del barri anirà atraient la curiositat dels veïns, que la càmera capta xerrant entre ells i formulant diverses hipòtesis sobre l'origen de les restes, una de les quals és la sospita que en realitat siguin cadàvers desapareguts durant la Guerra Civil.

Es repeteix, així, el rescat del silenci que plana sobre el passat recent a partir de la narració que facilita la descoberta d'una petita necròpolis. No cal dir que ara el cemen-tiri està cobert per aquells edificis que es van construir a les acaballes del segle xx.

### Una modernitat atemporal

Entre les estrenes de les dues pel·lícules esmentades transcorre un lapse temporal de gairebé trenta anys. Tot i això, la seva continuïtat és evident, ja que les dues formu-len tractaments possibles per fer front al silenci. Silenci històric. Tan espès és el mur que, de vegades, la seva mateixa existència sembla servir per explicar (justificar?) el nostre present. Perillós quan una societat es mou emmirallant-se en la història, més perillós encara quan s'em-miralla en allò que desconeix i que per aquesta raó no és veritat, ni memòria, sinó mite. No seria, doncs, convenient fer un treball a partir d'anàlisis humils —dels temors, les aspiracions, els impediments, els valors— d'allò que en la història i la memòria transmesa dels altres (incloent-hi els

seus silencis) ha forçat camins per ser qui som o el que hauríem volgut ser?

Sense un treball en primera persona, correm el risc de regir la nostra apreciació del passat a través de memorials, que, tot i ser disruptions espacials necessàries, tendeixen a fixar la història i a enaltir-ne la memòria, símbols susceptibles de ser usats de manera interessada per explotar la nostàlgia paradoxal d'allò que no s'ha conegut. Es perd el temps per recordar?

Per a alguns dels que vam viure amb ulls joves la dècada dels vuitanta a Barcelona, els canvis que es produïen a gran velocitat per preparar a una ciutat que, de fet, ja s'estava transformant per allotjar els Jocs Olímpics, ens van provocar una gran consternació i en molts casos un gran rebuig. La situació ens forçava a sucuar en el dissolvent de la modernitat els principis revolucionaris que havien impregnat els nostres —breus, brevíssims— ideals, i no cal dir que dissolien fins a la rialla els grans anhels de canvi polític de les generacions anteriors. En un tres i no res, van quedar arraconades com a inoportunes per poc «modernes» certes posicions crítiques que, si haguessin estat escoltades, haurien barrat el pas d'alguns elements que en aquell moment constituïen els petits grans gaudis col·lectius: entre ells, el *destape* —que d'un cop deixava obsoletes les propostes feministes— i, sobretot, l'em-mirallament en el present, com si el passat fes barrera a l'hora d'integrar-nos, per fi, a Europa.

Del procés gran de desencantament —i aquest apel·latiu va fer fortuna, com sabem, durant aquesta època— d'algunes dones «camarades» de lluita que tot d'una veien com s'esvanien els ideals d'igualtat compartits fins aleshores amb els homes, n'ha deixat constància explícita Montserrat Roig a *L'hora violeta* (1980), novel·la que serveix per exemplificar part de les contradiccions de les dones militants d'esquerres nascudes a finals dels anys quaranta, i també per preguntar-se sobre el preu d'un silenci històric imposat.

## «Tan espès és el mur que, de vegades, la seva mateixa existència sembla servir per explicar (justificar?) el nostre present.»

L'altre autor que va donar via lliure a la crítica, en aquest cas, lacerant, de l'època va ser David Castillo amb la colpidora *El cel de l'infern* (1999) —si ens atenem a la representació que fa d'una societat que ha anat escombrant les posicions ideològiques que havien sostingut la lluita antifranquista i que commina a un trajecte infernal certs joves que n'han estat víctimes.

Passades gairebé dues dècades d'aquells anys noranta, exactament el temps que separa les pel·lícules d'Erica i de Guerín, potser podem afirmar que hi ha hagut un canvi en la manera de percebre l'ús de l'espai públic i podem confirmar que avui en dia la modernitat no es configura amb el rebuig del passat, sinó amb una demanda —en alguns casos imperiosa— per fer-lo present.

Del risc d'un futur sense referents memorials, com analitzava Joan Ramon Resina a *La vocació de modernitat de Barcelona*, destinat en bona part a fer una anàlisi dels canvis urbanístics a la Barcelona dels anys noranta,<sup>2</sup> sembla que s'ha passat a una ciutat inserida en la gestió de la memorialització, tal com succeeix, per altra banda, en moltes ciutats europees en què els esdeveniments traumàtics tenen gairebé immediatament el seu memorial recordatori. Pensem en els diversos memorials als recents atemptats terroristes de Barcelona, Berlín i París.

La ciutat esdevé així un espai puntuat pel dolor, amb la intencionalitat de reparar-lo per la via d'intentar trobar-ne una representació pública tot sovint al lloc mateix on s'han esdevingut els fets. El memorial contemporani, doncs, és indiferent als que fins ara han estat considerats espais urbans «nobles» (avingudes, places) i també als cementiris, i s'immisceix en l'espai quotidià i sorprèn el vianant, tant l'atrafegat pels quefers diaris com el passejant o el turista.

Tot i això, ens enganyaríem si penséssim que el memorial ho pot tot. Es limita, i aquesta és la seva funció, a fer de punt d'exclamació o de punt d'admiració —si volem aplicar els recursos gramaticals i sintàctics que atribuïa De Certeau a la manera que cadascú de nosaltres habita

i experimenta l'espai—. Però el memorial no és narració, no fa transitar la memòria, sinó que l'aïlla en un moment concret de la història, amb la qual cosa és també parèntesi. Per tant, pot ser temps de preguntar-nos si la instal·lació de memorials no hauria d'anar necessàriament acompanyada de la circulació de memòries (textos) que ens ajudessin a donar sentit a l'experiència viscuda pels altres.

I, per acabar, obro dues qüestions que em semblen imperioses: quan es farà la integració de les ciutats en la memòria, les memòries d'aquells que, vinguts d'altres contextos culturals, necessàriament les configuren? Quan es farà la integració d'una memòria que ens assenyal, a nosaltres també, no tan sols com a víctimes, sinó com a responsables del dolor dels altres? Penseu aquí en les memòries colonials i en les memòries en què hem exercit l'exclusió social en primera persona.

Idealment, es podria dir que el present ha d'exigir coneixement del passat per permetre'n la confrontació. D'una banda, el passat, lluny de ser una llosa, hauria d'obrir-nos a la diferència dels que ens han precedit, sigui quin sigui el seu context cultural. D'altra banda, ens hauria de facilitar assumir la densitat i la complexitat del fenomen memorial, amb el seu sediment de vides i experiències diverses. El passat, en definitiva, hauria de servir-nos d'índex per aproximar-nos a les particularitats de les societats per poder oferir més comprensió de les múltiples respostes que la humanitat ha donat al viure i al morir. ●

### Notes

- 1 Michel de CERTEAU, *La invención de lo cotidiano* [1980], Mèxic, Universidad Iberoamericana, 1999.
- 2 Joan Ramon RESINA, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.



## Conversa amb Josefina Matamoros

«Els artistes m'han ensenyat a situar-me dins l'univers, no en un sol espai.»

**Teresa-M. Sala parla amb Josefina Matamoros sobre les experiències que han marcat tota una vida dedicada a l'art i la cultura.**

**De les Terres de l'Ebre a Cotlliure, la seva trajectòria recorre l'àmbit cultural català, a banda i banda dels Pirineus, i culmina en el Museu d'Art Modern de Ceret, tot un referent internacional en el món de l'art.**

Per **Teresa-M. Sala**

**Josefina Matamoros** (Godall, Montsià, 1947) va ser guardonada amb el Premi Nacional de Cultura 2019 vint anys després d'haver rebut la Creu de Sant Jordi pel seu paper en la promoció de les arts. És historiadora de l'art, activista cultural, gestora d'equipaments museístics, especialista en Picasso. Va ser la creadora i directora del Centre de Documentació i Animació de la Cultura Catalana de la vila de Perpinyà (CDACC) en el període 1978-1986, va dirigir el Museu Puig de Perpinyà, va convertir

el Museu d'Art Modern de Ceret en un referent internacional mentre en fou directora des del 1986 fins a la seva jubilació el 2012, va dirigir el Museu de Cotlliure del 1987 al 2019 i continua fent de comissària independent.

Dia de pluja a Cotlliure. Els núvols se situen sobre les muntanyes de l'Albera i davant d'un gran finestral podem contemplar-ne el perfil des del costat de les terres catalanes.



**T-MS: Recordes alguna cosa dels teus primers anys a Godall? Quin camí de l'exili vas fer amb els teus pares?**

JM: De quan era nena a Godall tinc molt presents les olors, els sons, les visites a les àvies i la llibertat de moviment. Després de la guerra, l'any 1953, la meua família va decidir emigrar cap a França, on hi havia les germanes del meu pare, que ja hi vivien des del 1918.

L'arribada en tren a Perpinyà va ser desconcertant perquè ningú no ens esperava. Sortint de l'estació, me'n recordo com si fos avui, hi havia un torniquet per on només podies sortir, però no pas entrar. Encara veig la imatge: davant d'una avinguda aïllada, amb unes gavines que ens sobrevolaven, la mare, molt angoixada, ens va agafar de la mà i ens va traspasar el seu sentiment. I ara què farem, sols, aquí? El pare, llavors, li va dir «no et preocupis, Mercedes, hi anirem a peu», i vam travessar la ciutat fins a la plaça Cassanyes, un lloc molt popular on vivia el meu oncle, que era lampista. No els vam trobar a casa, el pare va anar a trobar els veïns i ens van dir que eren al cinema. La família no havia rebut la carta... Llavors, amb la maleta a la mà, per primer cop ens vam sentir emigrants, perquè els emigrants són això: no goses dir res. Cap dels veïns va fer un gest per acollir-nos i vam anar a esperar els familiars fins molt tard a la sortida del cine...

**T-MS: Quin va ser el motiu que et va impulsar a dedicar gran part de la teua vida a la cultura?**

JM: Vaig començar els estudis universitaris a Tolosa fent hispàniques perquè en aquell moment no es podia fer català i vaig acabar-los a París, a la Sorbona. Quan vaig començar a treballar de professora de literatura de castellà, va ésser a Saint-Denis..., lloc on, per cert, una vegada va venir Lluís Llach. El meu marit es va quedar sense feina i vam decidir tornar a casa nostra a la Catalunya del Nord. Quan vaig arribar aquí, les coses es van transformar..., em vaig divorciar. Vaig emprendre una llicenciatura en filosofia. I això de la cultura va venir a partir de discussions amb el filòsof Joan Borrell que em van portar a crear el Centre de Documentació a Perpinyà amb el llegat



Vestíbul del Museu de Ceret.

Puig, que era un col·leccionista de medalles, monedes... Allà hi vaig estar fins al 1986, any en què vaig plegar per diferències amb l'alcalde. I com que estava al Museu Puig i ja havia aprovat els exàmens de conservadora de museu, vaig anar a treballar al Museu de Ceret. Mai m'hauria imaginat que un dia jo dirigiria aquest museu! A la vila de Ceret, on jo havia anat a l'institut, i al museu on havia anat a dibuixar...

Els inicis al museu, però, van ser complicats. Estava tot per fer... Vaig començar elaborant l'inventari per tal de saber què hi havia i reflexionar sobre un projecte científic, museístic i cultural; projecte que vaig aplicar durant els vint-i-cinc anys de la meua trajectòria al Museu de Ceret. El 1992 s'inaugurava el nou museu, sis anys després... Van ser llàgrimes de sang! Llàgrimes de sang!

**T-MS: Després tornarem a parlar de Ceret. Què va significar que el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CONCA) t'escollís com a guardonada?**

JM: Un premi com aquest a casa meua és per a mi el plaer més gran que podia tenir a tots nivells perquè és reconèixer la feina que he fet, a Catalunya i a l'Estat francès. Catalunya és el meu país i la meua història... Malgrat la proposta de la direcció del Museu Picasso o el MACBA a Barcelona, vaig seguir treballant al Museu de Ceret perquè considerava que no havia acabat el projecte. Sempre he volgut tornar al meu país i no ho he pogut fer mai, és com un retorn impossible...

Tinc moltes ganes de tornar a viure a les Terres de l'Ebre, on tinc les meves arrels. Hi vaig molt sovint: hi tinc lligams familiars i amics fantàstics, hi organitzo projectes culturals... Però tampoc no he acabat instal·lant-m'hi: quan soc allà tinc ganes de ser aquí, i a la inversa. No trobo el meu lloc.... És molt complicat. Sempre he viscut aquí, soc de cultura francesa, de l'escola de la República. Sempre ha estat complicadíssima, la situació dels emigrants: és com si no

poguéssim fer arrels i ens quedéssim desarrelats per a tota la vida...

**T-MS: Com veus la situació actual a Catalunya?**

Ara ho veig difícil, malament, complicadíssim. Hi ha una revolta

molt profunda i un sentiment d'injustícia. Avui és 22 d'octubre, l'aniversari del dia en què va morir Pau Casals, i he tornat a escoltar el discurs a les Nacions Unides, quan va recollir la Medalla de la Pau el 1971: «Catalunya va tenir el primer parlament, molt abans que Anglaterra...». I que encara avui dia ens trobem en aquesta situació...

**T-MS: Ser dona al món. L'activisme feminista és un moviment transversal que reivindica la seva independència respecte d'altres lluites socials o polítiques. A l'exposició «Feminismes» del CCCB hi ha dues frases que voldria que ens comentéssis: «Ser dona no és natural» i «No neixes dona, arribes a ser-ho». Com a dona amb nom propi, què vol dir ser feminista avui?**

JM: Primer, jo no he vist l'exposició, són dues frases fora de context i, per tant, contesto fora de context.

Ser dona és molt natural perquè nosaltres donem la vida amb generositat. La dona representa la generositat, la intel·ligència i moltes més coses. Jo he nascut dona i soc i seré dona. I quan torni a néixer, tornaré a ser-ho. Des que vaig néixer, les dones estem en lluita. La revolta que hi ha actualment, personalment l'he tingut sempre, perquè des de petita vaig veure moltes injustícies..., per la meua condició d'emigrada, de dona i de rebuig d'aquella «espanyola de merda». Com te'n pots sortir? Per ser dones hem de treballar molt més que els homes, en llocs de responsabilitat. És com si no ho meresquéssim. És una demostració constant. Jo tinc una filla i sempre li he dit que ha de ser una dona lliure... Vull acabar dient que no m'agrada parlar com a dona perquè les dones som iguals que els homes. Els homes i les dones som iguals, i no suportó que es digui que una dona és menys que un



## «El que interessa molt de Picasso és com crea. Per exemple, amb el dibuix del seu net, quan li vol fer el cavall, inicia les escultures de planxa.»

home. Com tampoc no suportó que es digui i es pensi que hi ha cultures inferiors.

**T-MS: Durant vint-i-cinc anys vas ser directora del Museu de Ceret. Què en destacaries, d'aquell temps?**

JM: Ceret és una aventura. És una aventura artística i humana. Artística perquè és un espai importantíssim a escala internacional, amb la vinguda de Picasso i de Braque. Humana perquè, encara que no estigui a la «Catalunya rovell d'ou», estic a la Catalunya inicial. És molt difícil viure a l'Estat francès si ets català, bretó o basc. Però jo sempre he tingut aquesta línia fronterera davant dels ulls, que és catalana a un costat i a l'altre. Potser per això no he marxat. Necessito aquesta línia. I el treball que he fet al Museu de Ceret ha estat transfronterer i alhora internacional.

Quan es va obrir el Museu el 1993 amb el president François Mitterrand, vaig anar a buscar el Perejaume per a l'exposició inaugural. Sempre he portat els artistes catalans del sud cap al nord: Tàpies, Miró, Brossa, Riera i Aragó... Però cal remarcar que el centralisme barceloní descuida molt sovint les perifèries i, a la inversa, artistes del gran sud francès han estat poc mostrats al sud de les Alberes. Les perifèries són riques en història, sense descuidar, per exemple, que Picasso i el cubisme es van donar justament a les perifèries (entre Gósol, Horta, Ceret i Cadaqués).

Un punt important també va ser donar a Ceret, és a dir, fer emergir a través de l'art, la nostra història. El triangle daurat Cotlliure-Cadaqués-Ceret és importantíssim per a la història de l'art. Recordem el naixement del fauisme a Cotlliure. El cubisme analític i sintètic va ser primordial a Ceret, sense descuidar el surrealisme a l'entorn de Dalí i Cadaqués. Tres ciutats essencials que durant tot el segle xx van rebre centenars d'artistes brillants, que van deixar les seves petjades en aquests llocs emblemàtics. L'art és sense fronteres i universal. I jo em trobava al mig d'aquests punts fantàstics. Pretenia restituir una part de la història real del país, que l'havia perduda des del 1659. Perquè des de llavors s'havia de ser més francès, s'havia

d'esborrar el que era català. L'objectiu era tornar a donar aquesta dignitat a la Catalunya del Nord, que ha perdut tantes i tantes coses. He intentat fer-ho amb la meua història i amb el que jo tenia a les mans, que era el Museu i la fabulosa història d'aquests llocs.

**T-MS: Com a especialista en Picasso, podem dir realment que Picasso era un geni sense pedestal?**

La frase no és meua, és de Georges Henri Rivière, i per a mi Picasso era efectivament un geni sense pedestal, és a dir, una persona que vivia amb naturalitat. Suposo que ell sabia qui era i el valor que tenia. Era una persona accessible, humana, encara que s'hagi dit que no. Les seves obres, sobretot a la segona part del segle xx, van ser a l'abast de tothom. Si abordem la imatge del crucifix, que abans era a totes les cases, es pot dir que Picasso l'ha substituït. Tothom coneix Picasso. El fet de poder arribar a tots amb poques coses, a més de la definició de la complexitat dels personatges en dues o tres dimensions, han quedat plasmatats a la ment de la gent. Això és l'essència de Picasso a nivell popular. El món sencer sap qui és Picasso i molts en recorden almenys una obra. És bastant extraordinari, aquest reconeixement popular...

**T-MS: T'hauria agradat conèixer-lo?**

JM: M'hauria encantat. Aquells ulls i aquella potència... Era un personatge... M'hauria enamorat, és clar! Com totes les dones. Això de les dones és molt complex... Ell en una vida n'ha viscut set o vuit. Nosaltres solament en vivim una, que pobres que som!

El que interessa molt de Picasso és com crea. Per exemple, amb el dibuix del seu net, quan li vol fer el cavall, inicia les escultures de planxa. Ell, per una raó o una altra, s'obria un camí i, fos el que fos, anava fins al final. Això és una lliçó de vida. Als humans ens fa por anar cap al que pot ser desconegut. Recordem que ell sempre va dir: «Je ne cherche pas, je trouve». És un artista d'excepció, un personatge d'excepció. Tot això, humil, vivint en calçotets... Era, en certa manera, un home del poble.

**T-MS: Quins són els teus artistes preferits? Què has après dels artistes?**

JM: Picasso, per descomptat. Matisse també, tot i que és molt diferent. El primer és mediterrani, té la potència del barroc, mentre que el segon és del nord de França, és un personatge que pot viure amb una corbata. I molts altres: Bacon, Viallat, els artistes americans, Tàpies, Miró, que quan només fa un sol traç en un espai blau i un puntet vermell o negre és tot l'univers que ens dona a percebre. Hem tingut molta sort de tenir aquests artistes fantàstics, com pot ser Barceló avui. El que m'han aportat és una visió de l'univers. M'han ensenyat a situar-me dins l'univers, no en un sol espai. L'art és una finestra oberta al món, i ells això ho saben fer molt bé; quan treballes amb les seves obres i aquests artistes, per a tu també s'obre aquesta finestra. Els artistes i l'univers dels artistes et nodreixen. Ells no poden saber la força que et donen... El diàleg entre obra i persona. És també el que he volgut fer amb els serveis de mediació cultural al Museu de Ceret: obrir les propostes de vida als infants a través de la mirada.

**T-MS: Creus que es pot educar la sensibilitat?**

JM: Em sembla que es pot aprendre a mirar, a criticar amb la mirada, a mirar amb intenció, amb la teva mirada. Jo això ho he fet amb el meu net, sempre. «Mira les Alberes, mira quin color tenen, cada cinc minuts canvia». La visió d'avui d'aquestes Alberes és molt japonesa, amb les boires a través de la finestra.

Això et fa reflexionar. Intentar posicionar-te una mica, ponderar, perquè som formiguetes en un passatge tan curt pel món. Et porta pau, trobar-te a tu mateix a través dels artistes —l'art, la literatura, la cultura en general— i intentar trobar el teu camí en el món.

**T-MS: D'entre les exposicions que has comissariat, de quina estàs més satisfeta?**

JM: El projecte que destaco com a independent va ser «Picasso et les arts et traditions populaires», que es va fer al Mu-

seu de les Civilitzacions d'Europa i de la Mediterrània (MUSEUM) de Marsella el 2016. Vaig entrar dintre del que m'interessa, que és el Picasso sense pedestal i com per una infinitat de camins utilitza elements d'art popular (materials, formes...) que s'han d'interceptar. Va ser una gran aportació personal, entrar en aquest univers de Picasso. Un recorregut per totes les seves etapes durant tota la seva vida. Va tenir un ressò molt gran, un públic atent i curiós. Hi havia ceràmica, escultura, pintura, teatre, tots els elements de Picasso que porten a lectures diferents i s'obren en aquest món picassià tan específic, des del picador que va pintar amb set anys fins al que jo diria que és l'autoretrat català, que va pintar un any abans de la seva mort i és com una mena de burgès pagès amb barretina, amb una corbateta de no res.

**T-MS: Creus que has tingut sort a la vida? Com t'agradaria ser recordada?**

JM: He tingut molta sort. He treballat molt, moltíssim, però he conegut persones fantàstiques, artistes, escriptors, intel·lectuals, gent que han passat i han deixat un rastre a dintre meu.

M'agradaria ser recordada amb l'aportació que va tornar a donar la història real a aquest país a través de les arts, tornar-li a donar a aquest país del nord l'orgull perdut. Sempre estic en aquest combat, en aquest triangle d'or Ceret-Cotlliure-Cadaqués. Malauradament, he marxat de Cotlliure i no he pogut fer el projecte que volia fer. És molt diferent de Ceret. Jo tenia la idea de fer-hi un museu jardí, naturalment a través del fauisme. Tenir aquests llocs ben arrelats en un projecte internacional d'alt nivell per fer emergir la nostra història. I també que es recordi que soc una perifèrica-barroc...

**T-MS: Hi ha alguna cosa més que vulguis comentar?**

JM: Ni idea, trobo que hem parlat prou. Mira, sí, que durin molts anys les nostres amistats, les xarxes invisibles que ens connecten, d'un gran respecte intel·lectual, d'amistats i de combats profunds. Per a mi, això també és la família, la que trobes arreu del món, on sigui. ●

**«M'agradaria ser recordada  
amb l'aportació que va tornar  
a donar la història real a aquest  
país a través de les arts.»**



Museu d'Art Modern de Ceret.



# Entre els *pompiers* i els artistes

## Teatre i compromís a l'escena catalana actual

Per Francesc Foguet i Boreu

# teatre

Quins són els marges  
de dissidència en l'escena  
catalana actual? És possible  
un teatre políticament  
compromès en un context  
mancat de llibertat?  
Companyies i dramaturgs  
hi intenten obrir escletxes.

«L'escena catalana té unes dificultats enormes per generar poètiques de risc i de compromís que trenquin el sostre de confort sota el qual s'ha avesat a viure.»



# 1

Immersa en un sistema pervers en què els diners públics es barregen amb els interessos privats, en què els mecanismes de la indústria envaeixen els dissenys artístics o culturals i en què les dinàmiques endogàmiques i els egocentrismes corrosius malbaraten moltes trajectòries, l'escena catalana té unes dificultats enormes per generar poètiques de risc i de compromís que trenquin el sostre de confort sota el qual s'ha avesat a viure. A despit que algunes companyies, col·lectius o individualitats han fet esforços per moure-s'hi en llibertat, quan s'entra en l'engranatge del teatre privat o públic, els marges per a la dissidència són més aviat estrets i empobridors.

En aquest context, les possibilitats d'un teatre compromès políticament i socialment amb la contemporaneïtat són difícils. Jean-Paul Sartre afirma en les seves converses amb John Gerassi que el compromís és un requisit indispensable per ser un bon escriptor, però no l'únic: cal també tenir experiència i estar furiosos en un món en què regna la injustícia. Sartre hi diferencia, a més, entre els *pompiers*, els artistes que treballen per al sistema, tot creant obres previsible, i els artistes vertaders, que volen fer de l'art una expressió de la llibertat. A l'escena catalana, no cal dir-ho, predominen els *pompiers*.

Les grans companyies històriques —com La Fura dels Baus—, que havien abanderat les estètiques més trencadores, s'han convertit en meres empreses capitalistes, que exporten els seus *productes* arreu del món. Garant de la dramaturgia més ideològica en temps de Pedroló o Capmany, el teatre de text s'ha perdut —tret d'alguns casos excepcionals que confirmen la regla— en els marasmes del formularisme provinent de la desideologització de la dècada dels vuitanta, ara més o menys revestit —moltes vegades per esnobisme, més que no pas per

convicció— d'una pàtina de temàtiques actuals. Companyies i dramaturgs s'han deixat endur per les aigües calmes d'un teatre *de sèrie* que ni estèticament ni ideològicament aporta res de nou, tot i que pot afavorir l'exportació en un món estandarditzat.

La pèrdua de tremp de l'escena catalana s'ha pogut constatar en la tímida reacció que ha tingut davant la gravetat dels fets més recents. Del Primer d'Octubre del 2017 ençà, hem assistit a una prova més de l'exercici de la violència per les oligarquies del poder espanyol, que han utilitzat els mitjans de comunicació, la policia, els tribunals i la llei per neutralitzar la dissidència política i per perpetrar una repressió impròpia d'una democràcia. Entre el gremi, si exceptuem el col·lectiu Teatre amb R (de República) i algunes iniciatives aïllades com l'episòdic cicle «En Procés» del Teatre Lliure, aquesta realitat ha passat molt desapercibuda. És cert que la ficció no acostuma a ser bona amiga de l'oportunisme i reclama una certa perspectiva temporal, però si mirem una mica enrere o cap al nord, ens adonarem que la professió teatral catalana no ha estat a l'altura de les circumstàncies. No és un bon símptoma de la seva capacitat de compromís.

# 2

En una escena marcada en general per l'atonía i el predomini d'un teatre *serialitzat*, voldria destacar algunes companyies i alguns dramaturgs en particular que, en els darrers anys, hi han intentat obrir esclotxes amb un teatre més *compromès*. De companyies, entre la multiplicitat que es fan i es desfan contínuament amb totes les penes i treballs del món, em venen a la memòria les propostes més

## «Mereix una atenció especial la dramaturgia en femení, que guanya posicions amb força i assumeix també la direcció dels muntatges.»

recents d'Iguana Teatre, La Calòrica, Les Impuxibles o Teatre de l'Enjòlit. Amb més o menys encert, totes malden per abordar —tant per la perspectiva com pel sentit— temàtiques d'una clara dimensió política.

*Mar de fons* (Lliure, 2019), un homenatge a les víctimes de la dictadura franquista durant la guerra i la postguerra a Mallorca, és una mostra paradigmàtica, en aquest cas produïda per Iguana Teatre i el Teatre Principal de Palma, del bon *teatre de la memòria* que es fa a les Illes. *Fairfly* (La Villarroel, 2018), una comèdia que ironitza sobre les camàndules dels discursos de l'emprenedoria que han envaït la política econòmica, evidencia la inquietud de La Calòrica per les problemàtiques actuals. *Aiuc. El so de les esquerdes* (Escenari Joan Brossa, 2017), una mirada feminista sobre les violències sexuals, denota la voluntat de Les Impuxibles de fugir dels tòpics i donar veu a l'experiència de les dones. *Realpolitik* (també al Brossa, 2017), un muntatge en clau de farsa sobre les dificultats per respondre a la violència estructural del sistema, és un exemple del teatre amb forta càrrega sociopolítica dels de Teatre de l'Enjòlit.

La dramaturgia s'ha diversificat notablement i ha fet un viratge considerable cap a les problemàtiques contemporànies. En destaquem, si més no, alguns dramaturgs en actiu i una obra de cadascun, estrenada aquests darrers quatre anys, que afluïren a la meua memòria com a espectador. En tots els casos, defugen a la seva manera la dramaturgia *pompier*. De Manuel Molins, *Hamlet canalla* (Teatre Micalet, 2016), una nova mirada sobre el mític príncep de Dinamarca que desvela les fallàcies ètiques, les pulsions del poder, la corrupció política o la globalització imposada. De Jaume Miró, *Diari d'una miliciana* (Escenari Joan Brossa, 2016), basada en la memòria d'un grup de milicianes que van participar en el desembarcament del capità Bayo a Mallorca el 1936 i que van ser salvatgement torturades i violades pels feixistes. De Pau Miró, *Un tret al cap* (Sala Beckett, 2017), sobre els marges de la deontologia periodística

i les formes de censura en els mitjans de comunicació d'avui.

Mereix una atenció especial la dramaturgia en femení, que guanya posicions amb força i assumeix també la direcció dels muntatges. En són una bona mostra aquests dos exemples: *Una lluita constant*, de Carlota Subirós (Sala Beckett, 2018), un intent d'explorar un teatre de document sobre les revoltes socials i polítiques del 1968 ençà per destriar-ne les constants i les singularitats, i *El futur*, d'Helena Tornero (TNC, 2019), adreçada sobretot a un públic jove, que explica en forma d'apòleg i voluntat conscienciadora les grans problemàtiques d'avui (les guerres, les migracions, la xenofòbia, el capitalisme, el consumisme, etc.).

Tots aquests noms de companyies i dramaturgs són només un botó de mostra d'un conjunt molt més ampli. Com posa de manifest *Teatre català avui 2000-2017* (2018), el panorama esdevé més ric i variat. En gros, la dramaturgia actual tendeix a voler explorar, des d'estètiques, gèneres, formes, hibrideses i enfocaments diversos, les grans tensions del present i del futur, sense oblidar el passat. De vegades, quan tracta de temàtiques contemporànies, atorga més pes a l'egoexperiència o a la recerca personal que no pas a la dimensió col·lectiva o a les utopies possibles. Quan mira cap al passat del present estant, a voltes confon la història i la memòria o cau en la puerilitat del presentisme. Sovint sembla que descobreix la Mediterrània, no aprofundeix en la complexitat i es mira massa el melic, sense dialogar amb altres àrees de coneixement —la filosofia, la sociologia o la literatura, per exemple— que podrien donar-li densitat i pluralitat. Imbuïda del món tecnològic, la narrativa de les xarxes i la moda de les sèries, la forma d'aquesta dramaturgia s'hi emmotlla cada vegada més, mentre que els continguts es tornen, com més va, més intuïtius, superficials i sotmesos a la cerimònia de la confusió. A gratcient o no, contribueixen, en definitiva, a un art *pompier*.





Escena de *Diari d'una miliciana*, de Jaume Miró.

### 3

Les arts escèniques no poden limitar-se a oferir productes evasius i alienadors, encara menys en un temps en què la virtualitat n'ofereix a balquena i en què els feixismes rebroten a tots els continents amb uns discursos demagògics, simples, reduccionistes —i, tanmateix, efectius i devastadors—. Com els filòsofs, els artistes a qui desplaça exercir de *pompiers* farien bé de posar-se com a desafiament interpretar l'ésser humà en la seva època i treballar pels drets i les llibertats. Com deia Hannah Arendt, ser ciutadà significa el dret a tenir drets, i, al cap i a la fi, la llibertat és més important que el socialisme o el capitalisme. Certament, «cal evitar els sermons a tot preu», en paraules de Harold Pinter, però el teatre ha de *dir-hi la seva*, en l'espai públic, com a espai també polític.

En el temps present, ens cal més que mai un teatre que sigui capaç d'il·luminar amb intensitat la foscor: la violència, la manipulació, la crueltat, la insolidaritat, l'egocentrisme, les alienacions i les patologies contemporànies. Un teatre que permeti superar els límits de la llibertat, trencar les convencions establertes, denunciar l'autoritarisme o la voracitat dels poderosos, empoderar la ciutadania en l'espai públic, plantejar horitzons nous que acabin amb el dolor dels més febles, entaular llaços i diàlegs, esmolar la capacitat crítica, fer claror sobre les contradiccions de la societat, exposar els perills de la banalització, el consumisme, la xenofòbia o l'edatisme. Un teatre anestesià, d'autoconsum, solipsista, superficial, incapaç d'embrutar-se les mans, esdevé irrellevant i està condemnat a l'agonia i a l'oblit. ●

# Davallaments de la creu i gestos del sostenir

## Fórmules del *pathos* en algunes pràctiques al voltant del VIH/sida

Per **Víctor Ramírez Tur**

Para hablar del deseo escueto, Andrés, hablamos de Santos.  
Esas tardes en la Iglesia en las que te quedas preso, perplejo  
y aspirando las heridas del costado de Jesús, o las flechas clavadas  
en el cuerpo desnudo de Sebastián; las heridas son como bocas abiertas,  
ya Genet lo comprendió en su día y en nuestra imaginación  
asociamos la felicidad a esa visión de Dolor y de Gozo.

PEPE ESPALIÚ, *Libro de Andrés. Un cuento de ayer*

**La figura principal que representa Crist** en el conjunt romànic de figures del davallament de la creu de Santa Maria de Taüll, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), té esculpida a les costelles la mà sostenidora de Josep d'Arimatea. Si les tres figures secundàries del conjunt —Maria, Josep d'Arimatea i un dels lladres— es perdessin, Crist encara tindria al seu cos la petjada d'aquesta mà, del gest de sostenir i descarregar un cos; l'escultura estaria sempre anunciant la seva pertinença a una relació de contacte corporal, a una comunitat del tacte. És per això que les figures se'ns presenten

com a explícitament performatives, sobretot si tenim en compte la seva articulació original, que permetia que es possessin al servei de diferents narratives del cicle de la Passió de Crist i que s'activessin en el marc de drames litúrgics, principalment durant la Setmana Santa, tal com recullen múltiples textos de l'historiador de l'art Francesc Massip.

El MNAC ha escollit una presentació museogràfica de les úniques quatre figures conservades, respectant el que semblen reclamar les postures dels esculpits: un dels



Anònim, figures del davallament de Santa Maria de Taüll, segona meitat del segle XII-segle XIII, exposades al MNAC.

lladres roman apartat a l'esquerra, Maria sosté amb la seva mà esquerra un dels braços caiguts del fill i Josep d'Arimatea n'agafa tot el cos per iniciar-ne el davallament. Però sabem que aquesta és una de les múltiples i possibles articulacions. De fet, algú podria irritar-se o instal·lar-se en aquella queixa segons la qual els museus momifiquen certes peces pensades originàriament no com a objectes museogràfics, sinó com a objectes d'ús; en aquest cas, de culte. Personalment, aquesta queixa sempre m'ha semblat molt simple, molt poc performativa i creativa. El conjunt de figures pot pensar-se una vegada rere una altra en diverses posicions i pot inspirar, molts segles després de la seva realització, corporitzacions inesperades.

El Departament d'Activitats del MNAC em va encarregar a principis d'any quatre visites que poguessin establir dià-

legs en clau LGTBI durant el mes en què té lloc la celebració d'aquestes sigles, al juny. Aquestes activitats es van desenvolupar amb diverses col·laboradores i van generar múltiples connexions, de les quals volem destacar-ne una: el vincle entre les iconografies del davallament de la creu i de la pietat amb algunes pràctiques performatives relacionades amb vivències al voltant del VIH/sida, en què el gest de sostenir és l'element principal.

Quan preparava aquestes vistes, el ballarí Aimar Pérez Galí em va parlar del seu amic Jaime Conde Salazar, crític de dansa, transformista i, en el fons, un heterodox devot. Vaig conèixer així el Jaime, que és a les arrels del projecte *The Touching Community*, del qual em dispenso a parlar, i m'explica que una de les primeres imatges que van utilitzar com a anunciació del projecte és precisament el *Davallament* de Roger van der Weyden conservat al Mu-



Aimar Pérez Galí, *The Touching Community*, Barcelona, Mercat de les Flors (2016). Fotografia: Jordi Surribas.

seu del Prado. La pintura del segle xv és també, com el conjunt de Taüll, una comunitat del tacte que comparteix una càrrega pesada.

L'aimar fa anys que investiga l'esclat de la sida a l'esfera de la dansa en països hispanoparlants i configura també la seva recerca des de múltiples articulacions. La més encarnada és la peça de dansa *The Touching Community*, que es va poder gaudir fa poc precisament en un espai medieval tardà, la capella del convent dels Àngels. Aquesta obra corporitza tot allò après pel ballari i els seus col·legues a partir d'una estratègia corporal basada en la dansa *contact*, també anomenada *contact improvisation*. Aquesta proposta, desenvolupada per Steve Paxton a partir del 1972, es fonamenta en el moviment dels cossos a partir del contacte atent amb l'energia circumdant: el pes de les ballarines, de les seves suors, respiracions i defalliments; l'agència de l'espai, del volum del so, de la llum; l'entrega o la distància del públic.

Des d'aquesta premissa, l'aimar identifica que les comunitats generades al voltant de l'esclat del VIH/sida i les propostes de dansa *contact* pivoten sobre el mateix eix: el gest de compartir una càrrega. En el seu text «Manejar riesgos. Aspectos comunes entre el *Contact Improvisation* y el VIH/Sida» —integrat en el llibre *Lo Tocante*—, el ballari es remet al filòsof italià Roberto Esposito i a la seva

definició de comunitat. Recuperant la seva arrel etimològica de *communitas*, l'autor la defineix com l'espai dels que comparteixen una càrrega, que es diferencien així dels que estan eximits d'aquesta i gaudeixen de la *immunitas*. Tanmateix, aquestes definicions són arrelades per l'aimar al context de l'esclat del VIH/sida per observar com, precisament, aquells que havien abaixat la barrera de la immunitat davant la presència d'un virus reclamen més que mai instituir-se en una comunitat, és a dir, en un conjunt de persones que han de sostenir-se compartint una mateixa càrrega.

En el marc de les jornades Pràctiques Processuals i Transformacions Socials, organitzades conjuntament amb Tània Alba, Laura Mercader i Laia Manonelles a la Universitat de Barcelona, vam tenir l'oportunitat d'assistir a l'assaig general de la peça. De manera molt generosa, els ballarins van compartir amb nosaltres les pautes a partir de les quals han configurat la peça. La primera feia referència al fet d'assumir el cos com una ofrena, que s'ofereix a ser tocat i que ofereix el tacte i la mirada. I, en efecte, al llarg dels vuitanta minuts de durada de *The Touching Community*, els ballarins oferien els seus cossos als altres de manera que configuraven un atlas de fórmules del *pathos* perfectament vinculables a algunes iconografies judeocristianes del sostenir com són la pietat i el davallament de la creu: les articulacions, en aquest cas



## «Les articulacions, en aquest cas sempre irrepetibles, transitaven per defalliments, abraçades plenes d'amor de cossos que queien a terra.»

sempre irrepetibles, transitaven per defalliments, abraçades plenes d'amor de cossos que queien a terra, càrregues en parelles d'un cos que es deixava anar. La peça anava acompanyada per un espai sonor on sentíem alguns fragments de les cartes que Aimar ha escrit a ballarins morts per les conseqüències del virus o fins i tot un extracte de la conferència que Jon Greenberg va impartir a Arteleku el 1992 en el marc del taller «La voluntad residual. Parábolas del desenlace», organitzat per l'artista —especialment devot— Pepe Espaliú.

Precisament, la darrera i més coneguda acció d'Espaliú s'instal·lava de nou en un gest sostenidor molt similar al de la iconografia del davallament de la creu. El 26 de setembre de 1992 a Sant Sebastià i l'1 de desembre del mateix any a Madrid, l'artista va dur a terme l'acció *Carrying*, on un conjunt d'amics i anònims carregaven per parelles el seu cos descalç i passaven el cos de l'artista per tot un recorregut urbà prèviament traçat per l'autor. El títol de la peça feia referència a la pràctica altruista d'acompanyament de persones afectades pel virus als Estats Units i, en efecte, Espaliú tornava a generar una comunitat del tacte en què, com a les iconografies del davallament, persones molt properes semblaven dur a terme un dol en vida d'un cos que, efectivament, al cap de pocs mesos deixaria de viure. La por estigmatitzant al contacte amb el cos afectat pel virus es transformava, en la que seria una de les primeres peces de visibilització de la malaltia a l'Estat espanyol, en una ofrena.

Les fórmules del *pathos* performatives d'Espaliú i Aimar no són dos casos aïllats dins el marc de pràctiques artístiques vinculades a les vivències. Gràcies al meu diàleg al MNAC amb les investigadores Nancy Garin i Lior Zalis, descobreixo que en països llatinoamericans molts artistes afectats pel virus han necessitat corporitzar fórmules clarament vinculades a la pietat o al davallament. Sergio Zevallos es transforma a *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción* (1984) en una Maria prostrada davant d'un cos mort no només per denunciar l'abandonament d'aquests cossos per part de les institucions en el seu context peruà, sinó per mostrar al mateix temps el

seu gest de gran amor. Uns anys més tard, en la seqüència d'imatges sobre la mateixa qüestió que realitzaren a Xile les Yeguas del Apocalipsis, Francisco Casas i Pedro Lemebel, veuríem aquests dos darrers encarnant una patètica pietat: *Lo que el SIDA se llevó* (1989).

La llista es podria ampliar als nord-americans David Wojnarowicz i Keith Haring, artistes visuals també afectats pel virus. El primer, instal·lat també en iconografies judeocristianes, es va deixar fotografiar com una heterodoxa pietat que abraça amb amor un cos absent (*David Wojnarowicz by Hujar*, 1983); el segon va realitzar múltiples grafitis relacionats amb l'esclat de la sida, alguns dels quals semblen anunciar l'acció d'Espaliú.

*A Església i teatre. De la litúrgia al drama: un viatge d'anada i tornada* —entre molts altres textos—, de Francesc Massip, se'ns explica que, precisament quan començava a colar-se més que mai la vida social als drames litúrgics, aquests van haver de ser reconduïts i pràcticament eliminats. Tanmateix, recollint la idea del coreògraf i ballarí de dansa contemporani Boris Charmatz, segons el qual el cos és un museu portàtil de memòria muscular dipositada a través dels segles, podem comprovar que l'àmbit performatiu actual és capaç de recollir fórmules del *pathos* que s'han estat acumulant des dels inicis de la plàstica medieval. Tot i que alguns d'aquests gestos puguin semblar sacrílegs per a molts creients dogmàtics, realment neixen de postures respectuoses, en molts casos d'una renovada manera de viure la devoció i, sobretot, de la possibilitat de continuar mantenint diàlegs performatius amb l'art del passat. En els davallaments es pot tornar a colar la vida, en aquest cas unes vides que reclamen ploraneres que elaborin dols, pietats que no tinguin por de sentir amor per un cos malalt i defalliments sostinguts. ●



Fotografía de Núria López Torres.

Dossier monogràfic

# El riure

Quatre estudiosos ens ajuden a entendre el riure des de perspectives diverses —de l'àmbit teòric a les aplicacions en el camp social, de les categoritzacions semiòtiques a les pràctiques *queer*—, i proposen canviar l'expressió escèptica «com si el riure es pogués explicar...» en una interrogació metodològica: «com es pot explicar el riure?».



# La interpretación de los signos en la comedia cinematográfica

Juan Carlos Pueo\*

Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio  
y Humanidades (Universidad de Zaragoza)

jcpueo@unizar.es

**Resumen:** El planteamiento es semiótico. El punto de partida, la clasificación de Charles S. Peirce entre icono, índice y símbolo. El resultado, una reflexión en torno a la naturaleza de la risa dentro del cine —aplicable a otras formas artísticas—, a la que se añade una sugestiva aclaración sobre las diferencias genéricas entre la «comedia de gags» y la más elaborada «comedia».

**Palabras clave:** risa, cine, semiótica, gag, comedia.

**Abstract:** The approach is semiotic. The starting point, Charles S. Peirce's classification between icon, index and symbol. The result, a consideration of the nature of laughter within the cinema—applicable to other artistic forms—, to which a suggestive clarification is added about the generic difference between the “gag comedy” and the more elaborated “comedy”.

**Keywords:** laughter, cinema, semiotic, gag, comedy.

\* Juan Carlos Pueo es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza. Sus principales líneas de investigación se centran en las formas de la literatura cómica y en la relación entre la literatura y otras artes. Es autor de «*Ridens et ridiculus*». *Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa* (2001), *Los reflejos en juego. Una teoría de la parodia* (2002) y *Como un motor de avión. Biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela* (2016). ORCID: 0000-0002-0761-2865



¿Cómo funciona la semiosis cuando nos reímos? No cabe duda de que la piedra de toque está en la existencia de un interpretante que descubra en los signos una cualidad determinada que le lleve a responder de esa forma tan particular. Lo risible no está en el signo ni en su objeto, pues ambos mantienen la más absoluta indiferencia respecto a la respuesta del interpretante, que puede reír o no reír. Como cualquier otro significado, la comicidad del signo o los signos dependerá de la capacidad del interpretante para reconocerla. Si este reconocimiento es positivo, la respuesta lo será igualmente.

Dicho esto, cabe advertir que la risa exige una interpretación de los signos mucho más compleja que la que se produce en otros procesos semióticos. Como señala Daniele Barbieri, «no hay una *langue* ni una *parole*, ni siquiera una teoría de la enunciación, que puedan acercarse al fenómeno a pesar de que pueden ser útiles para abordar el humor como declaración de la presencia de una situación risible» (2017: 275). No podría ser de otro modo si la risa es, como han indicado prácticamente todos los teóricos que se han dedicado a estudiarla, efecto de la inestabilidad de los signos. Las principales ideas modernas sobre la risa —Kant, Bergson, Freud— han puesto siempre el acento en la idea de contraste, incongruencia o contradicción, hasta llegar a la formulación propuesta por Arthur Koestler, que encuentra el principio de la risa en «la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia bien consistentes pero habitualmente incompatibles» (1964: 199).

Situado en un primer momento ante un marco de referencia,<sup>1</sup> el interpretante percibe de forma repentina el choque con un segundo marco de referencia ajeno al primero. Dicho de otra manera, es necesario que el interpretante dé un salto cognitivo para que el sentido de los signos se revele no solo diferente, sino en cierta manera opuesto, por inesperado, a su primer significado. Esto implica, en primer lugar, que cualquier posibilidad de motivación entre significante y significado —por similitud en los iconos, por contigüidad en los índices— saltará por los aires en

1 Se podría argumentar que el término «isotopía», propuesto por A. J. Greimas, sería, quizá, más adecuado para una discusión semiótica. En efecto, la idea de «marco de referencia» puede apuntar a un conjunto de categorías semánticas diseminadas de forma redundante para guiar la interpretación en un sentido específico; no obstante, el choque entre los dos marcos de referencia que explicita la definición de lo cómico de Koestler hace que la noción de isotopía resulte insuficiente, ya que, como se verá a lo largo de estas páginas, de lo que se trata en estos casos no es de guiar la búsqueda del sentido, sino más bien lo contrario: desorientar al interpretante.

el momento en que la risa entre en juego. Para que se produzca la risa es preciso salir de las relaciones motivadas y entrar en un terreno más impreciso, donde los significados abandonan su cómoda estabilidad y, desde luego, cualquier pretensión de motivación.

El cine nos ofrece un campo de investigación ideal para acercarnos a esta cuestión, precisamente a causa de la imposibilidad de definir el signo cinematográfico siguiendo la división de Peirce entre tres tipos de signos —iconos, índices, símbolos— para atenernos tan solo a uno de ellos. Como señala Francesco Casetti al resumir el libro de Peter Wollen *Signs and Meaning in the Cinema* (1969):

[...] la tripartición nos permite apreciar tanto las elecciones en nombre de la solidez como las que se realizan siguiendo la dispersión, pues si encontramos quien atribuye el papel dominante ora al índice, ora al símbolo, ora al icono, también hay quien escoge equilibrios inestables, basados en la yuxtaposición de los elementos. Ambas tendencias son reveladoras: una (con los primeros nombres citados) nos recuerda las posibles direcciones; otra (bien representada por Godard) nos recuerda que un filme es siempre un rompecabezas de signos y no un (falso) monolito (Casetti, 1993: 162).<sup>2</sup>

Partiré, pues, de la asunción de que el signo cinematográfico puede tener, en un principio, un carácter predominantemente icónico, indicial o simbólico, sin que ello impida que se le puedan asignar otros significados —denotativos y connotativos— que denuncian la inestabilidad en que dicho signo permanece de forma continuada. Sin embargo, la investigación sobre la interpretación de los signos en el cine cómico plantea cuestiones algo más complejas que necesitan una revisión en profundidad.

**1. Icono.** Una caricatura puede considerarse un signo —o conjunto de signos— icónico en la medida en que representa a una persona de la misma manera que lo hace un retrato. Como signo, su primera intención es

2 La cuestión es más compleja de lo que puede parecer a simple vista. Los «nombres citados» previamente son los de grandes cineastas que basaron su poética en el tratamiento de la imagen cinematográfica como índice de la realidad —Robert J. Flaherty, Jean Renoir, Roberto Rossellini, entre otros—, como lenguaje simbólico —Serguéi Eisenstein— o como reproducción icónica y fantasmal de la existencia —Josef von Sternberg—. Sin embargo, todas estas poéticas ofrecen casos aislados, y lo normal es encontrar en la imagen cinematográfica una compleja multiplicidad de ejemplos de los tres niveles de relación entre los signos y sus objetos. En nota a pie de página, Casetti precisa que «en una posterior revisión del libro, Wollen criticará la homogeneidad en favor de la dispersión: la primera es un *trompe-l'oeil*, mientras que la segunda nos remite a las bases materiales de la significación fílmica» (Casetti, 1993: 162).

siempre el reconocimiento a partir de la semejanza con la persona retratada. No obstante, esta semejanza se topa con ciertos rasgos de la representación que tienden a deformarla, bien por exageración, bien por esquematización de los rasgos del personaje. Ahora bien, la deformación de los rasgos nunca puede ser llevada hasta la pérdida de la semejanza, pues en ese caso produciría sorpresa, y no risa. Es el contraste entre la representación motivada de los rasgos que se da en el retrato y la exageración o esquematización de estos lo que produce la risa del interpretante: de repente, ha encontrado un escollo en su labor interpretativa al observar que la primera norma del icono, la de la semejanza, ha sido infringida, inclinando al signo, hasta cierto punto, del lado de la desemejanza. La respuesta en forma de risa indica que el interpretante ha experimentado el choque entre el marco de referencia de lo esperado —la semejanza— y el de lo inesperado —la desemejanza—, que rompe con la pretensión de motivación del signo para llevarlo al terreno de la convencionalidad, donde el significado se construye a partir del choque entre estos dos campos de referencia.

La caricatura más conocida de la historia del cine es la que lleva a cabo Charles Chaplin en *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), donde el personaje de Adenoid Hynkel (Charles Chaplin) se presenta como trasunto de Adolf Hitler, por más que la trama —Estados Unidos aún no había entrado en guerra con Alemania— esté situada en el ficticio país de Tomania. El parecido físico entre el retratado y su caricatura, unidos sobre todo por su característico bigote, permite hablar de iconicidad en la medida en que Hynkel se parece a Hitler de la misma manera en que se parecen fonéticamente sus nombres. Sin embargo, el resto de los signos con que se traza el retrato buscan la exageración cómica que, lejos de establecer un parecido con el modelo, marcan la distancia ideológica que determina la posición política de la sátira. Hynkel se dirige a sus seguidores en un alemán macarrónico, exagerando el bronco tono de su voz —aunque sin alejarse demasiado del original—, y sus histriónicos gestos alcanzan en ocasiones el absurdo. El comportamiento de Hynkel es autoritario, narcisista, caprichoso y cruel, culminando en la conocida secuencia del baile con el globo terráqueo, cuyo sentido simbólico no escapa a ningún espectador.

A pesar de su estabilidad, el tratamiento que hace la caricatura del signo icónico impone al espectador la necesidad de reasignar los significados continuamente. La risa delata la existencia de un interpretante que da al icono un significado que difiere de la simple semejanza con su objeto, haciendo de él ese tipo de

signo que no sería posible sin el concurso de aquel que establece la conexión entre signo y objeto. Esto no quiere decir, claro está, que la caricatura pierda su condición de icono, sino tan solo que la risa desplaza su significado hacia otros territorios de la significación por la dificultad que suponen las exageraciones que perturban la semejanza —a pesar de las cuales todavía permanece—, y además por las connotaciones a que estas pueden dar lugar: la deformación puede tener el objetivo de ridiculizar y/o satirizar las ideas, comportamientos, acciones, etc., de la persona retratada, rebajándola. Y aquí sí que entramos, claramente, en el terreno de lo simbólico, pues debe recordarse que «un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en signo si no hubiera interpretante» (Peirce, 1893-1903: §2.304).

**2. Índice.** El gag cinematográfico nos lleva un poco más lejos, y no solo por el valor indicial que, según Peirce (1893-1903: §2.281), tiene la fotografía en general, dado que la conexión entre signo y objeto está físicamente motivada por el proceso químico o electrónico que reproduce los patrones lumínicos representados; también porque la semiosis se integra en una narración que parece determinar de forma específica al menos uno de los dos campos de referencia en juego, para que el contraste, al igual que ocurre en la caricatura, se revele inesperado.

En el cortometraje *Pamplinas nació el día 13* (*Hard Luck*, Eddie Cline y Buster Keaton, 1921), el protagonista percibe a lo lejos dos faros que avanzan hacia donde él se halla. Su deseo de suicidarse le incita a saltar delante del presunto automóvil, para descubrir que en realidad se trata de dos motocicletas que avanzan en paralelo. El gag se construye a partir de una confusión semiótica en la que los dos faros actúan presuntamente como índice, pues tanto el protagonista como los espectadores entienden que esa imagen es la de un automóvil, inferencia que al descubrirse falsa provoca la risa del espectador.

Sin embargo, hay que tener en cuenta diversos factores que, más allá de la confusión entre un objeto y otro, complican la interpretación del signo. Es preciso tener en cuenta el contexto en que se produce esta confusión: en concreto, el deseo de suicidarse del protagonista, que ya se ha visto frustrado previamente y siempre de manera cómica, desviando los signos hacia significados no esperados y ridículos. El plano que muestra las dos luces en la lejanía adquiere en estas circunstancias una connotación específica que remite al peligro de muerte que supone el automóvil, significado que confirma el siguiente plano, que muestra al protagonista en el momento en que toma la decisión

de plantarse ante el supuesto automóvil. Cuando descubre que este no existe, cuando las dos motocicletas ya han sido percibidas como dos objetos inofensivos, el rostro del protagonista expresa su frustración al no haber alcanzado su objetivo. La confusión de los significados no se limita, pues, a la oposición *un automóvil / dos motocicletas* sino que se amplía a una segunda pareja de opuestos: *peligro de muerte / situación inocua*, en relación con el deseo de morir del protagonista.<sup>3</sup>

La mayoría de los gags cinematográficos funcionan por inferencias de significado erróneas: el espectador asume en un primer momento un sentido que tendría su razón de ser en el relato que ofrecería una película coherente con sus postulados previos, pero que se verá rápidamente desplazado por otro sentido diferente, que aparece de forma inesperada, lo que dará lugar a la risa. Puede tratarse de un sidecar que arranca por sí solo dejando inmóvil a la motocicleta a la que supuestamente iba unido; o de una caja detonadora empleada para apoyar el pie por un despistado que necesita atarse el zapato; o de un mecanismo para activar el piloto automático de un avión que consiste en colocar un muñeco hinchable. *Todo* es posible cuando los significados comienzan a bailar su frenética danza.

**3. Símbolos.** Aunque siempre existe el peligro de que el espectador desconozca el código que asigna a cada símbolo su significado —en cuyo caso no surgirá la risa, sino la perplejidad—, la confusión entre significados simbólicos también puede resolverse en un gag. Puede citarse como ejemplo perfecto la secuencia de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) en la que el protagonista trata de llamar la atención del conductor del camión al que se le ha caído la bandera roja con la que indicaba la excesiva longitud de su carga. El significado del signo cambia por completo cuando detrás de él aparece una manifestación de obreros portando pancartas en las que se leen consignas como «Libertad» o «Unidad», por lo que la bandera adquiere un sentido que no tenía originalmente, pero que se intensifica con la actitud del personaje, que la ondea animosamente. El efecto del gag se refuerza por su inadvertencia de las condiciones que han dado pie al cambio de los significados,

<sup>3</sup> Habrá de tenerse en cuenta, además, el título de la película, *Hard Luck*, referido a la «mala suerte» del protagonista, que ve malogrados todos sus intentos de matarse. La risa surge, a lo largo de la película, de la paradoja que supone que la «mala suerte» del protagonista le permita sobrevivir a todos los peligros a que se expone. Una tercera pareja de significados opuestos sería así la formada por el binomio *mala suerte / buena suerte*.

pero tampoco debe olvidarse que, previamente, el personaje había sido encerrado en un hospital a causa de un ataque de nervios causado por la excesiva mecanización de su trabajo. En este contexto, el verse encerrado de nuevo —ahora en la cárcel— por una protesta en la que no participaba sirve para enfatizar la tesis del autor en torno a la deshumanización que rodea todo lo relacionado con el mundo del trabajo.

A pesar de todo, no debe olvidarse que, a diferencia de los iconos y los índices, la principal característica de los símbolos es que se trata de signos no motivados. Es importante tener esto en cuenta, dado que, como se ha visto, en iconos e índices la risa surge cuando la motivación del signo, que permitiría inferir un significado concreto, se demuestra falaz, errónea o exagerada, y da pie a un significado diferente: es decir, cuando el significado, a pesar de su supuesta estabilidad, se revela inestable. En el símbolo, en cambio, no hay motivación que permita inferir de manera automática un significado para sustituirlo por otro, tan solo hay códigos que deben ser establecidos previamente. En sí mismos, los símbolos son signos mucho más inestables que iconos e índices, lo que juega en su contra a la hora de provocar la risa, ya que la sustitución de un significado por otro —o la sustitución del símbolo por un simple índice, como ocurre en la escena final de *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979)— puede caer en el vacío si el interpretante desconoce alguno de los significados en juego.<sup>4</sup>

La estabilidad del símbolo debe estar garantizada, pues, por el propio discurso cinematográfico, haciendo que sea este el que determine los diferentes marcos de referencia en que se sitúa su inestable significado. Esto solo es posible mediante el paso del género «comedia de gags» —primer estadio en la historia del cine, aunque nunca haya llegado a desaparecer, como lo demuestra la obra de cineastas posteriores como Jacques Tati o Jerry Lewis— a lo que llamamos comedia, a secas, con un discurso más elaborado en el que suele entrar en juego esa reflexión que, aceptando lo ridículo como parte de la naturaleza humana, trata de profundizar en su conocimiento: me refiero, claro está, al humor.

<sup>4</sup> Evidentemente, la gran excepción es el lenguaje verbal, donde los códigos gozan de una estabilidad que los símbolos no verbales alcanzan en muy contadas ocasiones. Esto es lo que hace que exista una comicidad verbal muy rica fundada en el contraste entre los diferentes usos que pueden hacerse del signo lingüístico, dependiendo de su(s) forma(s), su(s) contenido(s), su(s) contexto(s), etc. El contraste entre lo esperado y lo inesperado tiene aquí un campo de acción amplísimo que ha generado una rica taxonomía de figuras retóricas aplicadas al arte de hacer reír.

Pongamos un último ejemplo: en *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) podemos encontrar símbolos como el esqueleto de brontosaurio que David Huxley (Cary Grant) trata de reconstruir, símbolo que no hace alusión tanto a su carrera de paleontólogo como a su timorato proyecto de vida, a punto de casarte con una mujer fría y dominante. Este significado es arbitrario —no hay ninguna razón objetiva para conectar signo y objeto, en el sentido de que no hay relación de semejanza ni contigüidad entre uno y otro—, y se sostiene tan solo por medio del discurso de la película, que es el que establece la significación del símbolo. En sí mismo, pues, el símbolo ya es bastante inestable para que el discurso pueda permitirse el lujo de trastocar su significado sin mostrarse incoherente. El juego cómico exige, por tanto, que el significado se mantenga en todo momento, siendo las situaciones en que se ve envuelto el símbolo las que determinan los diferentes marcos de referencia que van a provocar la risa del interpretante: la «clavícula intercostal» del esqueleto que es enterrada en el jardín por un perro —el índice «hueso de museo» frente al índice «comida de perro»—, el cual simboliza el deseo de Susan (Katharine Hepburn) de evitar el matrimonio de David, o el derrumbe del esqueleto al final de la película, que simboliza la decisión de este de entregarse a la mujer que ha destrozado su proyecto vital al introducir en él esa «clavícula intercostal» que son la excentricidad y la irracionalidad.

Esto puede aplicarse a otros símbolos que aparecen en la película —el vestido roto de Susan, la confusión de los dos leopardos, etc.—. Los significados permanecen estables en todo momento, lo que cambia es su relación con la coherencia del relato, que ilumina la forma en que suceden los acontecimientos. El relato clásico tiende a establecer cadenas de causas y efectos con los que explica la realidad a partir de ideas, sentimientos y valores a los que da carta de naturaleza a raíz de la misma coherencia con que se exponen. Los avatares de la comedia demuestran, en cambio, cómo esa misma realidad está sujeta a fuerzas que nada tienen que ver con la coherencia: el azar, el absurdo, la extravagancia... En este sentido, la estabilidad que el discurso cinematográfico proporciona al símbolo cómico solo sirve para destruir ese postulado de consistencia de lo real: incluso en su pretendida estabilidad, el símbolo puede acabar dominado por la incongruencia.

### Bibliografía citada

- BARBIERI, Daniele (2017): «Cuando reír no hace reír. Semiótica de la sátira extrema», en Neyla Graciela Pardo Abril, ed., *Semióticas: materialidades, discursividades y culturas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, pp. 274-287.
- CASSETTI, Francesco (1993): *Teorías del cine*. Traducción de Pepa Linares. Madrid, Cátedra, 1994.
- KOESTLER, Arthur (1964): «El acto de la creación (Libro primero: el bufón)». Traducción de Eva Aladro, en *Cuadernos de Comunicación e Información*, 7, pp. 189-220.
- PEIRCE, Charles Sanders (1893-1903): «El icono, el índice y el símbolo». Traducción de Sara Barrena, en <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html> (última consulta, 3-8-2019).
- (1902): «La lógica considerada como semiótica». Traducción de Sara Barrena, en <http://www.unav.es/gep/L75-II.html> (última consulta, 3-8-2019).



# El riure com a suspensió de l'empatia

## Una proposició modesta (i un exemple)

**Pere Ballart\***

Universitat Autònoma de Barcelona

Pere.Ballart@uab.cat

**Resum:** L'article proposa que el riure és una suspensió de l'empatia, només possible quan entre l'observat i qui l'observa hi ha prou distància perquè la compassió no anul·li un possible efecte còmic. També se situa la ironia en un espai literari intermedi entre la sàtira i el sentimentalisme, i s'addueix la novel·la *Pnin* de Vladimir Nabokov com a exemple d'aquesta ambivalència entre pietat i irrisió.

**Paraules clau:** riure, empatia, ironia, Nabokov, *Pnin*.

**Abstract:** This article discusses how laughter is a suspension of empathy, only possible when there is enough distance between observed and observer so that compassion does not cancel out the comic effect. Irony will also be considered as occupying an intermediate state between satire and sentimentalism through the study of Vladimir Nabokov's novel *Pnin*, which clearly shows instances of this ambivalence between mockery and pity.

**Keywords:** laughter, empathy, irony, Nabokov, *Pnin*.

\* Pere Ballart és professor de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la Universitat Autònoma de Barcelona. Com a assagista ha destacat pel seu interès en l'estudi de la ironia literària —*Eironeia* (1994)— i en els modes i les formes de la poesia lírica moderna i contemporània: *El contorn del poema* (1998), *El riure de la màscara* (2007), *La veu cantant* (2011).

J'ai dit qu'il ne fallait pas isoler le problème du rire, qu'il fallait au contraire le joindre au problème des larmes.

GEORGES BATAILLE

Una circumstància ben recent i, per desgràcia, crucial en la nostra vida com a país pot ajudar-nos a entrar en matèria. A banda de cap consideració política, si res haurà demostrat l'anomenat *judici del Procés* en l'estricta terreny dels usos persuasius de la llengua, és l'alta dosi d'expressivitat amb què les paraules poden ser carregades. Si el més important de la causa contra els polítics catalans pel referèndum de l'1 d'octubre —com han repetit *ad nauseam* opinadors i mitjans periodístics— és la manera en què un determinat *relat* dels fets assoleix l'hegemonia, llavors és evident que els mots concrets amb què es teixeix la narració adquireixen de cop un pes inusualment rellevant. Com recordarà qui vagi seguir les sessions retransmeses del judici, al costat de les infal·libles «mirades d'odi», concentracions «tumultuàries» i cotxes «devastats», el que mai van deixar de calcar desenes de testimonis van ser les significatives expressions «muros» i «murallas humanas». Designaven, invariablement, la suma de votants, o manifestants, o participants en els actes d'aquells dies, tot plegat subsumit sempre —tant se val la condició, el rang o la procedència del declarant— en un únic nom col·lectiu i genèric: «la masa». Va caldre esperar fins a l'última d'aquelles jornades perquè un encausat, Jordi Turull, fos qui recordés en el seu al·legat final que en tots els fets objecte de judici «no había masas ni turbas, ni siquiera había gente: había personas». La seva ofesa demanda de precisió verbal no era pas únicament, com és comprensible, una qüestió de lèxic.

Costa aquí no recordar una de les millors reflexions mai fetes sobre la soterrada relació entre barbàrie i llengua, que el filòleg Victor Klemperer va llegir-nos el 1957 en l'assaig *La llengua del Tercer Reich*. Aquest deixeble de Karl Vossler hi evocava l'aversion que el seu mestre va tenir sempre a l'expressió «material humà» i mostrava que l'*abstracció* i la *cosificació*, principis bàsics d'aquesta designació denigrant, van presidir el vocabulari nacionalsocialista. Un ús tan deliberat com malèvol de la llengua perseguia desposseir els individus de la seva pertinença a la raça humana mateixa i, alhora, convertir-los en representants d'una classe inferior i enemiga, o *tout court* infrahumana. El funest exemple històric del nazisme, les traces del qual acabem de retrobar en esdeveniments que ens toquen molt més de prop, posa damunt la taula l'evidència: tota descripció que fem d'una realitat qualsevol ens en situa, com a

emissors, a una determinada distància, i el que vull subratllar és que és una distància per damunt de tot afectiva, emocional. No és pas difícil completar l'esquema suggerit pel lingüista alemany: si l'enemic —distant tant com pot de nosaltres— ens redueix a objecte, designant-nos amb el terme més abstracte que troba, llavors qui ens estima farà per manera de no oblidar sota cap concepte la nostra humanitat, i serà tan concret en la manera d'anomenar-nos com pròxima voldrà la nostra persona a la seva.

Són ben conegudes les consideracions del pensador francès Henri Bergson en el seu assaig *El riure*, i no ho és menys la seva explicació unitària d'aquest humaníssim fenomen. Segons el filòsof, cal buscar en la noció d'automatisme el tret presumiblement comú a qualsevol manifestació còmica. Riem sempre que la nostra atenció, diu ell, és desviada cap a allò físic d'un individu en comptes de concentrar-se en el seu aspecte moral: allò que per un moment el fa molt més ninot, doncs, que no pas subjecte. És obvi, per tant, que si jo no em sento gaire vinculat a una persona, allò que pugui fer-me-la risible del seu aspecte, comportament o que li esdevingui se'm presentarà com un capital a l'abast, digne i disponible perquè jo en faci broma; altrament passarà, com és lògic, amb aquell que estimo, i del qual estaré naturalment predisposat a respectar, perdonar i compadir tot allò que a un tercer potser li faria esclafir la rialla. L'obvietat és manifesta: si algú la caiguda aparatosa del qual m'ha fet riure (perdó per recórrer a l'indefectible exemple de tots els tractadistes), si aquest algú, dic, comença a revelar un dany de considerable gravetat, la riota quedarà glaçada i probablement anirà a donar-li socors. Un cop més, doncs, és la mateixa dinàmica que polaritza la proximitat i la distància, o, per dir-ho amb un terme que la psicologia avui divulga arreu, entre la presència i l'absència d'*empatia*. Parlem, com és lògic, d'una gradació: l'adhesió total pot tenir com a últim recer el pur sentimentalisme irracional, mentre que, ja molt més enllà de qualsevol indiferència, pel camí de l'aversion s'arriba a l'escomesa violenta. Aquests misteris insondables de la psique humana, tanmateix, m'interessen aquí únicament per provar una sola i simple hipòtesi. Bergson sembla intuir-la, per exemple, quan contrasta com els gèneres de la comèdia i la tragèdia tracten i fins i tot *denominen* els seus protagonistes: l'un se les heu amb arquetipus, amb figures representatives d'un

collectiu que vol ser reduït a caricatura; l'altre, amb la singularitat irreductible i colpidora d'un individu. Així, el fet que en un cas ens referim genèricament a *L'avar* o a *El misantrop*, per exemple, i en l'altre a *Fedra* o a *Otello*, és un indicatiu inequívoc d'aquest principi. O, per dir-ho com Woody Allen a *Delictes i faltes* per boca d'Alan Alda, la comèdia és tragèdia més temps —això és: més distància més aquelles condicions que han permès anestesiar el dolor i consenten la suspensió de l'empatia—. Si exhauríssim les possibilitats d'aquesta gradació, però ja dins els marges exclusius de la literatura, a mi m'agradaria postular (i tancar així la meva proposició, tan modesta) que aquesta condició del riure, inversament proporcional a la dosi de compassió que hi hagi en joc, es tradueix en l'escriptura en dues modalitats expressives d'un gran rendiment: la sàtira i la ironia. Segons jo ho veig, caldria alinear-les ambdues tot al llarg d'un eix que té els extrems que ja he indicat: en l'un hi ha l'animositat directa contra algú, sense rastre de pietat, i és el domini natural del satirista sarcàstic; en l'altre hi ha l'efusió sentimental del melodrama, incapaç del menor distanciament del personatge que obnubiladament adora. L'interessant, jo crec, és la posició intermèdia que ocupa la ironia, que combina distanciament i commiseració d'una manera tan discreta i subtil que no és estrany que hagi constituït un recurs de tant valor en la creació artística de tots els temps. L'exemple següent vol ser la il·lustració sumària d'aquesta idea.



Raons diverses poden fer de *Pnin* (1957), quarta novel·la «anglesa» de Vladimir Nabokov, una obra mestra de la narrativa contemporània. Qui vulgui veurà en el protagonista, el professor rus Timofey Pnin, la genial creació d'un *alter ego* amb què l'autor reflexiona sobre el seu difícil encaix a l'Amèrica del Nord, o bé subratllarà com satiritza la institució universitària d'aquelles latituds, resclosida i funcional, que tan bé coneixia. O podrà encara aplaudir l'esplèndida vena elegíaca amb què el tema de l'exili la recorre; fins i tot podrà buscar-hi evidents afinitats d'ambientació amb un altre títol com *Lolita*. El meu propòsit en recordar-la és, tanmateix, molt diferent: per a mi, *Pnin*, i en particular la creació del personatge epònim, representa una realització insuperada en l'exercici de mostrar que la ironia és per definició el resultat de l'amalgama necessària —evidentment contradictòria— d'un component desvaloritzador i un de compassiu.

Malgrat una sofisticada filigrana narrativa, la faula de l'obra és ben senzilla: el professor de llengua rus-

sa que dona nom al relat és un exiliat del país que la revolució va convertir en república soviètica —i de l'Europa assolada per Hitler—, acollit per uns Estats Units on aspira a trobar alguna plaça dins el seu auster sistema educatiu. En el lapse temporal abraçat per la novel·la, veiem Pnin en el seu últim curs a Waindell, aliè fins a última hora a les maniobres departamentals que determinaran la seva partida, amb la qual Nabokov posa fi a la narració. A la derrota professional, els set capítols de l'obra en sumaran una altra d'índole sentimental: el professor va estar unit un temps a Liza Bogolepov, una compatriota que va exiliar-se amb ell però que mai no l'ha estimat, circumstància malgrat la qual Pnin, mai refet de la separació, va acceptar fer-se càrrec del fill que ella va acabar tenint del doctor Eric Wind —un psiquiatre doblat de pedagog en qui veiem concentrada tota la fòbia intel·lectual de l'autor—. L'òbvia condició de *loser* que revela la meua sinopsi podria fer pensar, si no obríssim el volum, en un personatge sobre el qual gravita una trama patètica, si no directament lacrimògena. Però el meu resum estaria del tot mancat de justícia si no s'acompanyés d'una informació de la màxima rellevància: no hi ha cap aparició en escena de Timofey Pnin que no estigui condicionada per una manera de ser i de conduir-se que hauríem de qualificar d'idiosincràtica si l'eufemisme servís per tapar tot el grapat d'improprietats i extravagàncies que el converteixen als ulls de tothom en un personatge irrisori, que tant mou a la hilaritat com a la irritació o la paròdia.

Abans d'ocupar-me de l'aspecte específic que més m'interessa, tanmateix, és ineludible una notícia addicional sobre la veu narrativa: qui ens conta la història de Pnin? Quan a l'inici de la novel·la s'anuncia que el protagonista pateix del cor, Nabokov juga amb nosaltres fent veure que el narrador és «el seu metge». És una pista falsa, perquè més tard sabrem que la relació entre persona que conta i persona contada és més estreta: tot l'últim capítol és la suma d'ocasions en què el narrador, al llarg de la vida, ha tingut algun contacte amb el nostre peculiar professor. Uns records que curiosament són també d'un petersburguès, més tard exiliat i immigrant a l'Amèrica del Nord, i que dibuixen algú ben similar al mateix Nabokov, responsable, per si no fos prou, d'un sorprenent gir final: la invitació que el Waindell College li cursa per anar-hi a fer classes és la raó final que Pnin hagi de ser despatxat i irònicament substituït per algú tan semblant a qui va dictar (però a Cornell), per exemple, les conferències del famós *Curs de literatura europea*.

Si el que volem apreciar és, però, com posa a prova els nostres afectes la figura a qui Nabokov encarrega narrar la història, en tenim prou d'encetar el llibre i començar a veure com construeix l'irrepetible personat-

ge de Pnin, pàgina a pàgina. En aquest sentit, la importància retòrica de l'*incipit* és ostensible i la novel·la no defrauda: el primer capítol serveix per presentar-nos Pnin —qui és, com és, què fa i, sobretot, què el converteix en algú tan especial— i certament esdevindrà memorable. Val la pena veure-ho en detall i que el lector, si vol, faci la prova amb els capítols restants de l'obra.

La descripció inicial és una prosopografia en tota regla i l'ordre en què ens detalla l'aspecte del personatge no pot ser més metòdic: el descriu literalment de cap a peus, n'indica la indumentària i acaba revelant-nos-en l'edat: cinquanta-dos anys. Són prou dos paràgrafs per veure en acció el contrast inherent a tota operació irònica: en referir-se a la part superior del cos de Pnin, el text diu que comença de manera «impressionant» mentre al·ludeix a la seva calba, l'absència de celles, un llavi de simi i un tors embotit dins l'americana, i passa a reconèixer tot seguit la «decepció» que causen més tard unes cames esquifides i uns peus gairebé femenins. El repàs de la seva roba permet un salt cap a l'etopeia i a les primeres qualitats morals del personatge. Així, mitjons, sabates i corbata parlen del seu anacronisme i d'un dubtós criteri a l'hora de gastar diners en complementos. La perícia narrativa de Nabokov ens regala aquí, a més, una superposició temporal: el record dels calçotets llargs que el personatge duia quan vivia a Europa i la predilecció d'aleshores pels colls durs de camisa palesen la seva acusada pudicitia, però també fan deduir (tot al·ludint així a l'exili i a la vida en el Nou Món) de l'actual vestuari, més informal —camisa esportiva, pantaló folgat—, uns valors en consonància amb el país d'acollida. Si és que ens ha reconfortat, tanmateix, aquesta imatge d'algú deslliurat per fi d'un puritanisme repressor i que viatja «tot satisfet d'ell mateix», la il·lusió és liquidada a l'instant. Hi ha un secret i l'omnisciència narrativa ens el desvetlla: Pnin s'ha equivocat de tren. Comença així el rosari de confusions que marcaran el seu pas per tota l'obra i que, convertit en motiu i per pura repetició, no pot deixar d'adjudicar al personatge una dimensió còmica. Tenim ja, doncs, un personatge d'aparença insòlita i extravagant que desconeix, cofoi, que es desplaça a un lloc molt distant d'aquell on l'esperen. És la circumstància que ens farà entrar en el retrat professional del personatge i, definitivament, en la seva qualificació psicològica i moral. I, amb ells, no cal ni dir-ho, en la seva sistemàtica degradació. Les raons són ben fàcils: Pnin és un professor de rus tan apassionat per la seva llengua, la literatura i el país que va abandonar, com poc dotat per a la pedagogia, en el marc d'una facultat amb escassos estudiants atrets al seu curs per uns tòpics eslaus força pintorescos i amb uns col·legues que s'han conxorxat per fer d'aquest docent un barret de

rials. Nabokov no estalvia detalls gràfics d'una de les seves histriòniques classes i és hilarant veure oposada la seva declamació dels versos russos a l'estranyesa divertida d'uns alumnes que no saben per què prendre'l. Enmig, però, d'aquesta farsa, l'autor hi escola un primer indici, encara molt dissimulat, de l'estratègia principal del llibre: les llàgrimes «en forma de pera» que neguen un instant els ulls de Pnin semblen la reacció de qui s'enriola amb un estudiant maldestre, però segurament responen sobretot a la sobtada nostàlgia de la terra que la lectura acaba de provocar-li.

Vet aquí la clau de l'ambivalència calculada amb què el personatge ens és servit. Convertit per inhàbil en el blanc de totes les bromes, res no sembla *a priori* poder donar-li cap mena de grandesa, però el capítol es clou amb tres pinzellades que faran albirar al lector sagaç quin equilibri emocional li promet la novel·la. L'explicació a propòsit del tren equivocat ens informa que allò que Pnin espera, en un poble diferent d'aquell al qual viatja, és una conferència en un club de lectura provincià, un reducte de pretensions culturals en la imatge del qual Nabokov destil·la la seva aversió al *poshlost*, el mal gust filisteu que s'alimenta de falsos clixés. La venjança irònica que rebrà aquest auditori és que Pnin s'ha equivocat, també, de conferència, que ha extraviat en lloc dels apunts d'una alumna, que són el que efectivament du a la butxaca. Però dins el conjunt d'aquesta sèrie de despropòsits, els lectors som successivament avisats de tres circumstàncies, la seriositat de les quals relativitza, i de quina manera, la distesa comicitat de tota la situació. La primera, física, és l'evidència que adonar-se de l'error causa en el personatge tant de trasbals que la taquicàrdia el posa al límit del col·lapse (un estat tan preocupant, si més no momentàniament, que atura també el somriure que manteníem des de feia pàgines). La segona és el *flashback* pel qual ens és oferta una imatge que d'alguna manera fa de precedent d'aquest conat d'atac: l'estampa d'un Pnin infant tenallat per la febre, emblema d'una salut precària que entenem que mai no ha deixat d'acompanyar-lo. És la tercera, però, d'aquestes pinzellades brusques, gairebé al final del capítol, sens dubte la més punyent. Mentre Pnin és pregat d'acostar-se al faristol i mira les persones de la sala, una visió li enterboleix l'aspecte real de l'audiència. En el seu lloc creu retrobar, en canvi, una tieta que va morir boja, una promesa seva ja desapareguda, vells amics «assassinats, oblidats, no venjats, incorruptes, immortals», i fins i tot els seus pares, perduts a mans dels bolxevics que van afusellar-los perquè eren liberals. La irrupció de la tragèdia, per contrast insuportable amb un context rialler, no podria ser més efectiva: el protagonista evoca, reunits en un únic escenari, tots els seus morts,



arrabassats al llarg del seu amarg passat europeu per la malaltia, la guerra o —en el cas de l'antiga promesa, com sabrem més tard en la novel·la— la fi terrible dels camps d'extermini. I de cop, és clar, el dilema apareix davant nostre, amb les seves arestes rutilants: com podem continuar rient d'algú que ja coneixem prou per poder-lo compadir?

Com he dit, tota la novel·la és una projecció d'aquest mateix artifici, consistent en la juxtaposició d'episodis marcats per la imperícia i beneiteria de Pnin amb d'altres que en mostren inequívocament la bondat, l'altruisme o el dolor agut que la injustícia és capaç d'infligir-li. Una ràpida revisió ens ho demostra. El capítol segon explica el seu allotjament a casa d'uns llogaters i les dificultats quotidianes que suscita el seu tarannà; però també inclou la història de Liza, la dona que va trencar-li el cor. El capítol tercer el submergeix en l'ambient acadèmic, on Pnin multiplica les seves confusions amb l'anglès, amb els llibres i amb la identitat dels col·legues, però acaba presentant-lo assistint a un documental soviètic de propaganda, davant la projecció del qual no pot reprimir un plor nostàlgic. El següent, el quart, cedeix el protagonisme a Víctor, fill de Liza, a la manutenció del qual Pnin contribueix; la seva inexpertesa en el tracte amb la canalla quedarà compensada pel fet que Víctor és un nen independent, intel·ligentíssim, que s'ha esmunyit de la «perversa» psicopedagogia dels seus pares, sistemàticament escarnida. Amb el cinquè capítol acompanyem Pnin en la seva visita de vacances a uns amics exiliats, i és de nou remarcable l'antítesi entre l'estudi dels tics i les manies del col·lectiu immigrant, a què l'autor pertanyia, i la desolació de Pnin en evocar Mira, el seu gran amor de joventut, fatalment desapareguda anys més tard en el *lager*. El capítol sisè, el més extens de l'obra, ostenta una qualitat quasi teatral: és la festa que fa Pnin amb els coneguts per celebrar el trasllat a la nova llar que ha llogat, i que ignora encara que no podrà pagar perquè el departament ja ha decidit no renovar-li el contracte. Les burles més o menys dissimulades dels assistents contrasten amb el pesar que envaeix Pnin quan al final és assabentat de la seva situació real. (Nabokov, per un moment, sembla complaure's —i ara és ell sens dubte qui ens mira enjogassat— a carregar el plat del sentimentalisme i presenta Pnin de matinada, quan els convidats ja són fora, rentant els plats: és amb l'ai al cor que creiem que el preciós bol de vidre que el seu fillol Víctor li ha regalat s'ha esberlat al fons de la pica, però per fortuna s'ha trencat només una copa.) El breu capítol setè, que clou la novel·la, és malgrat tot un refinat epítom, un cop més, del mateix mecanisme. Com ja he explicat, el narra un Nabokov lleugerament ficcionalitzat, que desplega la biografia malaurada del pro-

tagonista tal com l'ha coneguda a distància, i culmina amb l'arribada a Waindell a punt per presenciar com un Pnin acomiadat abandona la vila en el seu cotxe. I el contrast indefectible amb un mutis tan patètic és, per últim cop, assignat aquesta vegada a l'amfitrió del narrador: es tracta d'un dels seus col·legues que té la particularitat, contínuament exhibida, d'imitar a la perfecció la veu i el posat de Timofey Pnin. Només qui hagi llegit la novel·la sencera i arribi a l'última pàgina copsarà completament la mestria de cloure el relat d'aquesta manera. Cockerell, l'infatigable parodista de Pnin, tanca el llibre anunciant que imitarà allò que el rus va dir precisament... el dia que es va equivocar de conferència. La circularitat de la clausura, que ens retorna al primer capítol, és una ocurrència genial, però cal no perdre de vista que l'efecte real d'aquest tancament és, en realitat, el de consumir a la fi una inversió completa d'aquella aparença sostinguda al llarg de tota la novel·la: l'objectiva ridícula de Pnin col·locava necessàriament tots els seus escarnidors en un hipotètic graó superior de normalitat, però en aquest gir final (ara que sabem el que sabem) la dignificació del professor exiliat és inevitable i, en canvi, aquest personatge secundari, obsedit a estrafer la imitació de Pnin, queda davant nostre com el que sempre havia estat: un imbècil. Provada més o menys la hipòtesi que jo volia consignar amb aquest paper, trobo, en qualsevol cas, que de la cloenda escollida per l'autor de *Lolita* se'n deriva encara una encomiable proposta moral, favorable al fet de prodigar, sempre que sigui possible, la nostra amabilitat: com més ens fem estimar pels altres, més difícil ho tindran per deshumanitzar-nos i, suspesa la seva empatia, poder riure's de nosaltres.

### Bibliografia

- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio – Quaderns Crema.
- BERGSON, Henri (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Quadrige/PUF, 1940. Trad. esp.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de G. Graño. Madrid: Alianza, 2016.
- BOOTH, Wayne C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago i Londres: The Chicago University Press. Trad. esp.: *Retórica de la ironía*, trad. de J. Fernández i A. Martínez. Madrid: Taurus, 1989.
- KLEMPERER, Victor (2001). *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, trad. de A. Kovacsis. Barcelona: Minúscula.
- NABOKOV, Vladimir (1957). *Pnin*. Garden City, Nova York: Doubleday. Trad. cat.: *Pnin*, trad. de M. Pera. Barcelona: La Magrana, 2013.

# Pedagogia, somriure i reconeixement

## Elements per construir el vincle educatiu en contextos de vulnerabilitat

**Mónica Gijón Casares\***

Universitat de Barcelona

mgijon@ub.edu

**Resum:** El treball que presentem és una reflexió sobre les relacions i la importància de l'empatia en la construcció del vincle educatiu. Una via de reconeixement que es produeix per mitjà de l'espai més íntim de la pedagogia, les relacions interpersonals. Una via microscòpica de reconeixement que es concreta en l'empatia, la cura i la confiança. A través de l'experiència i les veus d'educadores i treballadores socials que treballen amb dones que exerceixen la prostitució ens endinsarem en quatre aspectes de la intervenció social que impliquen el riure i el somriure en la intervenció educativa: la proximitat professional, l'acollida, la recerca de punts de trobada i la invitació a realitzar un procés educatiu.

**Paraules clau:** relacions, reconeixement, cura, proximitat.

**Abstract:** The work we present is a reflection on relationships and empathy in the processes of social accompaniment. A dynamism of recognition that occurs in the most intimate space of pedagogy, interpersonal relationships. A microscopic proposal of recognition that takes shape in the relationships of empathy, care and trust. Through the experience and voices of educators and social workers who work with women who prostitute, we will present four aspects of social intervention that involve a smile in educational intervention: professional closeness, welcoming, research meeting points and the invitation to carry out an educational process.

**Keywords:** relationship, recognition, care, closeness.

\* Mónica Gijón és professora de Drets Humans i Teoria de l'Educació de la Universitat de Barcelona, i membre del Grup de Recerca en Educació Moral (GREM). Les seves línies de treball són l'educació en valors, la dimensió educativa de la relació i l'acompanyament social. Entre les seves obres destaquen *Encuentros cara a cara* (2004), *Valores de la educación infantil* (2012) i les obres col·lectives *Del estigma a la indignación* (2011) i *Reconèixer per educar* (2017). ORCID: 0000-0002-2696-6415.

## 1. Intervenció social, contextos de vulnerabilitat i relacions humanes

La investigació en pedagogia social s'apropa als col·lectius en situació d'exclusió, ja que analitza la manca d'accés a drets i les injustícies que s'amaguen darrere d'aquestes expressions de vulnerabilitat. Per atendre aquestes situacions, la pedagogia ha desenvolupat una àmplia i variada bateria de pràctiques d'acompanyament, formatives i d'inserció, que intenten oferir oportunitats d'inclusió i millorar la qualitat de vida de les persones.

Però la pedagogia social no es pot limitar a una anàlisi macroscòpica de fenòmens socials ni a un disseny tecnològic de protocols i pràctiques. L'impacte de la pedagogia es produeix en un àmbit íntim, en les relacions interpersonals. Una via de proximitat en què el paper del riure i el somriure —com altres reaccions i emocions— resulta vital en l'acompanyament. Cal pensar, doncs, com operen les emocions i el somriure en aquest nivell més íntim de la pedagogia. Són elements que, conjugats amb altres, constitueixen una via de reconeixement? Per contestar a aquest interrogant ens apropem al treball pedagògic d'educadores i treballadores socials que treballen amb dones que exerceixen la prostitució. Les seves veus i percepcions ens ajudaran a comprendre l'impacte de les emocions en aquest itinerari personal de la pedagogia. Les reflexions que aquí es presenten provenen de l'experiència de treball amb equips socioeducatius que treballen amb dones en situació de prostitució i dones víctimes del tràfic de persones en diferents contextos americans i europeus.<sup>1</sup>

### Una mirada microscòpica a la intervenció social

Les relacions són la partícula microscòpica de la pedagogia social, l'element més íntim de la intervenció que està present en totes les pràctiques socioeducatives. El somriure per si sol no és una eina pedagògica, però té un paper fonamental en la construcció del vincle educatiu. Podríem dir que ens trobem davant d'una

de les expressions fonamentals del tacte pedagògic. Quan una treballadora sexual explica un somni a una educadora social i aquesta l'anima a aconseguir-lo, s'està produint un espai de reconeixement. Quan totes dues comparteixen emocions i riures, s'està generant un espai de confiança i proximitat; situacions d'interacció cara a cara que deixen una empremta profunda en les biografies de les dones. Les relacions són una via de proximitat que acull les dones sense prejudicis i promou la seva autonomia i emancipació. I, en aquest sentit, el somriure esdevé un element clau per generar un clima d'acollida, complicitat i comprensió.

Acostar-se a aquest element íntim de la pedagogia ens mostra el treball silenciós d'educadores i treballadores socials. Una tasca que té més a veure amb el tracte respectuós i digne que no pas amb una mirada de vulnerabilitat i reinserció. Implica considerar la paraula i l'experiència de les persones com a font privilegiada de coneixement (Goetz i Lecompte, 2008; Bertaux, 2005). I en aquest sentit, les dones parlen del vincle amb les educadores i treballadores socials com un element important en les seves trajectòries personals. Visibilitzar aquest espai microscòpic de les relacions requereix una mirada comprensiva i narrativa que reconegui les persones com a agents capaços de conèixer i transformar les condicions que les envolten (Benelli, Bennati i Bennati, 2019).

### Relacions i estigma social: necessitat de reconeixement

Un dels fenòmens que caracteritza la prostitució és l'estigma que suporten les dones que l'exerceixen (Goffman, 2006). Per a la sociòloga Gail Pheterson (2000 i 2013), la prostitució és un prisma des d'on es pot mirar la realitat, una òptica que jutja les dones per la seva estratègia laboral, sense conèixer les seves competències i els seus projectes personals. Un prisma que oculta les dones i limita la seva legitimitat com a interlocutores vàlides en la construcció de la ciutadania. Juliano (2011) i Agustín (2009) destaquen que aquesta infravaloració del treball sexual té importants conseqüències. L'estigma estableix una línia divisòria entre les «dones bones» i les «dones dolentes» que s'aprèn a través de la socialització. Per a les autores, aquest efecte alligador té una doble funció social: per una banda, silencia les dones prostitutes, ja que només en destaca la dimensió de la sexualitat comercial; per l'altra, serveix d'antimodel per a la resta de les dones, que s'esforcen a allunyar-se de comportaments que permetin etiquetar-les com a

<sup>1</sup> Recerques realitzades durant els biennis 2014-2016 i 2017-2018 amb equips socioeducatius especialitzats en situacions de prostitució i tràfic de persones de l'entitat Adoratius. Treballs etnogràfics realitzats a Colòmbia, Itàlia i Espanya en el marc del conveni de col·laboració «Cultura moral y pedagogía adoratriz». Recerques que conclouen la importància d'establir una relació de confiança i exigència amb les dones, combinada amb el disseny de pràctiques que convidin a experimentar l'autonomia i l'emancipació en la comunitat.

dones del carrer (Juliano, 2002; Osborne, 2004). És una barrera social i moral que genera fronteres entre dones i que alimenta imaginaris en les formes tradicionals d'opressió de gènere (Lagarde, 2011).

El pes de l'estigma i dels prejudicis deixa dures empremtes en la identitat de les dones que exerceixen la prostitució. Quan la percepció que les dones tenen de si mateixes és fragmentada i culpabilitzadora, la pedagogia social no pot conformar-se a oferir serveis de formació i inserció, sinó que més aviat són necessàries relacions sanadores i espais d'humanització que permetin experimentar la cura i el reconeixement.

### Relacions i proximitat professional

La influència de diferents disciplines psicològiques en el treball social ha introduït la distància professional com una estratègia fonamental en la relació d'ajuda. Una habilitat laboral que evita confondre's emocionalment, tant a les professionals com a les usuàries, però que invisibilitza el paper del somriure en l'acció socio-pedagògica. Sembla que la millor manera de trobar solucions als problemes de les persones és mantenir una certa llunyania professional per ser més eficaç en la tasca socioeducativa, però el problema és que en el treball pedagògic aquesta distància pot assemblar-se més al desinterès o la fredor. Caldria preguntar-se si en les professions socials —especialment amb persones que sofreixen rebuig social— resulta més eficaç la distància o bé la proximitat humana.

La psicòloga Isca Salzberger-Wittenberg (1997) va mostrar que les relacions assistencials comporten diferents emocions i temors tant a la professional de l'acció social com a la persona usuària. La professional pot creure que amb les seves preguntes avalua i fa sentir incòmode el seu client. D'altra banda, la persona que acudeix als serveis socials cerca lliurar-se d'una experiència dura i trobar algú que l'ajudi a suportar aquesta càrrega. Però en la relació d'ajuda, tem ser inculpada i experimentar el rebuig quan la professional no comprèn les seves decisions. Tot i que aquestes pors poden condicionar la interacció, les professionals tenen l'esperança d'establir una relació d'acompanyament amb la persona. Pamela Trevithick (2006) ofereix interessants indicacions per a la pràctica de la relació en les professions socials: habilitats de comunicació, escolta i avaluació per a les entrevistes professionals. En aquest sentit, l'autora destaca que la comprensió i l'empatia poden ser eines d'intervenció, tot i que semblin extrems del sentit comú. Sembla, doncs, que les emocions formen part de la relació assistencial, però cal tenir cura que el conjunt de la

relació condueixi a una experiència d'humanització, dignificació i reconeixement (Honnet, 2010).

### Relacions i ètica de la cura

Per comprendre el paper microscòpic de la intervenció social, convé indagar la noció de cura proposada per l'ètica de l'alteritat, iniciada en les recerques de Carol Gilligan i desenvolupada més recentment per Nell Noddings. Gilligan (1985) va reivindicar el paper de la compassió en el desenvolupament de la consciència moral. L'autora va descobrir que la investigació centrada en el cognitivisme i en l'ètica formal havia obviat una diferència important: les raons morals de les persones eren diferents segons el gènere; els homes tendien a principis ètics universals i les dones, a sentiments i relacions contextuals. Les recerques de desenvolupament moral de Kohlberg es basaven en la discussió de dilemes hipotètics allunyats de la realitat, i és per aquest motiu que els homes treien millors resultats. Però les dones apuntaven raons emocionals i criteris empàtics en les seves decisions, que puntuaven menys en l'escala. Gilligan (1985) sostenia que la moralitat no tenia a veure exclusivament amb el desenvolupament de la raó, sinó amb les emocions i la convivència amb els altres. Una condició relacional de la humanitat que posa de manifest la necessitat de tots i totes de ser compreses, acceptades i estimades, incloent-hi les persones que pateixen un estigma social. Una ètica de la cura que té més a veure amb l'experiència col·lectiva d'individus que participen i es preocupen mútuament i que connecta les persones amb vincles de compassió i cura.

En un sentit molt similar, Noddings (2009) reconeix que tenir cura dels altres és una responsabilitat moral universal. La cura prové d'un impuls espontani que s'experimenta en les relacions interpersonals i evoluciona fins a un impuls moral universal, que prové de la memòria de les situacions en què ens hem sentit cuidats i hem cuidat d'altres. Per a l'autora, l'ètica de la cura es manifesta en l'acollida, una resposta afectiva que no és neutral ni procedimental, sinó que és una experiència universal d'humanitat. Una proposta ètica que es concreta en el «preocupar-se sobre qualsevol altre» i es desenvolupa per mitjà d'un sentiment universal d'ajuda a qualsevol humà (Noddings 2009).

En el treball pedagògic amb persones que exerceixen la prostitució, convé allunyar-se de mirades que limiten i simplifiquen les circumstàncies de les dones. A més de pràctiques d'assistència i mesures d'inserció laboral, les persones necessiten cura, tracte digne i reconeixement. Veurem a continuació que aquesta



via pedagògica requereix el riure i el somriure com a espai de reconeixement.

## 2. Relacions, riure i empatia en contextos de prostitució

Les relacions són un mitjà idoni per experimentar el reconeixement, la proximitat i la cura. Però en quin sentit el riure i el somriure afavoreixen el treball pedagògic d'acompanyament en situacions de prostitució? Ja hem vist que la pedagogia social s'intervé en un nivell íntim. I té molt a veure amb la singularitat de les persones a les quals s'adreça l'acció educativa i amb l'actitud d'obertura a la imprevisibilitat de les relacions. I és en aquesta imprevisibilitat on el riure i el somriure permeten rebaixar rols, manifestar interès sincer per la persona i construir amb complicitat un clima de confiança.

A continuació ens apropem a quatre situacions de treball pedagògic: l'acostament als espais de prostitució; l'acollida a les institucions; la complicitat i la trobada; i la invitació a realitzar un projecte personal. Són espais de relació que permeten veure que l'empatia i el somriure tenen un paper especial en la construcció del vincle i la promoció del respecte i el reconeixement.

### Iniciar una relació de confiança: apropar-se als contextos de prostitució

Una pedagogia sensible a la proximitat s'acosta al món quotidià de la dona per generar un vincle que permetrà realitzar un procés educatiu més endavant. La sensibilitat pedagògica sembla, doncs, un requisit del treball educatiu (Cyrulnik, 2004; Manem, 2004). Les educadores visiten els carrers i clubs on s'exerceix la prostitució per oferir suport a les dones. No es tracta d'esperar que les dones arribin a les entitats, sinó de sortir al seu encontre i compartir temps amb elles en els ambients de prostitució. En aquestes visites, les educadores saluden les dones, hi mantenen breus intercanvis per interessar-se per elles i els ofereixen informació sobre els serveis de l'entitat. És freqüent que les educadores desenvolupin una rutina de sortida al carrer: solen seguir els mateixos itineraris, realitzen les visites amb una periodicitat setmanal i fan el recorregut en parella. Guanyar-se la confiança de les dones i dels gerents dels locals requereix respectar les regles de la zona, buscar estratègies senzilles de contacte i no generar falses expectatives. En aquestes primeres trobades, l'empatia i la complicitat són clau

per establir llaços de confiança i familiaritat. Així ho comenta una dona atesa:

[...] a nosaltres ens miren com si fóssim qualsevol cosa, els policies fins i tot ens insulten, però elles venen amb un somriure, xerrem i se t'oblida tot. L'educadora ens ha fet respectar quan volen abusar-nos. Jo l'estranyo quan volen abusar de nosaltres. Jo la trobo a faltar, quan no ve, l'estem esperant [...]. Jo valoro que ella compleix. Altres persones només venen per a una estona i reparteixen els preservatius. Però ella ve, estiguem bé o estiguem malament, i sempre està buscant quan li demanem alguna cosa. Es preocupa per nosaltres. (Entrevista a una dona atesa. Associació de Dones Líders de Cochabamba-Bolívia)

La proximitat no depèn d'un sol dia ni d'un sol contacte, és més aviat una rutina de relació que consisteix a apropar-se al carrer, estar atenta i escoltar el que cada dona vulgui compartir (Esquirol, 2010). En aquestes primeres trobades, les educadores pregunten a les dones quines són les seves necessitats; de vegades són trobades amables i ràpides, altres vegades les dones no volen parlar. Cal respectar el ritme de cada dona. Apropar-se als contextos de prostitució exigeix a les educadores un primer compromís de respecte, honestedat i autenticitat.

La proximitat no evita les dificultats ni l'angoixa vital a les dones ateses, però en general la trobada és viscuda com un moment d'alè i comprensió (Cyrulnik, 2015). Algunes dones viuen circumstàncies complexes que no es resolen amb la presència de les educadores, però les visites setmanals i la complicitat que generen aquestes trobades alleugereixen el pes de les dificultats. Per a algunes dones, el contacte amb l'entitat social no passarà d'aquest acostament al carrer i probablement no resoldrà les seves dificultats. Però un somriure amable que no jutja les dones i l'interès per la seva realitat són viscuts com un espai de reconeixement. Una visita que permet a les dones sortir de la rutina i la dinàmica pròpies de la prostitució i que obre la possibilitat d'iniciar un treball d'acompanyament a les entitats.

### Rebre amb hospitalitat: l'acollida com a espai de cura

En els contextos de prostitució, les educadores ofereixen a les dones la possibilitat d'iniciar un procés d'acompanyament, un espai de treball més personalitzat i profund que el que es pot oferir als espais de carrer. A les entitats es poden treballar aspectes personals i formatius, però prèviament s'ha de dissenyar un pla d'acció individual per a cada dona. Arribar a les institucions no és fàcil per a les dones del treball

sexual, i és per això que l'acollida esdevé un dinamitzador importantíssim de les relacions interpersonals (Rogers, 2020; Cyrulnik, 2008). En la prostitució podem trobar dones amb circumstàncies molt diverses: dones immigrants que utilitzen la prostitució com a estratègia en el seu trànsit migratori, dones que s'han convertit en líders en defensa del treball sexual o dones que han treballat molt de temps en la prostitució i que la manca d'oportunitats manté en un cercle de marginació. L'acollida és una experiència d'hospitalitat, amb independència de la realitat i les motivacions de cada dona.

Quan les dones arriben als projectes, estan preocupades per la por i la incertesa que els provoca la novetat. Es troben davant d'una institució desconeguda, amb propostes educatives que probablement seran exigents i amb un equip humà que no coneixen, però en el qual han de confiar. Rebre les dones és oferir un espai de tranquil·litat i serenitat que no pot reduir-se a una tècnica d'admissió. Acollir és una actitud més generosa i exigent que l'intercanvi igualitari o que l'establiment d'una relació contractual (Innerarity, 2001; Vanistendael, 2013). L'experiència de ser rebuda amb generositat proporciona seguretat: relaxa les dones, permet una major fluïdesa corporal i mental, i convida a abandonar sentiments d'inseguretat i resistència. Tant si es tracta d'una dona que arriba a l'entitat per primera vegada com si és una dona ja coneguda, és necessari rebre-la amb calidesa i transmetre-li que és benvinguda. Així ho comenta una dona:

[...] en tots els cursos que jo he fet aquí, el més important és que tots els professors i les professores, abans de res, et respecten i et fan sentir com a casa. Una rebuda molt càlida. I en tot el curs et tracten molt bé. La professora és molt amable i sempre està molt atenta al que necessitis. Un suport especial per a cadascuna, en les condicions que sigui [...]. Tots les educadores són molt especials, et fan sentir com a casa i t'ajuden amb l'etiqueta de la prostitució: no importa tant d'on vingui la dona, sinó que ve per superar-se. (Entrevista a una dona atesa. Projecte Ciudadela. Adoratrices-Bogotá, Colòmbia)

Els primers dies impliquen moltes sensacions per a les dones: tensió i angoixa per la situació personal, inquietud per l'entrevista amb la treballadora social i dubtes pel seu paper a l'entitat. Sempre que sigui possible, és important evitar aquestes sensacions. El somriure sincer i l'empatia són crucials en aquests primers moments. Cal evitar extenses explicacions sobre la normativa; és millor no pressionar la dona perquè expliqui la seva història, com també no insistir que prengui immediatament decisions sobre el seu projecte vital. L'hospitalitat i l'acollida són expressions de la cura en el treball socioeducatiu. Expressions que

s'experimenten quan la dona transita a altres fases i recursos del projecte.

### Construir un vincle amb les dones: buscar punts de trobada

La proximitat no és només un moviment físic cap a la realitat dels carrers i pisos on s'exerceix la prostitució, sinó que és també una actitud mental. Un moviment d'obertura i sensibilitat per part de les educadores (Esquirol, 2010; Rogers, 2002). La millor manera de buscar proximitat comença amb l'actitud dels equips, quan les educadores s'interessen més a destacar les estratègies de supervivència de les dones que no pas les seves mancances i dificultats. I, en aquests moments, la complicitat, el somriure i compartir aspectes senzills de la vida quotidiana, tornen a ser vitals per reforçar el vincle i construir una aliança educativa amb la dona.

És una actitud que implica estar disposat a descobrir la persona i a abandonar punts de vista que simplifiquen la realitat. Per aconseguir-ho és útil buscar punts de trobada entre dones i educadores (Pheterson, 2013). És freqüent que les dones i les educadores comparteixin aspectes quotidians, com ara la cria dels fills, la complexitat de la conciliació familiar o comentaris sobre el context de treball. Però també és habitual compartir situacions de caire social i polític del moment social. Les dones estan interessades en les polítiques socials, les de gènere i les cíviques, que les afecten com a ciutadanes.

Buscar punts de trobada genera complicitat i és un vehicle fonamental per consolidar una relació educativa. Requereix una disposició respectuosa a conèixer i tractar la persona més enllà de la prostitució. Així ho comenta una educadora:

[...] quan les dones explicaven les seves històries, jo vaig començar a identificar-me amb ser dona en el treball. Em tocaven les seves històries, quan s'exercien dinàmiques violentes sobre elles. Com una dona es podia minimitzar tant que es creia que no servia per a res més que per a estar en la prostitució. Això em va qüestionar molt. I llavors, deixes de costat l'escriptori, la fitxa on apuntes. Només és possible quan abandones el «jo t'ajudo o jo et salvo», perquè aquesta actitud et posa per sobre d'ella. Quan entens que tot el que ha pogut sofrir i pot passar a tu, és quan estableixes una relació de dona a dona. Comences a treballar des de la humanitat, però també des de la lluita per canviar les coses. (Entrevista a una educadora. Projecte Kairós. Adoratrices-Bèrgam, Itàlia)

En les primeres trobades, les educadores mostren interès a comprendre la història de la dona. Un excés de

confiança en aquests primers moments ha estat considerat com una pèrdua de professionalitat, però ja hem comentat que la professionalitat implica eliminar les barreres mentals que separen professionals i dones. No es tracta de triar entre la professionalitat i la proximitat, sinó de l'esforç conscient per allunyar-se de l'apatia, la instrumentalització i la indiferència. Per tal d'iniciar un vincle cal generar una zona de proximitat, que no és només mental, sinó que és humana, afectiva i emocional.

### Convidar a una experiència: transitar cap al millor de cadascuna

No és suficient oferir un espai d'acollida i complicitat quan una dona ho necessita. La tasca d'intervenció social convida a realitzar un procés socioeducatiu que es concreta en funció de la realitat i els interessos de cada dona. Per a algunes d'elles, això significarà resoldre necessitats urgents; per a d'altres, reprendre somnis i motivacions que la prostitució les ha obligat a deixar de banda. Per tal de desenvolupar aquest procés, els equips posen a disposició de la dona els recursos del projecte: espais d'escolta, jurídics, d'assessorament, de formació i d'inserció. No es convida la dona a ser «usuària» dels serveis, sinó que se li ofereix la possibilitat de realitzar una experiència educativa, un recorregut personal que la condueixi cap a un procés d'autorealització i emancipació (Rogers, 2002; Freire, 2007). Resulta difícil identificar aquest procés amb un sol moment i, de fet, les dones parlen del seu pas pel projecte com d'una experiència global de creixement. De les pors i la desconfiança inicials passen a la generació de confiança, que serà clau per iniciar processos d'autoconeixement i empoderament. Participar en les entitats implica donar-se temps per pensar sobre si mateixes, sobre la seva història i sobre els seus projectes com a dones.

El creixement i la maduració que faci cada dona en el projecte no es poden obligar ni condicionar. Els processos que realitzen les dones són molt variats, no es produeixen en un sol dia i requereixen passos petits i metes flexibles. Reflexionar amb honestedat i respecte sobre la pròpia biografia és una elecció personal. No totes les dones que participen en les entitats inicien aquests processos, però, sens dubte, un clima de confiança i respecte permet aquesta possibilitat; una obertura que requereix que les professionals respectin la singularitat i les decisions de cada dona. A algunes dones, el seu pas per les entitats els ha permès, d'una banda, desenvolupar habilitats que tenen

a veure amb la vida quotidiana, com ara la gestió del temps, de l'economia i de les emocions. De l'altra, també parlen de dimensions més integrals que han reforçat, com ara ser més autònomes, més segures i més independents en les seves relacions.

### 3. Conclusions: les relacions com a via de reconeixement eviten un tracte infantil i culpabilitzador envers les dones

Acabem de veure que la via microscòpica de la pedagogia, les relacions, constitueix un espai de proximitat, cura i reconeixement en el dia a dia del treball d'intervenció. Ser sensibles a allò més microscòpic en situacions de prostitució ens permet comprovar que el riure i el somriure tenen un paper fonamental en la construcció d'espais de reconeixement. No sembla fàcil detectar i comptabilitzar el seu impacte de manera aïllada, però sabem que té un paper nuclear en el treball educatiu amb les dones. Les relacions són un espai privilegiat on poden desvetllar somnis i també integrar les crítiques. Sembla, doncs, que aquest nivell íntim de la pedagogia és important per a l'experiència global de reconeixement; una via relacional amable i sensible que convida al riure i al somriure i allunya d'actituds iròniques, infantilitzadores i culpabilitzadores; una atmosfera relacional de dignificació i humanització que convida les dones a mirar-se més enllà de la prostitució, la vulnerabilitat i l'assistència.

Una pedagogia social sensible a la relació no s'improvisa ni es pot deixar a l'atzar, ja que requereix compromís, intencionalitat i qualitat en les relacions interpersonals. No sembla que una única situació cara a cara produeixi grans dosis de reconeixement, sinó que és el conjunt de relacions i d'oportunitats d'interacció el que té impacte en les biografies de les dones. Cal abandonar pràctiques rutinàries que desdibuixen la persona i desenvolupar pràctiques i relacions que construeixin vincles d'humanitat. I això requereix un esforç conscient de les professionals orientat al reconeixement. En aquest sentit, les relacions que estableixen dones i educadores poden ser un espai d'acollida i de confiança, així com una oportunitat per a l'autoconeixement i per afrontar el projecte vital amb esperança.

**Bibliografia**

- AGUSTÍN, L. (2010). *Trabajar en la industria del sexo y otros tópicos migratorios*. Sant Sebastià: Gakpa Liburuak.
- (2009). *Sexo y marginalidad*. Madrid: Popular.
- BENELLI, C.; BENNATI, D.; BENNATI, S. (2019). *Restituire parole. Una ricerca autobiografica a Lampedusa*. Milà: Mimemis / Cuaderni di Anghiari.
- BERTAUX, D. (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Bellaterra.
- CYRULNIK, B. (2005). *El amor que nos cura*. Barcelona: Gedisa.
- (2008). *Bajo el signo del vínculo*. Barcelona: Gedisa.
- (2009). *Autobiografía de un espantapájaros*. Barcelona: Gedisa.
- (2015). *Las almas heridas*. Barcelona: Gedisa.
- ELLIOTT, J. (2010). *La investigación-acción en educación*. Madrid: Morata
- ESQUIROL, J.M. (2010). *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona: Gedisa.
- FREIRE, P. (2000). *La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Siglo XXI.
- (2007). *Pedagogía de la esperanza*. Mèxic: Siglo XXI.
- GIDDENS, A. (1998). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- GIJÓN, M.; ZAPATA, D.; BERROA, M. (2011). «Prostitución y espacio público: una aproximación desde la intervención». A: Trilla, J. (ed.). *Del estigma a la indignación*. Barcelona: Bellaterra, pàg. 43-66.
- GIJÓN, M. (2012). «Micropedagogías y alquimias de la relación: saberes de mujeres en contextos de prostitución». A: Belausteguigoitia, M.; Lozano, R. *Pedagogías en espiral*. Mèxic: UNAM, pàg. 217-244.
- (2019). «Espacio íntimo de la pedagogía: relación educativa y su triple dimensión formativa como dinamismo de ciudadanía». *Educatio Siglo XXI*, vol. 37, núm. 1 (2019), pàg. 131-146.
- GILLIGAN, C. (1985). *La moral y la teoría del desarrollo femenino*. Mèxic: Fondo de Cultura Popular.
- GOETZ, J.; LECOMPTE, M. (2008). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- GOFFMAN, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Madrid: Amorrortu.
- HOLGADO, I. (ed.) (2008). *Prostituciones. Diálogos sobre el sexo de pago*. Barcelona: Icaria.
- HONNET, A. (2010). *Reconocimiento y menosprecio. Sobre la fundamentación normativa de una teoría social*. Barcelona: CCCB / Katsz.
- INNERARITY, D. (2001). *Ética de la hospitalidad*. Barcelona: Península.
- JULIANO, D. (2002). *La prostitución: El espejo oscuro*. Barcelona: Icaria.
- (2004). *Excluidas y marginales*. València: Càtedra.
- (2011). *Presunción de inocencia. Riesgo, delito y pecado en femenino*. Sant Sebastià: Gakoa Liburuak.
- LAGARDE, M. (2011). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y Horas.
- MARTIN, X.; PUIG, J.; GIJÓN, M. (2018). «Reconocimiento y don en la educación social». *Edetania: Estudios y Propuestas Socioeducativas*, núm. 53 (2018), pàg. 45-60.
- NODDINGS, N. (2009). *La educación moral. Propuesta alternativa para la educación del carácter*. Buenos Aires: Amorrortu.
- OSBORNE, R. (2004). *Trabajador@s del sexo. Derechos, migraciones y tráfico en el siglo XXI*. Barcelona: Bellaterra.
- PHETERSON, G. (2000). *El prisma de la prostitución*. Madrid: Talasa.
- (2013). *Mujeres en flagrante delito de independencia*. Barcelona: Bellaterra.
- RICOEUR, P. (2005). *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Trotta.
- ROGERS, C. (2002). *El proceso de convertirse en persona*. Barcelona: Paidós.
- SALZBERGER-WITTENBERG, I. (1997). *La relación asistencial. Aportes del psicoanálisis kleiniano*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SOLANA, J.L.; LÓPEZ, J. (2012). *Trabajando en la prostitución: doce relatos de vida*. Granada: Comares.
- TREVITHICK, P. (2006). *Habilidades de comunicación en intervención social*. Madrid: Narcea.
- VANISTENDAEL, S. (2013). *La felicidad es posible. Despertar en niños maltratados la confianza en sí mismos: construir la resiliencia*. Barcelona: Gedisa.
- VAN MANEN, M. (2004). *El tono en la enseñanza*. Barcelona: Paidós.
- WACQUANT, L. (2015). *Parias Urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial.



# Ataques de risa

## El humor como estrategia *queer*

**Mariano López Seoane\***

Universidad Nacional de Tres de Febrero / Universidad de Nueva York  
miseoane@untref.edu.ar

**Resumen:** Haciendo un recorrido analítico por una serie de intervenciones artísticas y activistas recientes, el siguiente ensayo se propone explorar la afinidad entre el humor, la ironía y lo cómico, por un lado, y las culturas de la disidencia sexual, por el otro. El foco está puesto en el recurso al humor en situaciones particularmente críticas, de extrema vulnerabilidad, en las que los afectos de mayor circulación son la tristeza, la abulia y la rabia. El ensayo reconstruye adrede un escenario global, en el que se da cuenta de producciones artísticas en París, tácticas *underground* en Buenos Aires y respuestas activistas en Nueva York, con el objeto de identificar una modalidad particularmente *queer* que se reitera más allá de las decisivas inflexiones locales. A su vez, y aunque con foco en los años ochenta, se pregunta por la posibilidad de inscribir estas estrategias (pos)modernas en un linaje venerable de «tretas del débil» que puede remontarse al barroco y más allá.

**Palabras clave:** humor, disidencias sexuales, estrategias *queer*, tretas del débil.

**Abstract:** Focusing on a series of recent artistic and activist interventions, this essay seeks to explore the elective affinity between humor, irony and the comical, on the one hand, and the cultures of sexual dissidence on the other. The essay deals specially with the use of humor in critical situations, situations of extreme vulnerability, dominated by affects like sadness, apathy and anger. Building a global framework, and taking into account artistic productions in Paris, underground tactics in Buenos Aires and activist responses in New York, the essay seeks to identify a particularly queer mode, embodied and contextualized in each of these local instances. Finally, and although it studies mostly the 80s, the essay wonders whether we can include this postmodern strategy in the venerable tradition of the “ruses of the weakling”, which can be traced back to the Baroque and probably beyond.

**Keywords:** humor, sexual dissidence, queer strategies, ruses of the weakling.

\* Mariano López Seoane es profesor e investigador en la maestría de Estudios y Políticas de Género de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Desde 2016 se desempeña como secretario académico del Centro Interdisciplinario de Estudios y Políticas de Género (CIEPOG) en UNTREF. Es, además, profesor de Estudios Latinoamericanos y de Estudios y Teoría Queer en la Universidad de Nueva York (NYU). Paralelamente, se desempeña como crítico, escritor, curador y traductor especializado en teoría. Desde 2017 a 2019 coordinó el Programa de Conversaciones de la iniciativa Art Basel Cities: Buenos Aires y en 2018 curó el Espacio de Diversidad Sexual y Cultura de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. En 2017 publicó su primera novela, *El regalo de Virgo* (Mansalva).

Comienzo con un poco de drama. Más precisamente, con la escena que da inicio a *Una visita inoportuna*, la última pieza teatral del escritor y dramaturgo rioplatense Raúl Damonte Botana, más conocido como Copi. La obra fue estrenada con puesta en escena de Jorge Lavelli en el teatro de La Colline de París en febrero de 1988. Copi había muerto dos meses antes en un hospital por complicaciones asociadas con el sida mientras ensayaba esta comedia cuyo protagonista, Cirilo, muere en un hospital también por complicaciones derivadas de esta enfermedad. El éxito de esta puesta en escena llevó a que fuera presentada por el mismo Lavelli en diciembre de 1989 en el teatro Poliorama de Barcelona y en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires en 1993.

### ESCENA 1 – CIRILO y la ENFERMERA

ENFERMERA: Llegó su nuevo salto de cama.

CIRILO: Yo no encargué ese horror.

ENFERMERA: Es un regalo de su cuñada.

CIRILO: Mi cuñada es capaz de cualquier cosa con tal de arruinarme un cumpleaños.

ENFERMERA: Esta mañana se despertó insoportable. Ni siquiera se comió la medialuna. ¿Tomó las píldoras?

CIRILO: Sí.

...

ENFERMERA: Hoy es día de Suramina. Espero que haga venir a su sirvienta. Estoy harta de recoger las sobras de sus reuniones sociales. Nunca se había visto nada igual en este hospital. Usted es la Sara Bernhardt de la Asistencia Pública.

CIRILO: Habla como un homosexual.

ENFERMERA: A veces me pregunto si no hubiese sido mejor nacer homosexual.<sup>1</sup>

Para quienes no la han leído: la obra es un festival de intercambios picantes, desbordes grotescos y gags temerarios, todo amplificado por un uso indiscriminado de la hipérbole y el manejo exquisito del humor negro. Se trata de una comedia perversa, sí, pergeñada y presentada, y esto es clave, en medio de la situación dramática, o mejor trágica, que afectaba personalmente al dramaturgo y protagonista, y colectivamente a la comunidad a la que pertenecía. Viene bien recordar que el fin de los años ochenta es, en Francia pero también en otros países de Europa y en los Estados Unidos, el pico de lo que se conoce usualmente

como «crisis del sida», que solo empieza a controlarse a mediados de los años noventa.<sup>2</sup> El fin de la década de los ochenta es, entonces, un momento crítico para las comunidades de disidentes sexuales con las que Copi tiene una relación estrecha y que le aportan a sus obras teatrales y sus novelas muchos de sus elementos distintivos: tramas, personajes, universos y, lo más importante de todo, una lengua.

Esa lengua lujosa y despiadada, la lengua de las locas, le permite a Copi interrumpir la cadena de lamentos que se había vuelto de rigor en comunidades que definitivamente estaban a la defensiva.<sup>3</sup> Si el grueso de la sociedad parecía darles la espalda a quienes padecían las consecuencias de la epidemia, cuando no hacerlos responsables de un mal que esos momentos amenazaba con extenderse hacia otros grupos, los afectos dominantes en las comunidades de disidentes sexuales le hacían juego a esta atribución de culpa: la vergüenza, la culpa, el temor y la tristeza eran las emociones preponderantes en los distintos canales de expresión de estas comunidades, desde las revistas orientadas al incipiente mercado gay hasta las novelas, películas y obras de arte que circulaban en la esfera pública ampliada.<sup>4</sup> Hasta casi el fin de la década, la mayor parte de esas intervenciones artísticas y políticas trabajarán sobre una amplificación de esas pasiones tristes que constituyeron la primera respuesta posible para estas comunidades castigadas y perseguidas. La risa de Copi viene a marcar un cambio de tono, y de registros, que se hará cada vez más audible en los años que siguen.

En efecto, es pocos meses antes que subterráneamente, y no tan subterráneamente, empieza a producirse en los Estados Unidos un viraje en los activismos de la disidencia sexual que implica un reordenamiento de los afectos movilizados y un cambio de tono en las intervenciones estéticas y políticas de quienes luchan contra la epidemia. La marca más visible de este giro es por supuesto la irrupción de ACT UP en la esfera pública norteamericana, y tan luego global, de la mano de una batería de estrategias y recursos que quisiera poner en sintonía con la intervención cómica de Copi.

El 10 de diciembre de 1989 la coalición de activistas nucleada en ACT UP organiza una jornada de acción directa frente a la catedral de St. Patrick en

<sup>2</sup> Véase, entre otros, CRIMP, Douglas (1988). *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press.

<sup>3</sup> Véase LÓPEZ SEOANE Mariano; PALMEIRO, Cecilia. «La lengua de las locas», en *Mancilla*, junio de 2015, n.º 10.

<sup>4</sup> Véase GOULD, Deborah (2009). *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight Against AIDS*. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>1</sup> COPPI (1993). *Una visita inoportuna*. Buenos Aires: edición del Teatro Municipal General San Martín, p. 15.

Nueva York. Bajo la consigna «Stop the Church», ACT UP produce una respuesta vibrante a las declaraciones del cardenal John O'Connor sobre la inutilidad del preservativo para prevenir las infecciones de transmisión sexual. En medio de la devastación que estaba produciendo la crisis del sida, la intervención de O'Connor resultaba absolutamente inaceptable. El cardenal había conseguido despertar la ira de los activismos de las disidencias sexuales pero a la manifestación se sumarían muchos otros grupos, incluso madres y padres de adolescentes latinos, una de las comunidades más afectadas por la epidemia y para la cual las palabras de un jerarca de la Iglesia católica constituían un verdadero factor de riesgo.

«Stop the Church» se despliega a la vez dentro y fuera del edificio emblema de la Iglesia católica en los Estados Unidos. Dentro de la catedral, un grupo de activistas lleva adelante un *die-in*, es decir, una acción performática en la que decenas de cuerpos yacen en el piso simulando estar muertos. Algunos activistas optan por ponerse de pie en sus filas y empiezan a gritar consignas contra el cardenal y contra la Iglesia. El tono de la acción es dramático, definido por la tristeza de las pérdidas acumuladas y por la urgencia de una crisis que no encuentra su solución. Fuera de la catedral, sin embargo, el clima es completamente distinto. Allí la manifestación tiene algo de fiesta y algo de carnaval. Junto a los activistas que portan carteles, pósteres, consignas y banderas a la manera clásica, hay otros que lucen máscaras, visten disfraces y actúan como si se tratara de una *performance* artística. Un hombre con el cabello largo castaño, barba del mismo color y una corona de espinas se destaca entre la multitud. Lleva un micrófono y le habla a la cámara: «¡Aquí Jesucristo! Estoy frente a la catedral de St. Patrick un domingo». Sus palabras se mezclan con el sonido de la protesta. «Dentro de la catedral —continúa— el cardenal O'Connor sigue diseminando sus mentiras sobre lesbianas y gays. Aquí estamos para decir: inosotros también queremos ir al cielo!».

Ese Jesucristo exaltado es el activista chicano Ray Navarro, miembro de uno de los grupos que componían la coalición ACT UP, DIVA TV. Escenas de la protesta, y de la participación de Navarro, pueden verse en el documental que DIVA TV presenta en 1990, *Like a Prayer*, y en el documental que Sarah Schulman y Jim Hubbard estrenan en 2013, *United in Anger*. Lo que hace Navarro es una suerte de *drag* paródico, dotando a su Jesucristo de una irreverencia *camp* que le permite reírse de la dramática situación que atraviesa su comunidad sin abandonar por ello la posición de crítica y de protesta. Podría decirse más: es precisamente el recurso a la parodia y al humor,

el recurso a estrategias de aligeramiento, lo que le permite a Navarro, y a ACT UP, llevar adelante sus reclamos. Ray Navarro morirá a los pocos meses de complicaciones derivadas del sida.

Si estos dos ejemplos, extremos, son ilustrativos de la potencia del humor, lo son sobre todo de los usos que han sabido darle las disidencias sexuales para enfrentar situaciones particularmente críticas. Como repiten quienes se han dedicado a estudiarlo, el humor ayuda a atravesar momentos adversos, pero también a volver más tolerables condiciones de vida precarias que constituyen factores de riesgo y de vulnerabilidad. Esta capacidad del humor está conectada con su función de proporcionar alivio, pero también con su dimensión constructiva, de construcción de comunidad, toda vez que reposa sobre un sentido común compartido y que trabaja reforzando códigos y lenguajes que solo conocen en profundidad aquellos que pertenecen a un determinado grupo. Pero a su vez, como nos recuerdan los ejemplos, el humor tiene una dimensión ácida, corrosiva, que le permite operar como agente de erosión de valores, tradiciones, normas e instituciones existentes. A la vez que cuestiona y pone en crisis lo que es, entonces, el humor propicia el bienestar, acaso breve, de quienes lo cultivan.<sup>5</sup>

En los casos puntuales que acabamos de considerar es bastante clara esta triple función del humor, y su utilidad en momentos de peligro. Tanto Copi como Navarro vuelven mucho más vivibles, para ellos mismos y para quienes constituyen sus públicos, situaciones que intensifican la vulnerabilidad de comunidades ya de por sí precarizadas. La risa es uno de los sostenes de estas comunidades contra las que se ha desatado la guerra. Tanto Copi como Navarro, por otro lado, acuden a uno de los códigos que los colectivos de las disidencias sexuales han construido y transmitido casi en secreto a lo largo de décadas: el código del *camp*. Si esta inscripción en un linaje les permite contar con el consentimiento cómplice de toda una comunidad, es igualmente cierto que sus intervenciones se suman a la cadena de producciones estéticas y activistas que extienden en el tiempo el legado del *camp*, en esa suerte de reproducción por transmisión cultural que durante muchos años constituyó la única opción disponible para las disidencias sexuales. Tanto Copi como Navarro, por último, direccionan la capacidad corrosiva del humor a los valores, normas, tradiciones e instituciones que ponen a sus comunidades en peligro. *Una visita inoportuna* despliega una mirada cáus-

<sup>5</sup> Véase, entre otros, CRITCHLEY, SIMON (2002). *On Humor*. Londres: Routledge.

tica sobre el mundo de la alta cultura pero, además, se encarga de lanzar una retahíla de dardos envenenados contra uno de los escenarios institucionales de la crisis del sida, el hospital, y contra su gremio gerencial, la corporación médica. La intervención de Navarro, por su parte, está claramente dirigida contra la jerarquía católica y contra la Iglesia católica como institución, y se inscribe por supuesto en la línea de cuestionamiento que habían inaugurado el feminismo y otros movimientos sociales: el pedido de no injerencia en los asuntos públicos que muchas veces se sintetiza como separación definitiva de la Iglesia y el Estado. Lo interesante es que Navarro lo hace, en esa ocasión y en otras, apropiándose de la figura de Jesucristo, y activando las potencias antisistema de esa figura (su cercanía con las figuras más marginalizadas de su época, su solidaridad con mendigos y prostitutas, etc.) para operar un cuestionamiento de las autoridades religiosas desde el lenguaje de la religión. Por supuesto, es la lengua del cristianismo torcida y subvertida, vuelta loca, por obra de su apropiación *queer*.

No es casual que estas intervenciones tengan lugar durante los años ochenta. Tanto en Europa como en las Américas de esa década se definen por el triunfo de la ola neoconservadora que progresivamente demolerá las instituciones del Estado de bienestar y alentará la flexibilización de los modos de trabajo y la precarización de las condiciones de vida que asociamos con el posfordismo y con los programas neoliberales.<sup>6</sup> No es este el lugar para ensayar una descripción exhaustiva de las transformaciones producidas por el thatcherismo, el gobierno de Reagan y sus ecos en el resto del mundo. Baste con decir que el desmantelamiento de las estructuras sostenidas por el estado de bienestar tuvo un efecto decisivo en la evolución de la crisis del sida. Algo que los activistas de ACT UP no tardaron en señalar recurriendo a una batería de mensajes y medios. Se destacan, entre otros, el foco en la figura de Reagan como responsable necesario del genocidio de las comunidades de disidentes sexuales y la invitación a «hacer del sida una crisis política», leyenda que se repite en pósteres en las calles, en clips televisivos y en obras de arte.<sup>7</sup>

Es precisamente durante lo que la historiografía latinoamericana llama transición democrática, cuando se multiplican acciones de resistencia en el mismo sentido que las indicadas para el París de Copi y

la Nueva York de Navarro. Más precisamente, en un Buenos Aires que se despertaba con dificultades de la terrible pesadilla de la dictadura cívico-militar, empiezan a proliferar una serie de prácticas y acciones puntuales que el artista Roberto Jacoby, protagonista y propiciador de muchas de ellas, identifica certeramente en un breve ensayo del año 2000 como componentes de una «estrategia de la alegría».<sup>8</sup> Es archiconocida, incluso internacionalmente, la estrategia de resistencia que en la posdictadura argentina traman organismos de derechos humanos como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, HIJOS, entre otros. Haciendo foco en denuncias penales y reclamos de investigación y castigo a los culpables, estos grupos hicieron y hacen un trabajo fundamental en la larga lucha sintetizada en una consigna muy clara: Memoria, Verdad y Justicia. Menos discutida fuera del contexto local, la «estrategia de la alegría» se desplegaba en otro frente: el frente definido por el orden moral impuesto por la dictadura en la construcción de su dominio sobre la sociedad civil. Un orden moral conservador de defensa agresiva de la «civilización occidental y cristiana» que, como rezaban los comunicados de la dictadura, se veía amenazada por «el comunismo» y otros fantasmas.

En tanto resistencia vibrante a este orden asfixiante, «la estrategia de la alegría» se manifestó en estilos musicales, en escenografías, en formas de presentación pública y semipública de las personas, en vestuarios y maquillajes. Jacoby explica que las primeras chispas de esta operación se alumbran durante los años de la dictadura en el ámbito del rock, más específicamente en los conciertos *underground* que hace la banda de rock Los Redonditos de Ricota a partir de 1977. En ese contexto de encuentros entre músicos y aficionados, dice Jacoby, empieza a gestarse la posibilidad de que los cuerpos creen «espacios ficcionales, visitaran realidades alternas, imaginarias, donde el mundo cristalizado de sentidos únicos y obligatorios quedaba erosionado» (Jacoby, 411). La práctica continúa en otros grupos de rock de los primeros años ochenta, entre ellos Virus, en el que Jacoby brilla como letrista, y prosigue a fines de esa década con la apertura de espacios de música nómadas en los barrios, por fuera del circuito de discotecas. En esos contextos se le otorgaba especial importancia al baile y al movimiento libre o experimental del cuerpo, y a las dimensiones lúdicas o carnavalescas del encuentro social. El

<sup>6</sup> Véase HARVEY, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.

<sup>7</sup> Véase CRIMP, Douglas (1990). *AIDS Demo Graphics*. Michigan: Bay Press.

<sup>8</sup> JACOBY, Roberto. «La alegría como estrategia». *Zona Erógena*, 2000, n.º 43. Reproducido en JACOBY, Roberto (2011). *El deseo nace del derrumbe*. Madrid: La Central/Museo Reina Sofía.



objeto de estas prácticas era desencadenar los cuerpos aterrorizados de la ciudadanía, sobre todo los cuerpos jóvenes, las principales víctimas del terrorismo de Estado. Esos cuerpos paralizados por el miedo y como efecto de la vigilancia podían entregarse por una noche a movimientos regidos por el deseo o el juego. Jacoby habla del «intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente» (Jacoby, 411).

Entre los numerosos ejemplos de esta *estrategia queer* quisiera mencionar apenas dos. El primero es justamente la banda de rock Virus, formada por los hermanos Moura a principios de los años ochenta en la ciudad de La Plata. Virus se destaca dentro de la escena del rock por su énfasis en la puesta en escena, el vestuario, el maquillaje y el baile. Acaso su obra decisiva sea el álbum *Superficies de placer*, lanzado en 1987, cuando su líder Federico Moura empezaba a padecer las complicaciones derivadas del sida. El título del álbum y las letras de las canciones que lo componen (casi todas firmadas por Jacoby), apuntan en una misma dirección: «El hedonismo funcionaba como lo contrario del sufrimiento y la noción de superficie jugaba doblemente como máscara y como piel. Era posible ocultarse y manifestarse tras lo inocuo y tras distintas formas del chiste. La piel era considerada como territorio de placer y no de tormento. La “superficie” también era lo opuesto al calabozo y a la clandestinidad» (Jacoby, 411).

El segundo sintoniza con el sostén de una resistencia molecular y con el proyecto de generar una territorialidad propia e intermitente. Me refiero a las celebradas fiestas del Grupo de Acción Gay (GAG), un colectivo de militantes del que participaron activamente artistas como Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere, y que si por un lado aspiró a una política de coalición que lo acerca a la política *queer*, por el otro enfatizó los aspectos más gozosos, disruptivos y humorísticos de la cultura gay. Ejemplos del tono irreverente que sostenía el Grupo pueden encontrarse en las páginas de la revista que publicó entre 1984 y 1985, pícaramente titulada *Sodomama*. Y en los *flyers* que Marcelo Pombo diseñó para invitar al público no entendido a las fiestas que el GAG ofrecía periódicamente y que se entendían a la vez como espacios de vibración comunitaria y como encarnaciones intermitentes de una educación que se daba en los cuerpos.

Una amalgama similar de gozo y humor, disfrute y risa, se comprueba en la otra punta del hemisferio en ese espacio *queer* que desde hace unos años se ha catapultado al firmamento del *mainstream* televisivo y mu-

sical. Me refiero a los *balls* que se celebran desde hace décadas en distintos puntos de los Estados Unidos y que tuvieron una primera instancia de reconocimiento global a partir del documental de Jennie Livingston *Paris is Burning*, estrenado en 1991. El documental registra la transformación sufrida por la escena de los *balls* de Harlem a fines de, ejem, los años ochenta, en el contexto de la crisis del sida, la extensión de las políticas neoconservadoras y la incipiente visibilidad que le confiere su súbito atractivo para la industria de la moda y el mundo del pop. Como se ha dicho, el documental funciona como una suerte de inspección etnográfica de una cultura que hasta entonces constituía una suerte de *terra incognita* para la sociedad que la albergaba.<sup>9</sup> Acaso el corazón del documental sea el glosario que los personajes entrevistados van construyendo en respuesta a los requerimientos de la directora. Verdaderas intelectuales orgánicas como Dorian Corey y Pepper LaBeija nos ofrecen intuiciones agudas y definiciones tajantes sobre los elementos centrales de la cultura de los *balls*. Entre ellos se destaca una sucesión de términos que se han vuelto globalmente conocidos y que nos interesan porque nos vuelven a poner en la pista del humor, o, mejor dicho, del humor como *estrategia queer*. Me refiero a la tríada conformada por la lectura del otro (*reading*), el opacamiento del otro (*shade*) y la competencia coreográfica (*voguing*), formas elevadas del combate sin contacto físico en las que el arte de injuriar alcanza su propio Kilimanjaro.

«Leer» al otro, arrojarle *shade* o desafiarlo a través de intrincados pasos de baile son mecanismos que dan cuenta de que una comunidad ha decidido deponer las armas, los puños y los tacos a la hora de resolver sus tensiones, y de que los oficios de Marte han sido eclipsados por el sarcasmo de Momo. Tanto en las parodias que propicia el *voguing* como en la coreografía retórica que implica todo buen *read*, lo que manda es el humor y la capacidad de provocar risa. Y este verdadero atletismo de la confrontación jocosa reúne las características que teóricos y críticos de las más variadas extracciones le han asignado al humor a lo largo de los siglos.

En su brillante síntesis de las infinitas discusiones sobre el tema, Simon Critchley habla de tres posiciones a la hora de explicar el humor y la risa: 1) El humor surgiría como resultado de la comprobación de una inadecuación entre una expectativa y la realidad; en breve, aparecería cuando una expectativa

<sup>9</sup> Véase el ensayo de BELL HOOKS (1992), «Is Paris Burning?», *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

se ve defraudada. 2) El humor es una forma del alivio y la relajación: nos reímos cuando podemos decir o cuando alguien dice algo que por mandato social no puede decirse (palabrotas, observaciones incorrectas, alusiones al sexo, etc.). 3) Nos reímos por obra de una súbita experiencia de superioridad: el chiste, la broma o la injuria nos ponen momentáneamente por encima del otro y experimentamos un breve acceso de gloria.

No es necesario recurrir a fórceps interpretativos, tan usuales en las humanidades, para hacer ingresar a las prácticas conocidas como *shade* y *reading* al palacio del humor. El punto 1 es estructurante en el desarrollo de una cultura creada y dominada por gays, *drag queens* y mujeres trans en su mayor parte afroamericanos y latinos que instituye como uno de sus centros neurálgicos una competencia en la que se califica, entre otras cosas, la habilidad de las concursantes para adecuarse o no a los patrones sexogénricos hegemónicos. Es notable que en los concursos se evalúe el grado de *realness* de las participantes, siendo obviamente la imposibilidad de ajustarse a la norma manantial inagotable de bromas y chistes.<sup>10</sup> El punto 2, lo que podríamos llamar la función fisiológica del humor, su carácter de descarga, es algo fundamental en una comunidad perseguida y humillada, acostumbrada a tener que silenciar sus penas y sus puntos de vista, sus desgracias y sus alegrías, en suma, lo que los estudios poscoloniales y el foco en poblaciones minorizadas nos ha enseñado a identificar como la «voz» del subalterno.<sup>11</sup> En este sentido es fácil ver cómo se anudan el punto 2 y el punto 3: es probable que el *ball* sea en efecto el único escenario en el que los miembros de esta comunidad pueden tener su momento de gloria y experimentar una cierta superioridad, superioridad que es en primer lugar sobre sus hermanos y hermanas, sí, pero también en cierto sentido sobre todos aquellos que solo pueden ver la fiesta desde afuera. Como es obvio, esta forma de expresar superioridad y de descargar tensiones no se hace, gracias a la extensión de estos mecanismos, recurriendo a la violencia física (como podría ser el caso y como es el caso en otras comunidades) sino que, por el contrario, el humor funciona como un agente de moderación y contención a la vez que estimula, de un modo crucial, el sentimiento de comunidad. En efecto, y como

<sup>10</sup> Véase al respecto la reflexión que ofrece Judith Butler sobre el documental, en discusión con hooks, titulada «El género en llamas», en *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

<sup>11</sup> Véase el ensayo clásico de SPIVAK Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en MORRIS, Rosalind. *Can the Subaltern Speak?* Nueva York: Columbia University Press, 2010.

sostienen Critchley y los estudiosos que le dan carnadura a su trabajo, el humor depende para ser efectivo y para florecer de la creación y la renovación de un *sensus communis*, un sentido común, una batería mínima de acuerdos y compromisos, que son el tejido básico de la solidaridad comunitaria. Es probable que a primera vista nos quedemos con lo que sobresale: un insulto dirigido como un misil o una broma hiriente que humilla a la adversaria. Sepamos que debajo de esa esgrima, y en gran medida como efecto de ella, se construye pacientemente un terreno común de encuentros y compañerismo que le permite a la comunidad en cuestión fortalecerse y enfrentar con mayor energía el contexto adverso en el que tiene que operar y florecer.

Los ejemplos que discutimos se concentran en una década aciaga que mucho tiene que enseñarnos. Es una década pródiga en ataques a las comunidades vulnerabilizadas pero, del mismo modo, rica en respuestas creativas a los proyectos de precarización y exterminio que propulsaba el orden neoconservador. Sin embargo, el énfasis en el humor y en la irreverencia, en el goce y en la risa, en el disfrute y en el chiste, no constituye una estrategia fechada, limitada a los eléctricos ochenta, sino una estrategia *queer* que atraviesa la historia de las sexualidades disidentes. En efecto, pueden observarse avatares de esta misma tónica en el Madrid del posfranquismo (Almodóvar y la Movida madrileña); en el Buenos Aires arrasado por el programa neoliberal de Carlos Menem en los noventa (los artistas reunidos en el Centro Cultural Ricardo Rojas); en la vida *queer* que se inventa en la Factory de Andy Warhol antes de que se hablara de «liberación gay»; en la cultura de las *drag queens* blancas norteamericanas de los setenta tal como las retrata Esther Newton en su clásico *Mother Camp*; en el *camp* como sensibilidad y como registro, tal como lo ponen en valor Susan Sontag, Douglas Crimp y otros; en los feminismos radicales de los sesenta y los setenta, que tienen su pico cómico, y trágico, en el manifiesto SCUM de Valerie Solanas...

Siendo poco rigurosos podríamos incluso extender esta consideración a las tácticas de resistencia moleculares que desde hace siglos cultivan las mujeres y las sexualidades disidentes en sociedades que ven en ellas el riesgo de la sublevación, o, en palabras de Rita Segato, «el peligro del desacato».<sup>12</sup> Con ánimo genealógico, de rastreo de linajes, podríamos por ejemplo

<sup>12</sup> Rita Segato en conversación con Verónica Gago, en *Página/12*, 28 de diciembre de 2018. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/164761-se-va-a-caer>

explorar el campo de rituales e injurias sutiles que esconde la historia de la brujería.<sup>13</sup> Sin llegar tan lejos, podemos detectar una tónica emparentada en la *Respuesta* que en 1691 sor Juana Inés de la Cruz le dedica al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, como contestación a las recriminaciones que le hace el obispo, *draguedo* como sor Filotea, por ejercitar su talento en temas profanos en lugar de darse a la literatura devocional. La carta es una vasta máquina transformadora que, trabajando con los pocos elementos disponibles para una mujer que escribe en esa época, los modula y cambia de lugar en un arte de la variación permanente, cincelandando en el proceso un espacio para la crítica o la resistencia. Haciendo foco en este atrevimiento letrado, la crítica argentina Josefina Ludmer sintetiza, en un trabajo de, ejem, los

13 Algo que, entre otros, ha hecho Arthur Evans en su problemático pero estimulante *Witchcraft and the Gay Counterculture*. Boston: Fag Rag Books, 1978.

años ochenta, una categoría de enorme impacto en los estudios latinoamericanos que circulará ampliamente no tanto para pensar el medio cultural de sor Juana, el barroco mexicano, como las acciones y prácticas que empiezan a florecer en nuestras sociedades contemporáneas. En la estela de Ludmer, entonces, nosotros podemos decir que las burlas y las injurias que hacen vibrar a nuestras comunidades disidentes constituyen, al igual que la *Respuesta* de Sor Juana, ejemplos acabados, la verdadera culminación artística, de las inmemoriales «tretas del débil».<sup>14</sup>

14 LUDMER, Josefina (1985). «Las tretas del débil», *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.



Fotografía de Núria López Torres.



1/

(1)

## Beatriu parla

Beatriu comença:  
Cor d'home, ara parlaré jo, Beatriu  
jo soc en el silenci de tots els regles,  
però et parlaré a tu, cor d'home.  
Et parlaré intencionalment, secretament  
perquè només en silenci: en secret  
~~pot fer-se el meu pos en la vida~~  
puc ésser vivent amb tu, en la vida.  
Tu també em murlaràs, cor d'home,  
ara que m'he redreçat i parlo.  
Em murlaràs per escoltar el silenci i  
el secret on jo visc i veuràs llavors  
els meus ulls i sentiràs el meu trepig  
i l'aire que fa el meu pos. I t'adonaràs



# Beatriu parla

## Alexandre Galí

**En aquest text inèdit, Galí reflexionava sobre les condicions necessàries per comprendre la realitat, que ell situa en el retorn a la claredat i la netedat de la mirada de l'infant. El projecte, no dut a terme, hauria d'haver estat conduït per la figura de Beatriu.**

*A cura de* **Josep Monserrat Molas**

**Alexandre Galí i Coll (1886-1969)** ha estat reconegut sobretot per la seva tasca de pedagog, tant pràctica com teòrica, des de les seves col·laboracions inicials amb la Mancomunitat, cridat directament per Enric Prat de la Riba, passant per la direcció tècnica de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana o la direcció de la Mútua Escolar Blanquerna, fins que va haver d'exiliar-se. Davant la prohibició de poder exercir qualsevol tasca educativa regular (els darrers anys de la seva vida va impartir una enorme quantitat de cursos i seminaris privats en el marc de les noves inquietuds pedagògiques), va excel·lir com a historiador, especialment del segle XVIII, i amb la monumental *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya (1900-1936)*, de la qual es publicaren els vint-i-quatre volums a partir dels anys vuitanta del segle passat. Menys conegut fins ara ha estat el seu perfil de filòsof. Va ser un dels membres fundadors de la Societat Catalana de Filosofia el 1923, però aquesta faceta quedà reclosa i fins fa poc no s'han conegut alguns dels materials que havien patit les vicissituds de la repressió cultural contra la cultura ca-

talana. S'acaba de publicar, resultat d'aquesta recuperació, el volum *Assaigs de vida devota* (Barcelona: Galerada, 2019), text que va quedar amagat i desconegut durant més de cinquanta anys.<sup>1</sup> Amb els materials d'aquesta obra, aparegué també el que podia ser el projecte, immediatament anterior cronològicament (1931-1932), d'un altre assaig dedicat a l'estudi de la dona. El manuscrit es conserva en quartilles escrites a mà amb ploma estilogràfica, tots amb la mateixa tinta, excepte els dos apartats darrers. Cada apartat té a la primera pàgina un encapçalament comú, «Beatriu parla», que hem suprimit de la transcripció perquè és el títol general. Les pàgines de cada apartat tenen una numeració pròpia a partir de la segona. En el manuscrit apareix una numeració afegida amb bolígraf en la primera pàgina de cada apartat, que mantenim entre claudàtors. Els apartats 2, 3 i 4 estan datats, respectivament, el 31 de desembre de 1932, el 15 de gener de 1933 i el 6 de febrer de 1934. La resta no té cap data. En la transcripció només s'han afegit algunes comes i alguns accents indispensables segons l'ortografia de l'època. S'ha respectat el vocabulari de l'autor.<sup>2</sup>

## «La vida té moments i cada moment té la seva representació en la dona.»



[1] *Beatriu comença:*

Cor d'home, ara parlaré jo, Beatriu. Jo sóc en el silenci de tots els segles, però et parlaré a tu, cor d'home. Et parlaré íntimament, secretament perquè només en silenci i en secret puc ésser vivent amb tu, en la vida. Tu també emmudiràs, cor d'home, ara que m'he redreçat i parlo. Emmudiràs per escoltar el silenci i el secret on jo visc i veuràs llavors els meus ulls i sentiràs el meu trepig i l'aire que fa el meu pas. I t'adonaràs que el meu pit respira i que hi ha sang en les meves venes i que el meu braç flexible és com un coixí. I sentiràs la meua veu, cor d'home, perquè el silenci llavors et parlarà més alt que totes les veus; et farà com un crit que pujarà del fons de l'eternitat i totes les altres veus que semblaven coses desapareixeran; es fondran com ombres i no seran res. Sabràs de debò el que és una veu i un ésser que parla. La veu, cor d'home, no és el soroll, no és el xoc d'una cosa amb una altra, no és la vibració de l'aire. Això és soroll, és xoc, és vibració, coses altes, coses respectables, però no és la veu que parla. La veu que parla és precisament en el silenci, en la manca de vibració, en el repòs total, perquè és la veritat total. El que parla és l'esperit que ja no muda i no es veu ni es sent. Jo sóc en aquest esperit. Hi sóc d'una manera incommovable i eterna. I per això jo, Beatriu, sóc més real, més duradora, més certa que cap altra mena de dona. Per aquest silenci, per aquest secret, substància eterna de la meua substància, substància que no passa, que no muda jo, cor d'home, sóc la dona. Tu ho saps prou bé, que les altres dones són ombres de dona. Ombres que sorollegen, que trasbalsen, que pateixen, que moren. Jo sóc la dona perquè només jo visc en el regne benaurat del silenci i del secret. I tu, cor d'home, en la teua filosofia, en la teua ciència, saps prou bé que l'eternitat, la realitat, l'única realitat del món és feta de silenci i de secret; que tot el que es mou i parla amb soroll d'aire és efímer i condemnat a morir per molt que sembli omplir els buits de l'espai, per molt que ens faci tòrcer el pas, per molt que ens emmotlli com un motlle que ens troba i ens plega i doblega, per molt que ens ompli i sembli governar-nos amb energia incontrastable.

Només el que ha emmudit o no ha parlat té la veu eterna.

I té la veu forta, la veu que fa el crit més fort de tots, el clam que ressona amb un ressò més profund.

Per això jo, Beatriu, feta de silenci, et crido a tu, cor d'home, i et parlo.

[2] Tu diràs potser, cor d'home, per què parla Beatriu? Parla només perquè desitja ésser perennement almenys de la mateixa manera que són i perduren les altres dones. Quines dones vull dir, Déu meu? Parlaré d'Eva, de Maria de Natzaret, de Lucrècia, d'Antígona, de Cleopatra, d'Agripina, de Laura, de Teresa de Jesús, d'Ofèlia? Totes viuen, inclús la dolcíssima Ofèlia, que tot just un petit alè de tempesta marcia. Només jo sola aparentment no visc. El poeta assisteix a la meua mort i em transfigura, em converteix en un símbol perquè no sigui mai més dona. I jo vull ésser dona perquè ho sóc, cor d'home.

Si mires a dintre teu en quietud, en sinceritat, ponderant, sospesant valors potser trobaràs que jo sóc la més autèntica. La vida té moments i cada moment té la seva representació en la dona. Potser cada dona passa tot vivint pel clima de dones diferents. I cada una elegeix el seu clima i s'hi mor. I a tu mateix, cor d'home, a cada moment del teu viure, se't produeix un ambient divers de dona que passa prop teu potser com un vent de temptació, potser com un alè de vida nova. Per això totes viuen un moment o altre, aquestes dones. Viuen potencialment en cada cor de dona que batega i prenen forma segons atzars ignots. Viuen en cada mirada d'home que cerca i demana. Només jo sembla que no visqui i sóc potser la més perdurable, la que en el fons del seu silenci no passa mai, la salvació última en termes d'aquest món dels valors femenins, quan tots els valors femenins fracassen, el teu refugi, el teu consol definitiu, quan les dones que es veuen i no sóc jo mateixa, passen, s'acaben i esdevenen l'ombra de no res. [31 de desembre de 1932]

[3] La meua qüestió, cor d'home, és molt senzilla i molt difícil ensems. És molt senzilla de comprendre i molt difícil

Beatriu parla

Beatriu comença:

cor d'home, ara parlare' jo, Beatriu

de realitzar. Jo que només sóc un moment voldria ésser per sempre perquè sé que el meu moment és el gran moment. Mai més cap hora de la vida serà tan clara, tan certa, tan acabada com l'hora en què tu m'has vist, potser adolescent, potser ja home fet. Un moment més enllà i el doll dels temps potser t'haurà portat vacil·lacions i impureses, però quan per primer cop t'has adonat de mi, ni un tel de dubte, ni el més petit clar i obscur trencava la netedat, la consistència de la visió. Jo, Beatriu, sóc la dona, dona. Per què, cor d'home, t'has fixat en el detall extern, en allò que fuig i que mor i pot, per tant, semblar el dubte matador en l'esperit de més tremp? Si jo he desaparegut ràpidament i t'has trobat amb la dona frívola que sol anar pel món, és perquè tu també, cor d'home, no sé per quin atzar fatal, t'has aturat en les frivolitats i no has elevat la vista en allò que és etern i incommovible de la dona, en allò que sóc jo, Beatriu. I jo llavors no passaria mai en ton cor.

Quan comences a saber amb ulls humans, és quan, cor d'home, et fuig la veritat.

Cerques la realitat i perds la realitat. Això són ossos, això és carn i sang, dius tu, i sembles victoriós de la trobada, però en ton cor restes enristit i amargat perquè ni els ossos ni la carn ni la sang et donen res de debò, ni allò mateix, ai las!, que semblen ésser, i mentrestant jo, la dona, la dona eterna, superadora dels ossos i de la carn i de la sang, hauré fugit de la teva ànima per sempre més.

Ja ho veus, doncs, cos d'home, què voldria jo. Jo voldria que aquest do tan senzill i innocent de percebre les realitats o de percebre tothora el món com una realitat, cristal·lina, neta, indeformable, no et passés mai perquè jo no voldria passar mai tampoc en el teu cor. Que tu avencis en la vida, que tu creixis i vagis fent totes les experiències, no em fa res, però si has estat capaç de veure'm una vegada tal com sóc, no et donis mai; no deixis que les coses t'ullprenguin; no perdis mai aquesta netedat del mirar que t'ha fet comprendre una vegada i fon en aquesta simplicitat totes les coses i el teu engrut per anar mantenint en la integració de cada moment, el cristall sencer i improfanable d'una realitat que no ha d'ésser vulnerada per cap cantó. Inno-

cència? Inguenitat? Fe? Tant se val, cor d'home! Si ho vols saber, veuràs que al fons de totes les doctrines honestes, siguin del camp que es vulgui, hi ha aquesta mena de fe i d'inguenitat.

Res de gran no s'ha produït en el món sense la inguenitat d'aquesta fe que és l'essència de tot el que podem anomenar esperit i humanitat. Per això, jo, Beatriu, parlo avui. Perquè encara que sembli la dona d'un moment, sóc la dona més eterna de totes les dones i puc trucar al teu cor adormit i tu et desvetllaràs i m'escoltaràs. [15 de gener de 1933]

[4] El poeta em va veure morir corporalment en aquesta terra, en la faç de les coses que moren, i em va convertir en símbol. Tingué l'encert de veure que jo vivia amb tota la preeminència un instant; i tingué l'altre encert d'endevinar que després del meu moment extern jo sobrevivia en una altra mena de vida, però ell no sabia veure'm eternal com no fos fora d'aquest món. I jo, cor d'home, sóc eternal en aquest món. Tinc el meu món en aquest món. El meu món és el món de les coses absolutes. El grau de la intel·ligència i de la perfecció pot ésser més elevat o menys. El que convé és que cada moment sigui clos i acabat en ell mateix i tingui, per tant, la seva realitat absoluta.

Si aquests ulls nostres són per aquest món que veuen, en aquest circuit i no enlloc més hi ha la seva realitat i la seva moralitat. I és així, cor d'home, per una raó molt senzilla, perquè el que no és acabat no pot subsistir; el no acabat és el flanc obert a la imperfecció, a la immoralitat, al pecat. Un món concebut a base d'inacabaments, de relativisme, és un món que es destrueix ell mateix perquè és immoral. I entre el que és més acabat i més moral en el món, és el dogma. Jo, cor d'home, sóc una mena de dogma. Sóc el dogma més acabat, més definitiu, de la dona. Per això jo, per ésser, reclamo la supervivència d'aquell moment excepcional de claredat en què tu, eixint de la infantesa amb la netedat de la infantesa als ulls, m'has vist en la meua realitat més completa. El meu món, doncs, és un món d'innocència i de bona fe. La innocència de l'infant en la seva inguenitat mental, la innocència de l'adolescent en la seva

raó que el meu pit respira i que hi ha sang en les meves venes i que el meu braç flexible és com un coixí i sentiràs la meua veu, cor d'home,

ingenuïtat passional, la innocència de l'adult en la seva ingenuïtat racional. El meu món és un món de creença, àdhuc de creença en la raó, capaç de donar-nos la veritat. Quan hi ha dubte, quan hi ha vacil·lació o quan no es pot creure en la possibilitat de perfecció o en la possibilitat d'això que he anomenat l'absolut jo, cor d'home, ja no hi sóc.

Aquest és el meu món, el món de Beatriu que et parla.  
[6 de febrer de 1933]

[5] Amb tot, el poeta va tenir un encert: construir damunt del meu nom un poema èpic, Beatriu és l'antilirica. Semblaria, a cop d'ull, tot al revés, cor d'home. Semblaria que jo hagués d'ésser un moment sentimental fugisser. Però no és així, jo sóc l'èpica més profunda, més humana de totes. El meu món de què t'he parlat suara només pot ésser expressat amb mots èpics perquè és el món de les realitats més objectives, més íntimes i més eternes. Per això damunt meu i amb el meu nom el poeta ha escrit l'epopeia no d'unes gestes espectaculars, sinó l'epopeia de la vida humana encarnada en un moment real que mai ningú més no ha sabut exaltar amb tanta vigoria i grandesa.

Algú prenent peu del símbol m'ha idealitzat excessivament i m'ha convertit en una mena de substància sentimental per a les hores vagaroses i de tedi. Per això els he passat entre les mans ràpida i efímera i no els he servit de res. Però jo, Beatriu, en el meu món o represento les realitats més objectives o no sóc més que una ombra pàl·lida.

Tot el que és relatiu, tot el que és subjectiu, tot el que és imprecís i fluctuant no és del meu món. Jo represento a cada moment l'estructura, la construcció i per això sóc objectiva i clàssica, real i eterna. I per això sóc essencialment èpica i la meua epopeia és la lluita contra tot el que és dubte, vacil·lació, irregularitat, concessió i pecat per amor de la llei i la norma on rau essencialment la veritat.

[6] La teva misèria, cor d'home, és la teva limitació i el teu isolament. El llenguatge, instrument formidable, és una

cosa minsa en el camp infinit de l'experiència i de l'univers. Tu, malgrat el llenguatge, ets sol al món i la teva experiència no té un radi gaire més estès que la teva actualitat, el batec que fa ara el teu cor.

La teva misèria —i també la teva grandesa— és la represa incessant de les mateixes coses. Cada home dels milions que han existit i existeixen reprèn, refà la mateixa experiència, tot sol, com si res no hagués existit mai, com si mai no hagués estat escrit ni dit res. El llenguatge és una il·lusió. L'educació és també una il·lusió. Cada home se les heu tot sol amb la seva ànima i redescobreix el món amb mil afeïxucs.

On serà, doncs, la veritat, cor d'home? Si t'hi fixes bé, veuràs que un atzar tirànic desgoverna aquest cor de veus que no s'entenen. Sembla que s'entenguin, però no s'entenen, els homes. Cadascun parla per ell tot sol com un maniàtic perquè cada home està formidablement impressionat i dominat per la seva pròpia experiència. I veuràs que tots es pensen dir de totes les coses l'últim mot. No hi fa res que al costat d'ells hi hagi algú altre que digui les mateixes coses. Ells, solitaris, van parlant, parlant perquè només s'escolten ells mateixos i en aquest desconcert, en aquesta manca de nord i de consciència, es realitzen les coincidències més absurdes i inversemblants. Què serà, doncs, la veritat? Quin serà el punt de coincidència que es pugui considerar absolut i definitiu? Les modes, els corrents d'opinió, són aquesta mena d'atzars de què et parlava. Solen ésser preses com una gran novetat amb grans admiracions, però no tenen de nou res més que l'atzar, el conjunt de circumstàncies —cegues i irracionals— que ha ajuntat uns fets que tenen una quantitat infinitesimal de nord i de congruència.

Jo voldria, doncs, cor d'home, que m'escoltessis i miràrem tots dos de seguir un camí ben al revés del que s'acostuma. Mirarem tu i jo de fer servir la mica de consciència que Déu ens ha donat per aprendre d'escoltar. En lloc d'escometre cegament cap enfora, miràrem d'anar a poc a poc cap endins; en lloc de fer via cap endavant, anirem cap enrere; enlloc de pretendre inventar coses noves que són molt velles i generalment mortes, miràrem de trobar les coses



## «La profunditat! Veieu, l'ocell hi vola i sempre va més endins. La mirada vol arribar al capdavall i es sent decaure mancada de sosteniment.»

velles que són sempre noves, que són sempre vives. Miràrem de trobar, en aquest camp tràgic de les consciències individuals que no acaben d'entendre's des del fons de l'avior, el punt de consciència universal que deu ésser d'una simplicitat meravellosa, d'una claredat que desborda els mateixos ulls d'una banalitat, d'una vulgaritat tan basta, tan gruixuda com aquest pa de terra on els nostres peus amb tanta simplicitat ens apuntalen i aguanten.

[7] *El món de Beatriu – El cel blau*

És el més bell de l'estampa, aquest cel blau. La immensitat! De tan gran, fa la terra petita, petita com una peanya. Beatriu hi té els peus. És immens pertot arreu: amunt, avall, per cada costat, fora d'aquest punt de sosteniment, la terra, malaguanyat. Se'ns endú, ens xucla, ens torna no res. I Beatriu és al mig, tota sencera, tan sencera, tan acabada, tan alta, que el blau només acaba per ésser només el seu fons, la seva aureola.

La profunditat! Veieu, l'ocell hi vola i sempre va més endins. La mirada vol arribar al capdavall i es sent decaure mancada de sosteniment. Cada vegada, la profunditat crida més profunditat i cada vegada el secret és més esbalaïdor. I Beatriu ho emplena tot més enllà encara de tanta fondària, tancada amb set claus que l'abisme ha engolit. La plenitud! Tan buit i tan ple aquest blau, com els ulls. Els germes de tots els germes en la seva quintaessència; el vol de tots els pensaments, el passat, l'esdevenir, l'ara feixuc, tot adolla, tot va a raure, tot assoleix la seva essència última en aquest mar etern i universal del blau. Vibra, palpita, rutila, compacte i tupit de tanta gravidesa, com els ulls. Dipòsit immens. Claredats i pluges i benediccions i llamps i dies i nits i fets favorables i fets adversos, tot és en aquesta condensació suprema del blau, que és tan blau i tan net i tan pur com els ulls.

[8] *El món de Beatriu*

El cel blau – La casa del cel! Les cases del món fetes de terra i pedra feixuga, amb cataus obscurs i fetors! La casa

del cel, de tan prima, ni té vela per sostre. És la gran casa de tots, oberta per totes bandes, on tot és porta i tot és casa. Hi hem viscut tots de molt menuts i encara hi vivim tots petits i innocents. És la casa on trobem que Beatriu està més bé. És pròpiament la seva casa, no aquestes altres de parets tèrboles. El pare en la casa del cel hi està assegut, sense moure's per res. Només mira i somriu i ja en té prou de tan poderós que és. La mare no fa res més que contemplar el pare de tant que l'un és de l'altra. Només Beatriu va i ve i porta tots els missatges i la claror. Els vailets juguen a un cantó, en aquell cantó de cel més remot on potser s'insinua un cap de núvol. També hi passen coses, al cel. Hi passa tot el que passa en la terra perquè el cel blau és el resum de tot, és el mirall, el mirall impecable de la terra. Però tot hi succeeix dolçament depurat, tot fet llum i menys que llum perquè no es veu més que amb l'esperit, sense remor, sense feixugor, sense ocupar lloc. Beatriu, piadosa, és la figura que sortiria més aviat per al nostre consol.

[9] *El món de Beatriu*

*El cel blau* – Tants de camins en el món! Qui podria salvar l'angoixa de tants camins, si tots no anessin a fondre's al cel blau? Hi ha els camins que puguen i l'abasten heroics, els camins que davallen i s'hi enfonsen com en un oceà; els camins que giravolten i el sorprenen a cada revolt.

I la gent que es mou tan variada, tan nombrosa, es resol també pels camins com un punt dins la universal unitat del blau. Cada angle, cada ressalt, cada ratlla diversa troba en el blau el seu acabament i el seu repòs, com enclavats en el coixí d'una maragda immensa.

Ara som a l'última copa de pi; ja ens han deixat l'últim penell de campanar, l'últim caire de cingle esbalaïdor. L'últim ocell, vola, vola, enllà i amunt, i s'ha perdut dins la blavor i ara som sols ja, vós i jo, únic Déu sobirà, on tot existeix per sempre perquè tot ha trobat el seu definitiu amor, la seva font eterna d'unitat. Ara he conegut Beatriu!

## «M'he estirat a terra prop d'uns roserets perquè jo també ho havia enllestit tot; jo ho era tot. Només mancaves tu, Beatriu.»

[10] *El món de Beatriu*

*El cel blau* – Matins i vespres, tot l'any, el cel apareix dominador. Quin aram, quin metall diví resistirà com aquest, implacable, el rodolar dels anys i les tempestes! Cerquem-lo, abastem-lo, i no és enlloc. Fuig com un crit, com una veu perduda i sempre tan present, tan real, tan igual. I és capaç de vestir-se, d'enfarbalanar-se, de prendre per damunt, damunt, mil aspectes diversos, frívol, lleuger i poderós, terriblement poderós, fent tremolar mil voltes el mar que no el deixa mai. Però al fons vetlla, de l'eternitat, la blavor que no té fi, constant, l'ull constant, la carícia constant, només suavitat, només claredat, només blavors sens fi.

[11] *El món de Beatriu*

*El cel blau* – Què hi ha dins aquesta blavor, mare fecunda! Els anys que són, els anys que han passat, els anys que vindran! Els fills dels fills hi esperen el torn i les gestes heroiques hi sobreviuen. Oceà inesgotable! El germe de tots els éssers i de tots els pensaments hi va i ve: remou, fecunda, i, per un instant, esdevé eruga que s'arrossega o bé home dempeus que medita; però retorna, àtom perdut, a la fondària eterna de la blavor. Insondable! Cada fulla, cada bri subtil, cada volva, cada cabell amorós que el vent s'endú, regnen dintre el no-res d'aquest blau, faldar maternal on no es perd mirada ni sospir. Regnen més que el tossal, o el campanar, o l'ocell heroic. Puix la dolça mare eterna del blau és feta de claredat, de diafanitat, de simplicitat; és feta de puresa immaculada i serenor.

[12] *El món de Beatriu*

*El cel blau i el bri* – Què m'ha passat aquest matí? No ho sabria explicar. Sé només que no vaig a l'escola i que tinc el dia per mi. Un dia clar i puríssim com si fos el primer dia del món. Ni el joc ni els companys no m'han atret. Deslligat de tots els deures, el meu esperit flota al bell atzar i es deixa atraure per allò que li pugui ésser enterament afí. Vivim en un poble no molt lluny de ciutat a la part nord d'un serrat

ple de bosc i obagor. És un poble net i endreçat, més aviat modern, amb unes casones baixes, cadascuna amb el seu tros de pati o de jardí. A casa també tenim aquesta eixida lliure a ple aire amb un racó d'horta, uns arbres i unes mates de flors. Avui tot és tan clar, tan definit que el món sembla haver assolit la perfecció suprema. No hi ha cap cosa que no estigui plenament en el seu lloc i en la seva manera pròpia d'ésser. L'ombra dels arbres i de la glicina dalt del mur i del mur mateix, és una ombra veritablement ombra que descansa i refresca i arrecera dolcíssimament; el sol és net, és clar, és pur sense xafogor, tot ell lluminositat serena. I el cel és blau com mai l'havia vist.

M'he estirat a terra prop d'uns roserets perquè jo també ho havia enllestit tot; jo ho era tot. Només mancaves tu, Beatriu. Feia estona que em mirava un bri, un pobre bri. Quina cosa tan mesquina, un bri! Però aquest bri era damunt del meu cap i darrere d'ell hi havia tot el cel tan blau i sobirà, i ell, el bri, era més gran que el cel. I es gronxava dolçament i el cel immòbil i la terra que flota tota ella en el cel el miraven gronxar. I tu, Beatriu, has passat llavors alta, serena com aquest bri, amb tota la blavor per marc i l'ampla terra, peanya humil dels teus peus.

[13] *El món de Beatriu*

*El cel blau davalla* – Totes les coses s'han anat afinant i alleugerint dintre l'aire. Fa un dia clar i reposat. L'esguard es complau a voleiar lluny, lluny i retorna ací al balcó obert, a la vista senzilla, cap enllà, cap avall, amb un bocí de mar, l'angle d'una teulada, un pany de paret a l'altre cantó amb una finestrella, un test, el punt encès d'un gessamí i, a baix de tot, en un petit tram d'ombra, les figurines del carrer que es mouen. La ratlla de la barana, punt de vista obsessionant, talla aquest quadro diàfan i meravellós. I en la cambra, amb l'aire dolç que acaricia les mans i els braços, el rostre i la gorja descoberta, hi entra el blau, tot el blau que ha davallat i ha anat voltant, filtrant, la terra i les coses de la terra que han anat ascendint. *Descendit de coelis!* El blau del cel, el blau del retall de mar, i els reflexos del blau damunt cada rajola, cada pom, cada test, cada figura que es mou!

pectables, però no és la veu que parla.  
La veu que parla és precisament  
en el silenci, en la manca de vibra-  
ció en el repòs total perquè és la veu.

He clos el llibre damunt de la taula i he fitat la mirada al lluny. Una oreneta se m'ha endut blau enllà cap a altres mons. El mar, els penells i la mica de gent de baix, tot s'ha transformat. Potser sí, la vida és una altra, la realitat salvadora és una altra, més enllà del cel blau. I a l'últim ni el cel blau no restava en la gran abstracció, quan tu has sorgit, Beatriu, una mica a contrallum, feinejadora, endreçadora, suaument corbada la nuca, negligit graciosament el cabell, nu el braç, cadenciós i noble el caminar – En què penses? M'has dit.

I realment no pensava res; puix em fallava, Beatriu, la raó del pensament. L'ocell no em trairà mai més.

[14] *El món de Beatriu*

*El cel davalla* – Aquest matí he sortit de casa i he baixat al carrer. Abans al carrer hi havia fang i roderes. Ara és empedrat o asfaltat. Però ara com abans les cases, cases altes o baixes, en dues rengleres més o menys llargues, més o menys acostades, el marquen, el limiten, l'enclouen. Al capdavall o de tant en tant hi ha un espai més esbarjós, una plaça, o una cantonada. Les cases són plenes de negocis i preocupacions. Botigues farcides de minúcies, tallers amb eines o màquines, despatxos on es treballa sense gaire enrenou en sengles taules.

Hom pot passar tot el sant dia en un racó davant d'un munt de papers o traient o posant objectes d'un prestatge o donant menjar a la dent voraç d'una eina. O bé, hom pot fer pels carrers les giragonses més absurdes d'un forat de casa a un altre forat sense un gran perquè.

Tant d'una manera com de l'altra ve l'hora del cansament. Serà pels volts de migdia. L'únic conhort encara és el carrer cenyit, controlat pels dos rengles adusts de cases. Sortim una mica d'esma. Fa molt bon dia. Per damunt de les cases el cel és blau. Però no és el cel el que em plau ara: és Beatriu.

Beatriu ha sortit de casa i passa pel carrer. Travessa el carrer o tomba fina i suau una cantonada. La seguim amb els

ulls i trobem que tot ha canviat. Sorgeix una mena d'harmonia. Carrers i cases com en una divina trama s'han anat alçant i són ara al bell mig del cel, al bell mig del blau. S'han aturat al mig del cel i s'han tornat ingràvides, gairebé etèries. Ciutat santa! Santa Jerusalem! I els homes que passen i les dones, aquells mateixos de dins els tallers i botigues en la llum espessa i feixuga, caminen ara circumdats de blau, acusant escorços agilitíssims, com si volessin.

[15] *El món de Beatriu*

*L'horitzó* – El nostre pati és magnífic: un safareig a un cantó, un galliner a un altre i un arbre. Som tres germans com tres reis, en aquest pati. El temps hi és tan absolut que no té durada. Els incidents del menjar, del dormir, de l'anar a estudi en el ritme de la vida de casa que la mare governa, no compten. L'única cosa ferma i seriosa de debò és aquest pati i la vida que hi fem. La resta de l'univers, si al món hi ha alguna altra cosa, reverteix ací. Al safareig alguna volta hi ha hagut aigua, però ara és buidat. N'hem fet un gran castell. Al galliner les gallines s'han mort i les han mort: ara és un camp d'exploració inacabable. L'arbre és l'únic ésser vivent que encara ens pot reptar: de tot el demés en som amos i senyors.

Quant de temps ha passat? Cap on hem anat? Quines gestes heroiques hem fet? Ningú no ho sabrà ni ho dirà mai.

Fins que un dia sorgeix Beatriu. Va vestida de blanc, amb unes trenes llargues damunt del pit. Ens repta a tots tres, heroics, amb unes llances magnífiques de mànecs d'escombra i uns escuts molt ben arrangats de plàtera de dolços. Jo estic enfilat, amenaçant dalt del safareig; el meu germà gran defensa el galliner i el xic espia des dalt de l'arbre a punt d'ajudar el que guanyi. S'ha acabat l'encís. Els núvols del nostre Olimp han caigut. Prop de la nostra casa, dominant el pati, s'aixeca la casa del costat, pel cel volen uns coloms que van a amagar-se en una espitllera. L'arbre es torna un arbre sense mala cara, sense excitació. I més enllà de les seves fulles, lluny, lluny, més lluny que les darre-

res cases del poble veig, per primera vegada a la vida, que apunta una muntanya blava cap al cel.

[16] *La resplendor d'un vas* – Ja és bell el sol a ple aire de bon matí o a ple migjorn, reflectit només per les onades cap als núvols i cap a la muntanya, joguinejant amb les fulles i amb el perfil dels troncs o de les carenes o de la faç humana. Però el sol que entra a casa meva per la finestra oberta de ple o només d'esquitllentes o per una escletxa en un badall de cortina, encara m'agrada més. Jo li dono hostatge llavors a germà sol i la meva casa n'és tota emmollida i el meu cor se'n sent tot orgullós. Però encara m'agrada més si dintre de casa meva resplendeix en algun vas ben brillant, ben pur del drap que hi ha passat per foragitar la pols insinuant els tels del baf traïdor. Aquesta llum reflexada en la casa meva i en el meu vas em dona més goig que tot el sol dels camps, a ple aire sense cap límit en l'horitzó. M'agraden els límits i m'agrada recollir el meu raig de llum encara que no sembli la mateixa llum. Aquesta llum del meu vas, del vas on jo bec el meu nèctar vital i on els meus beuen el mateix nèctar vital, és la veritable llum de Beatriu. Jo sóc un cos, jo sóc un gest, jo sóc un moment però sóc per sempre.

Potser em direu que el sol del meu vas i el sol del món infinit són dues coses diferents que no s'anul·len ni es combaten.

Jo, Beatriu, sóc la conciliadora. Perquè no vull morir, recullo el sol infinit en el meu vas finit puix sóc pobra i feblíssima. Ara la meva casa amb aquest vas que lluu és plena de pau. També neda en l'infinit, però com un vaixell segur. Fa goig. Les robes són més netes i pures que mai. Les cadires són a lloc, el pare i els germans parlen amb veu joiosa i calma i la cuina en activitat anuncia el moment de la taula parada amb les tovalles, el vas i el pa càlid que Déu n'hi do.

[17] *La resplendor del vas* – El cel és magnífic amb els milers d'estels i els milers d'anys in comptables. Abismes que no tenen fi! Abismes que de tan grans arriben al límit extrem del no-res i tant poden ésser en l'espai que la mirada no

abraça com en la petita gota de rosada damunt la rosa: altre univers cap endins, també infinit, també insondable. Són belles també la mar i la muntanya eternes, cadascuna amb la seva onada; l'una que resisteix de cara al cel i l'ara que bat eternament; forma potser d'un sol desig. I la varietat inacabable i núvol i ocell i arbre i roca i camí amb l'home que hi passa, són un rierol meravellós que passa de tot somni amb cada moment, amb cada matís, amb cada reflex escorrent-se, fluïnt en el blau de l'infinit.

Però mireu també la resplendor d'un vas. I ara atureu-vos! Això és la casa amb la porta que tanca el fred a fora i acull el llop o la guineu o l'anyell, amb la finestra que governa la llum i l'ombra dels cels infinits. Dintre la casa el vas resplendeix i veureu al voltant d'ell totes les meravelles. Sabeu quina mena d'invenció no són el llit i la roba que el cobreix? Però és millor encara el quadre penjat a la paret que ha robat l'encís del mar i de la muntanya i la claror profunda dels ulls. No hi fa res. Trobareu encara la meravella de la taula i els que seuen al voltant i el que parteix el pa i el vi. Tot per aquest vas que resplendeix, que ha sabut fer dansar la llum que semblava la línia per excel·lència. I ara dansa i van apareguent al voltant pel misteri de la seva dansa aquest llit, aquesta taula i aquests ulls que les miren i són més pregons que qualsevol univers.

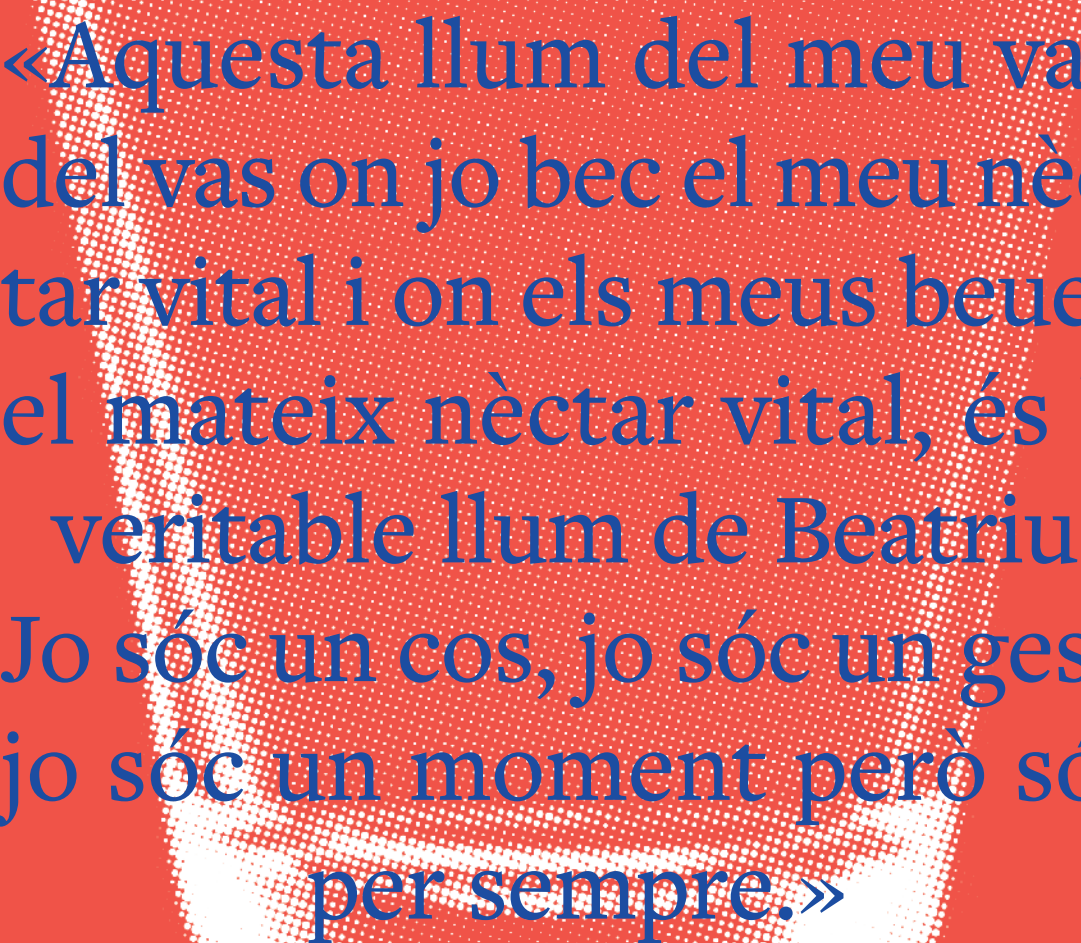
Jo sóc Beatriu!



#### Notes

- 1 I que tracta de les figures d'El Greco, Hamlet, Bach, Sòcrates i Pascal.
- 2 El manuscrit ha estat dipositat a la Biblioteca de Catalunya.





«Aquesta llum del meu vas,  
del vas on jo bec el meu nèc-  
tar vital i on els meus beuen  
el mateix nèctar vital, és la  
veritable llum de Beatriu.  
Jo sóc un cos, jo sóc un gest,  
jo sóc un moment però sóc  
per sempre.»

Alexandre Galí

# Parcs i jardins urbans

Deambulant  
pels laberints  
de l'educació  
estètica

*Per Raquel Cercós i  
Eulàlia Collellemont*

Un paisatge és una postal feta escultura.  
Tal com fa amb els arbres la superfície  
d'un estany, els homes hem après  
a allisar la terra en un paper.

PEREJAUME, 1985

**Els mots de Perejaume** ens duen a repensar les relacions entre natura i ciutat. Aquella ciutat concebuda per arquitectes i urbanistes que, a partir d'imaginari arrelats en la cultura i en la història, dibuixen els contorns d'allò comú. Només cal fer una ullada als mapes de Barcelona de finals del segle XIX i principis del XX per adonar-nos de l'impacte d'aquesta nova ciència —l'urbanisme— en el desenvolupament d'un projecte renovador que girava entorn a la idea d'una gran metròpoli com a eina de creixement industrial i de modernització. I en aquest intens debat, els parcs i jardins urbans s'alçaren com a dispositius pedagògics orientats a fomentar el benestar físic i emocional de la població. És explícita la justificació de l'Ajuntament de crear espais de lleure i salut per a la infància: «A Barcelona a part dels perills contra els quals s'ha de lluitar, degut a les seves excessives aglomeracions —mal bastant comú a totes les grans ciutats—, s'ha de lluitar també amb la manca de jardins i d'espais lliures i d'altres institucions complementàries de l'Escola» (Ajuntament de Barcelona,

1920). En l'ideari noucentista, els jardins foren considerats espais d'educació estètica per excel·lència, on cadascú podria ser ensenyat per la bellesa de l'indret.

El potencial estètic i formatiu d'aquests entorns de natura domesticada no deixa d'interpellar-nos. La pèrdua de contacte amb la natura fa, d'aquest verd paisatge urbà, un espai que ens permet transitar entre la natura i la història, la vida i la ficció, tot fent possible la creació de significats a través de la imaginació, la sensibilitat i la creativitat. Cal, doncs, recordar la necessitat d'impulsar i difondre una nova manera de viure i d'emprendre processos formatius des de l'estètica, d'educar la sensibilitat davant dels fenòmens naturals i davant l'experiència humana. Perquè contemplar o intercedir estèticament en el paisatge esdevé un factor clau en la configuració d'itineraris vitals que emfatitzen les potencialitats espirituals, culturals i ètiques de la persona.



Comença el nostre deambular pels laberints de l'estètica dels parcs i jardins dissenyats a la darreria del segle XIX i les primeres dècades del XX. La intenció és abordar les possibilitats que ens ofereix cada parc a l'hora de potenciar experiències estètiques. Una experiència estètica, com a mediatra entre la bellesa, el plaer, l'harmonia i l'art, que abraça els diferents processos perceptius del sentir, i no del pensar. Hem concretat la seva presència a partir de quatre coordenades: la natura, el misteri, la cultura i la comunitat, que corresponen, respectivament, als parcs de Montjuïc i els jardins de Laribal; el parc Güell i el turó de les Menes; el turó Park, i el parc de la Ciutadella.

### **Montjuïc i els jardins de Laribal: la percepció de la natura o com fer de l'entorn un paisatge viscut**

Construït amb motiu de l'Exposició Universal del 1929 pel paisatgista francès Jean-Claude Forestier i el que fou director de Parcs i Jardins de Barcelona entre el 1917 i el 1937, Nicolau Rubió i Tudurí, aquest paratge bucòlic respon a aquell ideal noucentista que pretenia impulsar un nou art de jardí fugint de les tendències estètiques europees, com ara el paisatgisme anglès o el neoromanticisme de terres germàniques. El jardí mediterrani es basava en l'articulació d'elements arquitectònics, com ara les basses, els safareigs, els corriols d'aigua, les escalinates o els murs, per evitar la dispersió de la sempre resilient natura. Els pins blancs i pinyers que s'alcen al costat dels imponents xiprers comparteixen substrat amb el romaní o l'espígol i també amb la bardissa que quan creix salvatge deixa la seva rúbrica, un conjunt de traces, una grafia pròpia que el jardiner intenta esborrar una vegada i un altra. La força de la natura és continguda per la humana a l'hora de donar forma al paisatge, tot recordant les viles italianes del Tívoli i emulant els jardins d'ascendència àrab.

Ben a prop d'aquests jardins, l'Ajuntament de Barcelona va acordar la creació d'una escola pública a l'aire lliure, l'Escola del Bosc, que ocupà la torre de l'advocat i periodista Josep Laribal l'any 1914. Aquest projecte pedagògic d'arrels naturalistes, amb Rosa Sensat al capdavant, confiava en la força del paisatge com a element educatiu on podem sentir-nos transportats per l'intent d'escoltar

el nom de les terres que ens envolten (Perejaume, 1998, p. 30). Perquè comprendre i conformar l'entorn des de la sensació, l'emotivitat i la sensibilitat ens aboca a una educació que entén que tots estem circumscrits en un món de vida, en el qual tot té vida o forma part d'una vida. Les plantes, els animals o, fins i tot, les parets o els murs centenaris, ens criden. Com anuncia Artus-Perrelet, «és necessari saber llegir en la Naturalesa, expressar en el seu llenguatge allò que pensem. Ella se'ns revela sota moltes formes [...] és per això que invita el nen a identificar-se amb les línies, amb les formes i amb tot el que solliciti el seu llapis; a cantar la intensitat d'un cel o d'una ombra; a distingir les paraules expressives (creix, puja), les diferents classes d'herbes» (Artus-Perrelet, 1921, p. 227). Contemplar una fulla de llorer tot assaborint-ne l'olor, el color, el tacte, i perdre's en el seu present, en el mateix temps de la natura, ens dona la possibilitat de desfer-nos en el paisatge i d'habitar de manera estètica el nostre entorn. El viatge a la natura es perfila, així, com un autèntic educador de sensibilitats.

### **El parc Güell: el misteri o l'experiència de l'inaferrissable**

Concebut com una ciutat jardí per encàrrec d'Eusebi Güell, el projecte de Gaudí d'articular una ciutat ideal en comunió amb la natura —prova d'això són les columnes fetes de pedres amb mides i formes molt variables, que suggereixen troncs d'arbres, estalactites i coves naturals— no va tenir èxit i quedà interromput el 1914. Sis anys més tard, l'Ajuntament de Barcelona va comprar la finca i inaugurà un dels parcs més emblemàtics de la ciutat. De fet, podem considerar que el principi inspirador i impulsor de l'obra de Gaudí rau en el desig de donar cos sensible a una actitud espiritual. Es tracta d'una manera poètica i mística de lligar l'arquitectura amb la toponímia i la història seguint la màxima platònica que la bellesa és la resplendor de la veritat. El parc es constitueix en un passatge iniciàtic cap al misteri on és possible fer el salt a les terres de l'estrany i donar veu a allò que no es pot dir ni mostrar.



## «Les peces escultòriques arrelades a l'humus que els dona vida es confonen amb els arbres que hi anem trobant.»

Si haguéssim d'escollir entre els racons del parc on aquesta idea arrela amb més força, caminariem fins al turó de les Menes. Una vegada fet el cim, trobarem els grans menhirs artificials que recorden la religió dels druides, amb un sever talaiot i tres creus que, sobre un petit monticle esglaonat, observen la ciutat. Situats sota l'ancestral monument menorquí i de manera perpendicular a les creus, contemplarem com aquestes se superposen en un pla visual i generen una figura que recorda un dels símbols de protecció utilitzats pel cristianisme: la creu de Caravaca. La majestuositat d'aquestes figures, la composició en l'espai, el joc de llums i colors que desprenen els seus materials, fan que la percepció estètica d'aquests símbols religiosos transmutats ara en paisatge, es converteixin en un portal cap al misteri. Gaudí, com a artista, esdevé ara educador perquè ha pogut copsar la paraula mig pronunciada de la natura i fa possible que la revelació arribi als altres (Collelldemont, 2002, p. 95). I és en l'acte contemplatiu dels símbols que podem arribar a escoltar la seva veu, una veu que parla sense dir. Potser és en aquest moment quan l'inaprehensible s'encarna en la nostra interioritat i podem fer el salt d'allò usual a allò inusual.

### **El turó Park o els jardins del poeta Eduard Marquina: la cultura o experimentar l'art en el paisatge**

Tal com cita el web de l'Ajuntament de Barcelona, «el Turó Park és un lloc recollit, elegant i acollidor. Un espai ombrejat amb petits bosquets, parterres d'heura, camins curvilinis i racons paisatgístics de gran bellesa». Un indret ple de serenor i d'intimitat que vol esdevenir un refugi per a la població. Al turó Park no som davant de la bellesa dels entorns agrestos proposats des del romanticisme literari, sinó davant de la proposta del romanticisme rousseauinà que fusiona el naturalisme i el romanticisme. De fet, el seu disseny, ideat per l'arquitecte Nicolau Rubió i Tudurí, respon als canons del paisatgisme anglès influïts per la «reverència» a la informal bellesa de la natura.

El parc es remunta al 1912, inaugurat com un gran parc d'atraccions als jardins de la propietat de la família Ber-

trand-Girona. El 1917 la finca va quedar afectada en la previsió d'espais verds de la ciutat. Va obrir de nou les portes l'any 1934 amb una nova estructura dissenyada pel que fora el director de Parcs i Jardins de la ciutat. Si alguna cosa hem de destacar d'aquest entorn, és la combinació de natura i cultura. Se'ns mostren un gran nombre d'obres artístiques i literàries, com ara les escultures d'Apelles Fenosa, Josep Clarà o Joan Borrell, entre d'altres, i la poesia, representada en diferents plaques que es troben repartides al llarg del parc amb versos de Lorca, Vinyoli, Whitman o Comadira.

Les peces escultòriques arrelades a l'humus que els dona vida es confonen amb els arbres que hi anem trobant. En un racó del parc roman Teresa la Ben Plantada, d'Eloïsa Cerdan, una figura de bronze que evoca aquelles gloses orsianes que reclamaven la mediterraneïtzació de la sensibilitat. Més enllà, en una placa de color verd que s'amaga sota les fulles d'un roser, uns versos de Salvador Espriu ens recorden la pervivència del passat en forma de present i també com a imatge de futur: «Sota la pluja, | arbres, camí, silenci, | vides llunyanes. | Sense recança miro | com el meu pas s'esborra». L'art com a punt de trobada entre allò ideal i allò real, entre concepte i imatge, esperit i matèria, llibertat i necessitat (Quintana, 1993, p. 112), se'ns presenta com una altra via de coneixement capaç d'establir un nou horitzó d'expectatives, que alhora comporten un canvi actitudinal. La necessitat d'educar la sensibilitat artística es revela com a camí necessari per assolir un sentit estètic de la vida. Així ho reclamà Giner de los Ríos, per a qui l'art és un camí per arribar a la natura: quan hom, preparat per l'art, hi arriba, ja està educat per la via estètica.

### **El parc de la Ciutadella: el sentit comunitari o com desfer-se en l'alteritat a través del joc i la festa**

Situat als terrenys on Felip V va fer construir la ciutadella militar i inaugurat el 1881, el parc de la Ciutadella va respondre a la necessitat de dotar d'espais verds per a l'ús públic una Barcelona cada vegada més grisa i massificada pels estralls del desenvolupament industrial. Calien llocs on «poder respirar», segons el responsable del seu dis-

## «Insistim a conrear la consciència estètica, per il·luminar un nou projecte vital que equilibri les nostres relacions amb la natura, amb els altres, amb la radical alteritat.»

seny, Josep Fontserè, l'any 1872 en el lema del projecte: «Els jardins són a la ciutat el mateix que els pulmons al cos humà». Els parcs es constituïren en espais higiènic i estètics, i també morals i cívics. Un cas paradigmàtic en són els projectes socials duts a terme al parc a l'inici del segle xx, amb la creació d'un asil, les sortides escolars i les festes de recaptació de diners que celebrava la burgesia catalana. Un munt d'activitats comunitàries, com ara festes i concursos, es continuen celebrant avui dia i donen fe de la vessant comunitària d'aquest indret.

El joc i la festa, com a activitats eminentment estètiques, com a activitats estrictament humanes —Huizinga ens dirà que «la cultura humana brolla del joc i en ell es desenvolupa» (2004, p. 8)—, ofereixen la possibilitat de reconèixer-nos en els altres en compartir significats, despertar consciències i aprendre valors. No és casual que, ja des de Plató, quan s'ha pensat en una societat utòpica, s'hagi establert quins han de ser els jocs, les festes i les arts. És a dir, s'ha prioritzat l'educació estètica perquè parteix d'una exteriorització o un retrobament amb l'altre, la qual cosa comporta la transformació del jo a partir de la convivència amb l'alteritat. És un procés que parteix de la possibilitat d'empatitzar amb les accions dels altres sense que siguin necessaris els discursos argumentatius. En aquestes accions que es duen a terme en un lloc comú, és possible la creació d'imaginari que es transmuten en actituds, fluint des de la memòria personal fins a la cultural, experimentant l'espai, tot transformant allò quotidià en allò estètic.

### A tall de cloenda

Si començàvem amb la veu de Perejaume, fora bo tancar aquest recorregut estètic i paisatgístic amb les seves fèrtils paraules: «Torneu a posar a terra l'or, espargiu a muntanya el bronze, el marbre i el vori, per tal que representin

allò que ara més ens manca: el lloc d'on va sortir» (1994, p. 113). Ell aviva la imatge dels estralls que el pensament productiu ha causat a la terra; a través de la via estètica, ens interpella a replantejar-nos la nostra relació amb el paisatge com a espai de memòria de la humanitat que ens retorna la imatge del que som com a col·lectivitat. Per això insistim a conrear la consciència estètica, per il·luminar un nou projecte vital que equilibri les nostres relacions amb la natura, amb els altres, amb la radical alteritat. I els parcs i jardins, com a espais de natura encapsulada, com a espais de cultura, misteri i civisme, ens ofereixen la possibilitat de gaudir d'aquestes experiències que permeten cultivar la sensibilitat social i ecològica, que impulsen la sensibilitat per la bellesa, i de conservar o tal vegada arribar a transformar des d'una perspectiva estètica —i, per tant, ètica— els nostres entorns naturals. ●

### Bibliografia

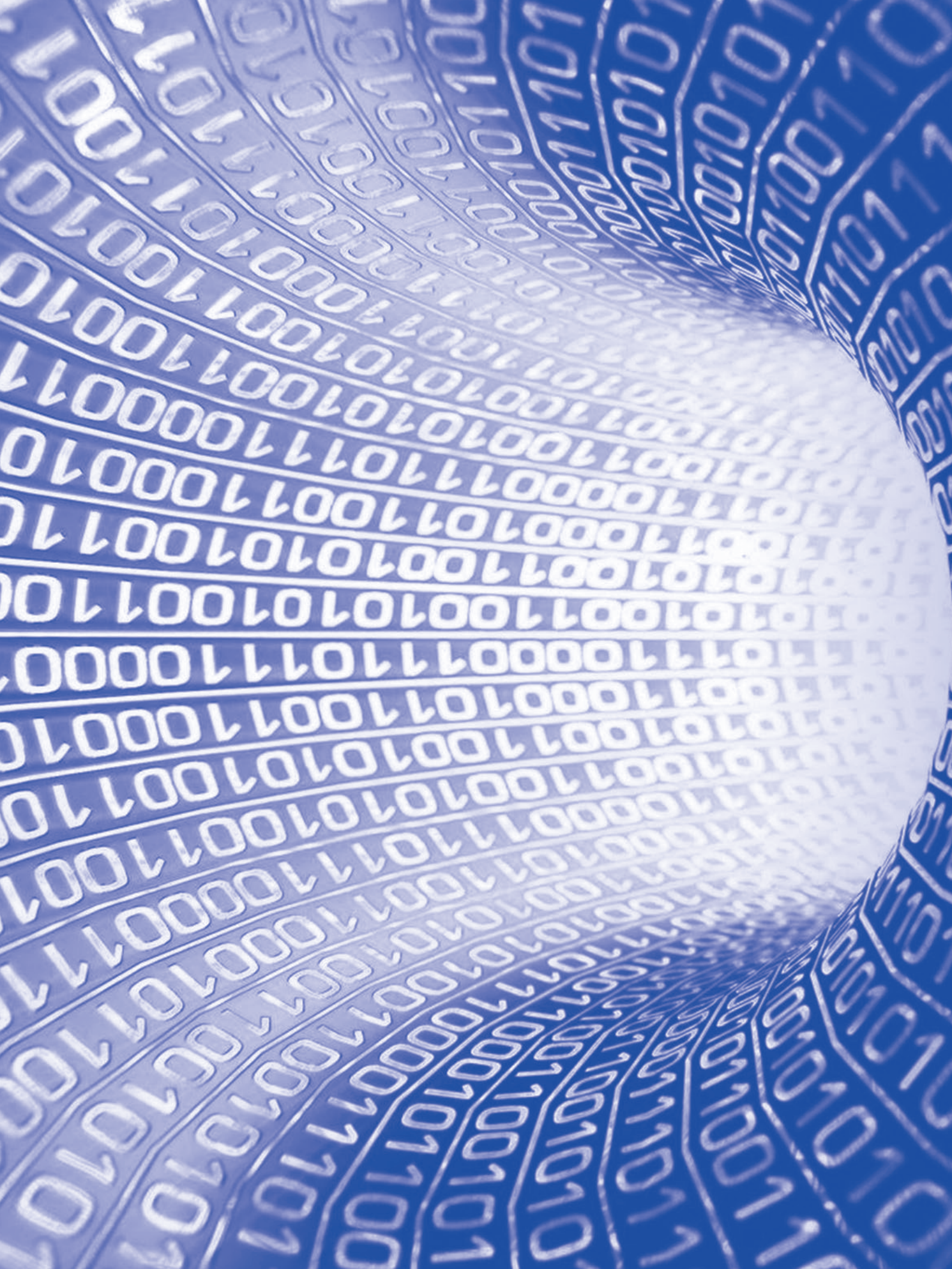
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1920). *Bany de mar per als alumnes de les escoles de Barcelona*. Barcelona: Comissió de Cultura.
- ARTUS-PERRELET, LOUIS (1921). *El dibujo al servicio de la educación*. Madrid: Francisco Beltrán.
- COLLELDEMONT, Eulàlia (2002). *Educació i experiència estètica*. Vic: Eumo.
- HUIZINGA, JOHAN (2004). *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé.
- QUINTANA, JOSÉ MARÍA (1993). *Pedagogía estética*. Madrid: Dykinson.
- PEREJAUME (1994). *La pintura i la boca*. Barcelona: La Magrana.
- PEREJAUME (1998). *Oïme*. Barcelona: Proa.





Jardins de Laribal, a la muntanya de Montjuïc.







# Computació i supremacia quàntica

## Per què tothom parla d'això?

La computació quàntica segurament canviarà el món en què vivim i impulsarà enormement el coneixement científic, tal com ho va fer la computació clàssica.

*Per Carlos Bravo Prieto, Diego García Martín i  
Adrián Pérez Salinas, del grup QUANTIC (UB-IFAE-BSC)*

**La computació quàntica** és un dels grans reptes tecnològics i intel·lectuals de l'actualitat. Durant molt de temps, des que Richard Feynman ho va proposar ja fa quasi quaranta anys, va ser una branca més de la física quàntica, però recentment ha experimentat un creixement sense precedents que transcendeix els límits de l'àmbit purament acadèmic. Les grans empreses tecnològiques de la informació, com ara Google, IBM, Microsoft o Intel, competeixen per liderar la cursa fins a l'ordinador quàntic. Els governs de les grans potències mundials també mouen fitxa. Ja existeixen, de fet, els primers ordinadors quàntics, encara que estan en una fase molt primitiva. La gran promesa de la computació quàntica és que, en un futur no gaire llunyà, tindrem ordinadors capaços de resoldre problemes que avui dia no sabem com atacar eficaçment. Entre les futuribles aplicacions de la computació quàntica hi ha la intel·ligència artificial, el disseny de fàrmacs o l'optimització, tot omnipresent avui dia.

Tots els ordinadors clàssics són, en essència, el mateix tipus de màquina. Funcionen amb bits, que són objectes amb estats 0 o 1 ben diferenciats, sobre els quals s'executen milions d'operacions per segon. Altrament, els ordinadors quàntics funcionen amb bits quàntics o qbits, que posseeixen una propietat intrínsecament quàntica anomenada *superposició*. Una superposició és un estat quàntic amb part de 0 i part d'1. Quan s'observa el qbit, quan s'efectua una mesura, aquest es mostra com a 0 o com a 1 aleatòriament, amb certa probabilitat, i perd la superposició. Una conseqüència immediata d'aquest fet és que, al contrari que en els ordinadors clàssics, per als quàntics no és possible conèixer el que està succeint en el seu interior sense destruir el càlcul. L'estat dels qbits no es revela fins al final de la computació.

Una altra propietat purament quàntica és l'*entrellaçament*. Quan dos o més qbits estan entrellaçats, no és possible assignar un estat a cada qbit per separat: només és possible descriure l'estat de tots els qbits en el seu conjunt. Aquesta propietat recorda, per tant, allò que «el tot és més que la suma de les parts». En els ordinadors clàssics, en afegir un bit, la quantitat d'informació que pot em-

magatzemar-se augmenta en (+1). Al contrari, en afegir un qbit en un ordinador quàntic, la capacitat es duplica ( $\times 2$ ), és a dir, creix *exponencialment* amb el nombre de qbits, si bé és cert que no tota la informació és directament accessible per a l'usuari.

La superposició i l'entrellaçament fan que el processament de la informació en els ordinadors clàssics i quàntics sigui completament diferent. Llavors, hem de plantejar-nos com podem programar un ordinador quàntic de manera que permeti resoldre problemes millor inclús que els superordinadors més potents. Aquesta possibilitat es coneix com a *avantatge quàntic*. Trobar les receptes, els algorismes, per a l'avantatge quàntic no és senzill, però ja se'n coneixen alguns que utilitzen les propietats de la mecànica quàntica a favor seu. Un dels més famosos és l'algorisme de factorització de *Shor*, que permet trencar la seguretat de la majoria dels sistemes informàtics del món. Això és així perquè la criptografia depèn d'alguns problemes matemàtics molt difícils per als ordinadors actuals (amb un temps de resolució de milers d'anys), però senzills per als quàntics (minuts). Malgrat això, no cal entrar en pànic, els investigadors ja han ideat mètodes d'encryptació resistent a la quàntica.

Encara que les diferències en el processament d'informació són importants, ja que es tradueixen en l'avantatge quàntic, la computació quàntica pot significar, a més, un estalvi considerable en el consum energètic. El MareNostrum 4, el superordinador de Barcelona, consumeix aproximadament un milió i mig d'euros anuals, uns tres mil euros diaris, tenint en compte l'alimentació de l'ordinador i la refrigeració. En canvi, l'alimentació d'un ordinador quàntic no requereix pràcticament energia, ja que es controla per mitjà de polsos de llum molt febles i la despesa en refrigeració és molt petita.

Els ordinadors quàntics que existeixen avui dia es troben encara en un estat molt experimental, són cars i incapaçs de resoldre problemes complexos. Molts factors fan que la construcció d'un ordinador quàntic sigui un repte enorme. Actualment no se sap quin serà el suport físic definitiu



## «No podem esperar que els ordinadors quàntics siguin tan potents com els superordinadors clàssics, però sí que s'han produït grans avenços.»

d'aquestes màquines. Diferents empreses i grups d'investigació exploren tecnologies diverses, com ara els circuits superconductors (Google o IBM), els ions atrapats (IonQ o Honeywell) o els fotons (Xanadu), entre d'altres. Per si no n'hi hagués prou, un ordinador quàntic totalment funcional també haurà d'incorporar esquemes de correcció d'errors. Ordinadors amb aquestes característiques són els anomenats *fault-tolerant*, resistent a errors.

A Barcelona s'està construint un ordinador quàntic a l'Institut de Física d'Altes Energies (UAB). El grup d'investigació QUANTIC (UB-IFAE-BSC)<sup>1</sup> impulsa aquest projecte, amb tecnologia de qbits superconductors. El xip quàntic és molt petit, milionèsimes de metre, i ha de funcionar a temperatures molt baixes, 10 mK o, el que és el mateix, 273, 14°C, molt a prop del zero absolut, la temperatura més baixa permesa per les lleis de la física. Per aconseguir aquesta temperatura, cal un refrigerador de la mida d'una persona, aproximadament. Sense entrar en detalls, és evident que fabricar un ordinador amb aquestes característiques és tremendament complicat.

A curt termini, no podem esperar que els ordinadors quàntics siguin tan potents com els superordinadors clàssics, però sí que s'han produït grans avenços en aquest sentit els últims mesos. El més rellevant va venir dels laboratoris de Google, a Santa Bàrbara (Califòrnia), on van proclamar l'obtenció de la *supremacia quàntica*, és a dir, van resoldre un problema irresoluble inclús per a un superordinador. Encara que aquest problema no té utilitat pràctica, demostra una millora dels prototips de processadors quàntics. D'altra banda, IBM té a disposició de tots els usuaris via Internet una xarxa de petits ordinadors quàntics. Es poden utilitzar gratuïtament des de la seva pàgina web.<sup>2</sup>

Actualment, la computació quàntica s'endinsa en l'anomenada fase NISQ, sigla en anglès de *noisy intermediate-scale quantum*. Aquesta fase es caracteritza per tenir ordinadors quàntics de petita escala, no més de centenars de qbits, i sense correcció d'errors. Aquests ordinadors NISQ no serveixen encara per completar càlculs útils

d'una manera purament quàntica, però podran complementar-se amb ordinadors clàssics per dur a terme certes operacions d'una manera híbrida. Aquesta computació híbrida és una resposta enginyosa a l'expectació creada al voltant del món quàntic.

Els algorismes híbrids permetran avançar la data d'aplicabilitat de la computació quàntica a l'era NISQ i, d'aquesta manera, aproparan en el temps les primeres aplicacions pràctiques dels ordinadors quàntics. En el grup teòric de QUANTIC es desenvolupen algorismes en aquest camp.

La computació quàntica segurament canviarà el món en el qual vivim i impulsarà enormement el coneixement científic, tal com ja ho va fer la computació clàssica. La diferència fonamental respecte al temps en el qual es va desenvolupar aquesta última és que al segle XXI sí que se sap el que els ordinadors són capaços de fer, i estem tots impacients per veure-ho. Si la computació quàntica prospera, i res sembla indicar el contrari, la societat possiblement experimentarà una transformació disruptiva, anàloga a la revolució de la informàtica. L'era quàntica s'apropa. ●

### Notes

- 1 Universitat de Barcelona, Institut de Física d'Altes Energies, Barcelona Supercomputing Center.
- 2 <https://quantum-computing.ibm.com/>.

# L'anomalia d'una dona en la física

**Traduïm per primer cop al català un article d'Evelyn Fox Keller de 1977 en què critica la misogínia dels cercles científics on va estudiar i treballar, i dona claus per a la construcció d'una epistemologia feminista.**

Per **Evelyn Fox Keller**  
Traducció de **Sònia Estradé**

**Fa un parell de mesos** em van convidar a fer una sèrie de conferències en una universitat important, en què vaig formar part d'un «conjunt de professors convidats distingits», sobre aspectes matemàtics de la biologia. Acabava just d'impartir un curs sobre dones a la meua pròpia universitat i d'alguna manera, em vaig sentir obligada a saltar-me el protocol implícit i abordar el fet anòmal de ser una científica aparentment d'èxit. Tot i que abans havia experimentat vagues impulsos en la mateixa direcció, per diverses raons derivades d'una combinació d'ira, confusió

i tímidesa, mai no m'havia semblat adequat ni possible cedir a un impuls d'aquest tipus. Ara bé, em va semblar decididament inadequat, una mica deshonest i fins i tot inconscient políticament, impartir cinc conferències sobre la meua recerca sense fer referència a la multitud de contradiccions i conflictes que havia experimentat per arribar a la situació professional que em feia ser allà. Per tant, en un gest que em va semblar meravellosament agosarat i poc professional, vaig dedicar la darrera conferència a una discussió sobre les diverses raons de la relativa absència





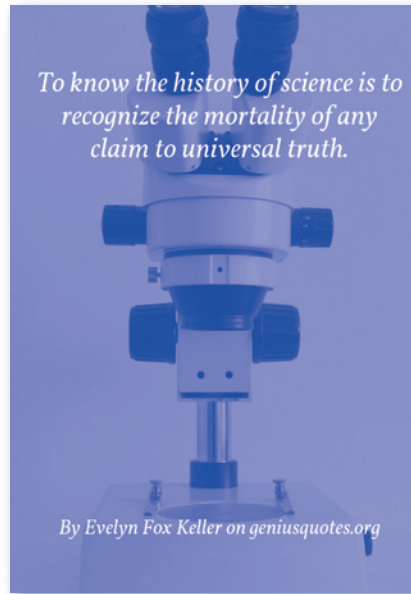
Evelyn Fox Keller

de dones en la ciència, sobretot en els rangs superiors. La xerrada es va escriure sola: amb una facilitat, una claredat i una manca de rancúnia que em van sorprendre. Amb un enorme sentiment de triomf personal. D'alguna manera, en la transformació d'allò que sempre m'havia semblat un problema essencialment personal en un problema polític, la meua ira s'havia despersonalitzat, fins i tot desvirtuat, i va aparèixer una notable sensació de claredat. Em va fer pensar que en aquell moment seria capaç d'escriure sobre la meua pròpia història, més aviat dolorosa i caòtica, com a dona en la ciència.

Els orígens són difícils de determinar i obscurs en relació amb les seves conseqüències finals. N'hi ha prou amb dir que en el meu darrer any de col·legi superior vaig decidir que seria científica. Després de diversos anys d'ambició intel·lectual essencialment mancada d'objectiu, em vaig decidir per la física, en part per la pròpia disciplina i en part per manca d'una vocació clara; i en el meu darrer any d'universitat em vaig enamorar de la física teòrica.

Invoco la imatge romàntica no com a metàfora, sinó com a autèntica descripció literal de la meua experiència. Em vaig enamorar, de manera simultània i inextricable, dels meus professors, d'una disciplina de pensament pur, precís i definitiu, i del que vaig concebre com les ambicions d'aquesta disciplina. Em vaig enamorar de la vida de la ment. Em vaig enamorar també, podria afegir, de la imatge de mi mateixa esforçant-me i reeixint en una àrea en què les dones rarament s'havien aventurat. Va ser una experiència euforitzant. A les fantasies del meu tutor jo m'havia d'alçar, sense obstacles, fins al cim. A les meves fantasies privades, m'havien d'aclamar durant tot l'ascens.

Era el 1957. La política va conspirar amb les nostres fantasies. Les escoles de doctorat, que s'acabaven d'enriquir amb els diners de la Fundació Nacional de la Ciència, van competir vigorosament per estudiants prometedors, i una estudiant prometedora era un fenomen prou únic per despertar l'interès i la curiositat dels reclutadors, de Stanford a Harvard. Només Cal Tech i Prince em van



quedar vetades (encara no admetien dones) i em sentia prou eufòrica per desafiar-los. Especialment volia anar a Cal Tech per estudiar amb Richard Feynman, un guru de la física teòrica, sobre la feina del qual havia fet el meu treball final de grau. En lloc de ser acceptada a Cal Tech, un amic meu influent es va prestar a oferir-li a Feynman una càtedra universitària al Massachusetts Institute of Technology (MIT), on jo seria admesa. Euforitzant, sí.

Fins i tot aleshores era conscient que l'extrema embriaguesa d'aquella època era transitòria, que tenia a veure principalment amb una sensació d'«estar a tocar». Tot el que m'emocionava estava per davant. Tenia fantasies sobre l'escola de doctorat i sobre convertir-me en física; el que m'esperava, pensava, era la realització d'aquelles fantasies. Fins i tot la idea de «fer física» era com una fantasia. No podia formar cap imatge clara de mi mateixa en aquest paper i no tenia clar de què es tractava. La meva concepció d'una comunitat d'acadèmics tenia la lleugeresa d'un somni. M'embriagava una visió que existia principalment al meu cap.

Bé, doncs Feynman no estava interessat a deixar Cal Tech, així que vaig anar a Harvard. Més acuradament, vaig ser pressionada i, finalment, persuadida, tant per un futurible mentor com pel meu tutor, per anar a Harvard. A Harvard em van prometre la lluna i el sol: podia fer tot el que volgués. Per què em van fer aquesta propaganda extraordinària sembla, vist retrospectivament, totalment inexplicable. En aquell moment, semblava força natural. Faig èmfasi en l'eufòria d'aquella època perquè s'entengui el cop que va significar en realitat fer el doctorat a Harvard.

La història de la meva experiència a l'escola de doctorat és difícil d'explicar. És difícil, en part, perquè és una història de comportaments tan grollers i tan extrems que semblen increïbles. És difícil d'explicar, també, perquè fa mal. En el passat, explicar aquesta història em deixava tan

agitada, sentint-me tan exposada, que em costava explicar-la. Han passat molts anys i podria enterrar aquests records dolorosos. No ho faig perquè representen una realitat: una realitat continuada que afecta d'altres, sobretot les dones.

Tot i que les meves experiències

hagin estat úniques (ningú compartirà exactament aquestes experiències), els motius subjacents a la conducta que descriuré són, crec, molt més prevalents del que es podria pensar, i detectables, de fet, en comportaments molt menys extrems.

Explico ara la història, doncs, perquè d'alguna manera pot ser útil per a d'altres. Puc explicar la història ara perquè ja no em fa sentir tan exposada. Permeteu-me intentar explicar aquesta sensació d'exposar-me.

Una vegada, quan feia diversos mesos que cursava el primer any a l'escola de doctorat, un *postdoc*, en un gest insòlit de simpatia, es va oferir a portar-me a casa des d'un seminari i em va preguntar com m'anava tot. Emocionada pel seu gest, vaig començar a explicar-li-ho. Mentre gairebé em posava a plorar, vaig notar que feia cara de molta incomoditat. D'alguna manera, havia comès una greu indiscreció. Era com si m'hagués despullat públicament. Tot el que vaig dir, llavors i sempre després, semblava d'alguna manera haver dit massa. Em queda una mica d'aquesta sensació fins i tot ara escrivint aquest article. És una conseqüència de suposar que en la ment dels altres el que estic descrivint ha de ser una experiència molt personal i privada, és a dir, que es va produir, d'alguna manera, per factors meus interns. No va ser així. Tot i que clarament vaig participar i vaig contribuir necessàriament a aquests esdeveniments, eren d'origen essencialment extern. Aquest reconeixement vital va trigar molt a arribar. Amb ell, la meva vergonya va començar a dissoldre's i va ser substituïda per un sentiment de ràbia personal i, finalment, una transformació d'aquella ràbia en una cosa menys personal, una cosa similar a una consciència política.

## «Com que no tenia un marc adequat (polític o psicològic) per comprendre el que em passava, només vaig poder respondre-hi amb ràbia personal.»

Aquesta transformació, crucial per permetre'm escriure aquest text, no ha esborrat completament, però, el dolor del procés de recordar una història que és encara per a mi un horror considerable. Si defalleixo en aquest punt és perquè m'adono que, perquè aquesta història sigui significativa, fins i tot creïble per als altres, l'he d'explicar objectivament, d'alguna manera m'he d'abstreure del dolor sobre el que escric. Els fets van ser complexos. Moltes línies s'entretreixeixen. Les descriuré, una per una, de la manera més senzilla i equànime possible. El meu primer dia a Harvard vaig ser informada, per part de l'home que m'havia instat a anar-hi, que les meves expectatives no eren realistes. Per exemple, no podia seguir el curs amb Schwinger (la resposta de Harvard a Feynman) que m'havia atret a Harvard i no m'havia d'interessar pels fonaments de la mecànica quàntica (l'únic que m'interessava) perquè, simplement, no era, no podia ser, prou bona. Certament, la meva ambició es basava en la il·lusió; era un pinacle que pocs (i, per descomptat, no jo) podien assolir. Brandeis, em va dir sense embuts, no era Harvard i, tot i que la meva formació a Brandeis em podia haver guanyat un lloc a Harvard, la distinció a Brandeis no volia dir res allà. Valia més assumir que jo no sabia res. Per tant, hauria de començar pel principi. Els estudiants realment preocupants, se'm va informar, eren els que eren tan ignorants i ingenus per no comprendre la suprema dificultat de l'èxit a Harvard.

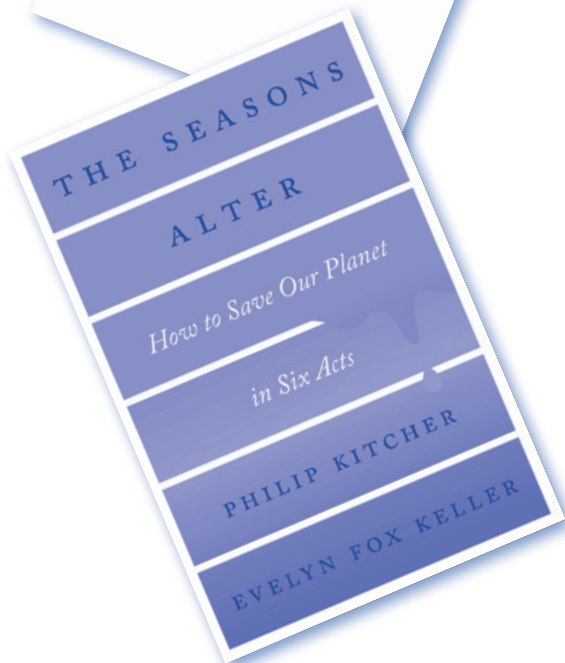
Aquestes observacions eren notables pel seu evident biaix de classe i la seva arrogància, així com per la seva insistència a definir-me prenent com a base aquest biaix: una desconsideració gratuïta que vaig experimentar de manera recurrent durant tota l'escola de doctorat. Les observacions del professor van ser més destacables, ja que havia expressat exactament les mateixes intencions en la nostra conversa la primavera anterior i aleshores m'havia animat. Què podia explicar aquest canvi extraordinari? No hi havia hagut cap reavaluació de les meves qualificacions. Potser es pot explicar simplement pel fet que l'actitud anterior provenia d'algú en la posició de vendre Harvard, mentre que ara semblava tenir l'obligació de defensar-la. (És irònic que les universitats s'associïn al

gènere femení.) Tampoc no és coincidència, sospito, que aquest home assignés poc després a un dels estudiants de doctorat (home, per descomptat) la tasca de dir-me com m'havia de vestir.<sup>1</sup>

Començaven així dos anys de provocació, insult i negació gairebé continus. Com que no tenia un marc adequat (polític o psicològic) per comprendre el que em passava, només vaig poder respondre-hi amb ràbia personal: em sentia cada cop més provocada, insultada i negada. Una ràbia política hauria pogut ser constructiva; la ràbia personal només va servir per incrementar la meva vulnerabilitat. Després d'haver anat a Harvard esperant ser tractada amb elogis i copets a l'espatlla (com ho havia estat abans) i, sobretot, esperant validació i aprovació, no estava en absolut preparada per al tractament que hi vaig rebre. No vaig poder explicar ni respondre adequadament a l'enorme discrepància entre el que esperava i el que vaig trobar. Havia interioritzat amb tant d'èxit la identificació cultural entre l'home i l'intel·lecte, que depenia totalment de l'afirmació dels meus professors (en masculí), una dependència que es feina traïdora per la confusió crònica de sexualitat i intel·lecte en les relacions entre professors homes i estudiants dones. A la recerca de l'afirmació intel·lectual, vaig cercar l'afirmació masculina i, per tant, em vaig fer exquisidament vulnerable a l'agressió masculina que m'envoltava.

De fet, m'havien avisat sobre l'extrema alienació del primer any com a estudiant de doctorat a Harvard, però tant la meva vanitat com la meva ingenuïtat em van permetre ignorar aquests advertiments. Confiava que les coses serien diferents per a mi. Aquella confiança no va durar gaire. De tot arreu, tant d'estudiants com de professors, m'arribaven tres missatges. Primer, la física a Harvard era l'empresa més difícil del món; segon, no podia ser en absolut que entengués les coses que pensava que entenia, i tercer, la meva manca de por era la prova de la meva ignorància. Al principi vaig adoptar una actitud d'esperar i veure, i vaig acceptar el currículum convencional, tot i que vaig decidir privadament d'anar al curs de Schwinger. Fer-ho va resultar, semblava, un acte tan va-





lent que, diàriament, tots els ulls es giraven cap a mi quan entrava a classe i, diàriament, mitja dotzena d'homes em preguntaven divertits si encara pensava que ho entenia. Misteriosament, els meus cursos regulars semblaven manejables, fins i tot fàcils, i a mesura que em posava cada cop més nerviosa per la meua incapacitat per espantar-me adequadament, passava cada cop més tardes al cine. Amb el temps, la repetició freqüent i àmplia del missatge que no podia entendre el que pensava que entenia va començar a afectar-me. Com a part d'un replegament general, vaig deixar d'assistir al curs de Schwinger.

Havia començat a perdre tot sentit del que entenia o no entenia, allà i en general. Que m'anessin bé els exàmens a final de semestre semblava no importar gens en absolut.

Mentrestant, m'estava convertint clarament en un subjecte (o objecte) que atreïa molta atenció al departament de física. La meua seriositat, intensitat i ambició semblaven provocar en els ancians una diversió considerable i també una certa curiositat. Em miraven constantment i, de tant en tant, em parlaven. De vegades em preguntaven per la meua peculiar ambició de ser un físic teòric —no sabia que cap dona de Harvard no ho havia aconseguit mai (almenys no convertir-se en física teòrica pura)? Quan em desesperaria jo també, fracassaria o me n'aniria a un altre lloc (l'equivalent a fracassar)?—. La possibilitat que tingués èxit podia semblar una font d'excitació; vaig rebre algunes mirades lascives i, de tant en tant, alguna invitació a festes del professorat. El riure obert i increïblement groller amb què se'm va rebre sovint en aquests esdeveniments va ser només una de les moltes indicacions que se m'estava exhibint amb finalitats que no podia percebre o creure. La meua fantasia es convertia en malson...

De vegades és difícil separar l'afront personal de l'afront a la pròpia sensibilitat. No només solen generar la mateixa resposta: una se sent senzillament afrontada, però també és possible (com crec que és el cas aquí) que els motius dels dos afronts estiguin relacionats. Vaig anar a l'escola de doctorat veient la física teòrica com a vehicle per a la investigació més profunda possible sobre la natu-



## «L'objectiu principal era sobreviure i, encara millor, donar l'aparença de sobreviure, fins i tot de prosperar. Se sentien poquíssimes queixes.»

ra: una visió potser personificada per Einstein millor que ningú en els darrers temps. L'ús de les matemàtiques per aprofundir en la comprensió de la naturalesa de l'espai, el temps i la matèria representava una fita de l'esforç humà. Vaig anar a l'escola de doctorat per aprendre fonaments. En canvi, se'm va ensenyar com fer física. En lloc de saviesa, em van oferir habilitats. A més, es va fer aquesta substitució amb fervor moralista. Estava malament, era absurd, de debò, malgastar un temps preciós preguntant per què. La humilitat adequada consistia a picar pedra i aprendre tècniques. La física contemporània, sota una onada d'operacionalisme, semblava haver prescindit de la tradició d'Einstein, gairebé del mateix Einstein. La relativitat general, l'aventura intel·lectualment més ambiciosa del segle, semblava llavors (equivocadament) un tema esgotat. Les consideracions filosòfiques de qualsevol tipus en les ciències físiques estaven en un mínim històric. En lloc d'això, les tècniques dissenyades per calcular correccions de grau  $n$  a una teoria greument defectuosa de base estaven a l'ordre del dia...

La meva ingenuïtat i el meu idealisme eren objectius perfectes. No només no coneixia el meu lloc en l'esquema de les coses com a dona, sinó que, per una curiosa coincidència, aparentment era igual d'inconscient pel que feia al meu lloc com a pensadora. M'havien d'ensenyar humilitat. Tot i que em posava malalta la banalitat de les tasques que em van assignar, les vaig fer, reconeixent que, en qualsevol cas, necessitava aprendre habilitats. Cometia freqüents errors aritmètics, reflex d'una tensió que perdura dins meu fins al dia d'avui entre l'expansivitat de la concepció i la precisió de l'execució, la meva variació personal potser de la tensió polar que existeix en la física en general. Quan em retornaven els exercicis amb la precisió de la concepció ignorada i els errors aritmètics marcats en vermell, com si es tractés d'una venjança, em preguntava si estava estudiant física o lampisteria. Qui no ha viscut un conflicte així d'agut entre idealisme i realitat? Tanmateix, estranyament, els meus companys no semblaven veure-hi cap problema. De les respostes que em donaven quan els preguntava per una comprensió més profunda del tema, semblava que jo hagués vingut de Mart. Per què,

em deien, ho volia saber? Que es conformessin de manera evident amb l'èxit operatiu de les fórmules em va deixar de pedra. Encara més de pedra em va deixar l'absència de qualsevol mena d'aparença d'humilitat en el comportament que s'esperaria que acompanyés l'acceptació d'objectius més limitats. No havia entès aleshores encara que, a més de les tècniques de la física, estudiaven també les tècniques de l'arrogància. Aquesta peculiar inversió en el sentit de la humilitat simplement formava part del procés d'aprenentatge de com s'havia de ser físic. Era intrínsec a la professionalització i, fins i tot, al que podria anomenar la masculinització d'una disciplina intel·lectual.

Fins a cert punt, les coses que descriu aquí estan en la naturalesa de la subcultura acadèmica. Refereixen la perversió de l'estil acadèmic (familiar a les universitats de tot arreu), una perversió que s'estén a mesura que les escoles de doctorat van tendint més a preocupar-se d'entrenar professionals. Les meves experiències són similars a les de molts estudiants de doctorat, tant homes com dones. El que vaig experimentar com un assalt bastant brutal contra els meus interessos i habilitats intel·lectuals no crec que fos un accident, sinó el resultat inevitable de l'intent persuasiu d'una professió de fer-se més poderosa desgastant aquelles sensibilitats, emocionals i intel·lectuals, que considera inapropiades. Fortament relacionat amb això, hi ha un intent similar de mantenir els estàndards i la imatge d'una disciplina descoratjant la participació de les dones, una experiència patida i explicada per moltes altres dones. Vist d'aquesta manera, potser no és estrany que l'assalt fos més flagrant en un tema amb tant d'èxit com la física contemporània i en una universitat tan prestigiosa com Harvard.

Potser la part més curiosa de la meva experiència, sens dubte la més dolorosa, va ser l'aïllament total en què em vaig trobar. Mirat retrospectivament, estic segura que devia haver-hi ànimes afins en algun lloc que compartien almenys algunes de les meves decepcions. Però si n'hi havia, no les coneixia. En part, ho atribueixo a l'atmosfera general de por que permeava el cos estudiantil. No es manifestaven queixes perquè s'interpretaven invariablement

com a senyal que s'estava fracassant.<sup>2</sup> L'objectiu principal era sobreviure i, encara millor, donar l'aparença de sobreviure, fins i tot de prosperar. Se sentien poquíssimes queixes. A més, determinats a no exposar-se a mostrar la més mínima ignorància, pocs estudiants estaven disposats a discutir el seu treball amb qualsevol que no fos —potser, si de cas hi havia algú— un amic molt proper. Clarament, jo era una greu amenaça per a la concepció de la física no només com a baluard masculí, sinó també com a refugi masculí que tenien els meus companys, i per tant era menys probable que em busquessin com a col·lega. Haig de reconèixer que la meua pròpia arrogància i ambició van fer poc per alleujar les seves inquietuds o per temperar les seves resistències. Pitjor encara, compartia amb els meus companys de classe la idea que una relació social o sexual només podia existir entre un home i una dona estudiants si l'home era «millor» o «més intel·ligent» que la dona, o, com a mínim, comparable. Atès que tant la meua autodefinició com els meus resultats em van etiquetar com a estudiant superior, el camp de la sociabilitat i la companyia es van reduir considerablement.

Hi havia un grup força reduït d'estudiants que em semblava que tenien idees semblants a les meves i del qual hauria volgut formar part. També els importaven els fonaments; també volien saber per què. Un d'ells (l'únic de la meua classe), de fet, s'havia convertit en un amic proper durant el primer semestre. Tot i que em va estar predicant la necessitat de la humilitat, la importància d'aprendre fent les coses, la virtut de la precisió, també em va escoltar amb simpatia. Com que havia estudiat a Harvard abans del doctorat, ell em va explicar el funcionament de la institució i jo li vaig explicar com es feien els problemes. Amb la seva ajuda, vaig adquirir la paciència necessà-

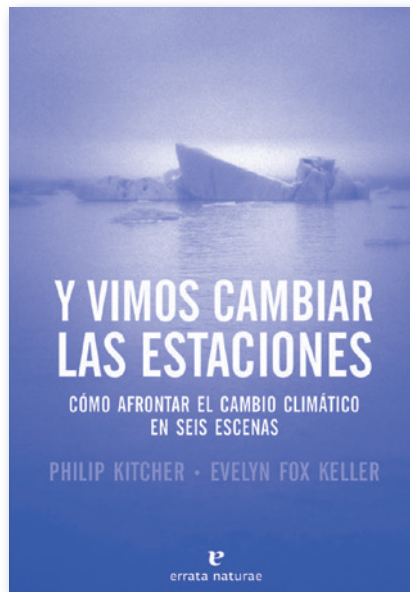
ria per fer els càlculs. Treballàvem junts, parlàvem junts, menjàvem junts sovint. Malauradament, quan la relació va amenaçar de tornar-se més íntima, també es va fer més difícil (de maneres que ens són massa familiars), fins que, finalment, va decidir que ja no podia permetre's el risc d'una associació propera amb mi. Per respectar els seus sentiments, vaig respectar la seva petició de mantenir-me allunyada d'ell i dels seus amics, amb la conseqüència que, després d'això, estava totalment sola. L'amplitud del

meu aïllament era gairebé tan difícil de creure per a mi com per a aquells a qui des de llavors he intentat descriure'l. Només una vegada, anys després, en una conversa amb una altra dona física, hi vaig trobar un reconeixement. Ella el va anomenar el «mar de seients»: entres aviat a l'aula i l'aula s'omple, deixant un mar de seients buits al teu voltant.

No hi havia altres estudiants dones? N'hi havia dues que no compartien ni la meua ambició, ni la meua concepció de la física, ni els meus interessos. Per aquests motius, em fa vergonya dir-ho, no sentia cap interès per elles. Encara em fa més vergonya admetre que, per la meua intenció que em prenguessin seriosament com a física, tenia ganes d'evitar la identificació amb altres dones estudiants

que sentia que no podien ser preses seriosament. Com la majoria de les dones amb el que s'anomenaven aspiracions masculines, tenia molt poc sentiment de sororitat.

Per què em vaig quedar? El Departament de Física de Harvard no és el món. Segurament, la meua tenacitat apareix com l'element menys comprensible de la meua situació. Almenys, tenia una tolerància extraordinària al dolor. De fet, un dels meus fracassos de tota la vida ha estat la meua incapacitat per saber quan renunciar. La pròpia passió de la meua dedicació descartava alternatives.



## «Semblava que la meva mateixa ambició i serietat eren culpables, i que aquestes qualitats, que sempre havia admirat en altres, les havia d'abandonar.»

Tanmateix, havia fet un cert esforç per marxar. Al principi, un profund sentiment de pànic em va portar a demanar de tornar a Brandeis. En part per incredulitat, en part per la convicció que l'èxit a Harvard era un actiu professional inestimable, al qual no s'havia de renunciar, s'hi van negar i em van persuadir que continués. Tot i que tenia la viva percepció que, en lloc de triomfar, Harvard em destruiria, em vaig sotmetre a la convenció que els altres en sabien més; vaig acceptar suspendre el meu judici i perseverar en aquell «ritual d'iniciació». En part, aleshores creia que m'estaven sotmetent a algun tipus de prova que acabaria quan hagués demostrat la meva validesa, certament després dels meus exàmens orals. Necessitava ser estoica només durant un any. Malauradament, aquesta esperança va resultar buida. Els cursos no van ser durs, mai van ser-ho malgrat els advertiments, i vaig anar traient excel·lents. Però també ho van fer molts altres estudiants. De fet, els exàmens eren molt fàcils.

Quan entregava un treball especialment bo, se sospitava —de vegades fins i tot s'assumia— que l'havia plagiat. En una d'aquestes ocasions, vaig escriure un article la tesi del qual havia suscitat molta discussió i desacord al Departament. Això ho vaig saber, per casualitat, diverses setmanes després que el debat s'hagués apagat del tot. Per intentar resoldre la paradoxa que sorgia dels meus resultats, vaig anar a veure el professor per al qual havia escrit el treball. Després d'una interessant discussió que va solucionar la dificultat, em va preguntar, de manera innocent i amable, de quin article o articles havia copiat el meu argument.

Els exàmens orals, que havia vist com una fita amenaçadora, van resultar un problema. El president del meu comitè, simplement, no va comparèixer. El resultat va ser que un improvisat comitè de físics experimentals em va examinar sobre física matemàtica. Mesos després se'm va oferir l'explicació següent: «Oh, Evelyn, suposo que et dec una disculpa. Mira, em vaig prendre un parell de pastilles per dormir i no em vaig llevar a l'hora». L'examen era a les dues de la tarda. Tot i això, vaig aprovar. Finalment, podria començar un treball seriós. Vaig escollir com a director de tesi el membre més entenimentat i amable del

Departament. Vaig trucar a la seva porta cada dia durant un mes, només perquè em digués que tornés en un altre moment. Finalment, em va rebre per dir-me que era millor que tornés a casa i que aprengué a calcular.

El meu segon any va ser encara més horrible que el primer. Tenia poques classes i una gran quantitat de temps que no podia utilitzar sense orientació. No tenia cap comunitat d'acadèmics. Completar els exàmens orals no havia servit de cap manera per alleujar el meu aïllament. Estava més sola que mai. La comunitat de fora del Departament de Física, almenys aquella part a la qual tenia accés, no ofería ni consol ni suport. A finals dels anys cinquanta es vivia el punt àlgid del que es podria anomenar «psicoanàlisi de saló». Jo era infeliç, soltera i obstinada a mantenir-me en una disciplina òbviament masculina. Què em passava de dolent? D'una manera o altra, se'm va plantejar aquesta pregunta a pràcticament totes les festes a les quals vaig assistir. Em començava a desesperar la solitud. I a mesura que m'anava trobant cada cop més sola, estic segura que m'anava posant més a la defensiva, cosa que feia encara més difícil per als qui podrien haver sentit simpatia per mi o per la meva situació d'apropar-se a mi. Aquest suport podria haver fet una gran diferència. Tal com estaven les coses, no tenia ni companys ni amants, i no gaires amics. Els pocs amics que tenia sentien la meva situació com a totalment aliena. M'expressaven simpatia perquè m'estimaven, però sense creure'm. Plorava perquè no tenia cap amic amb una ambició amb la qual poder identificar-me. No hi havia cap dona que estigués fent, que hagués fet, el que jo intentava fer? No sabia de cap. La meva posició era cada cop més insostenible...

Reconec que aquest relat s'assembla de moltes maneres al d'un mal matrimoni: la intensitat passional del compromís inicial, les fantasies en què es basa (en part) aquest compromís, l'exclusivitat del vincle, l'aparent manca d'altres opcions, la falta de voluntat i la incapacitat de deixar-ho estar i, finalment, la inclinació a culpar-se de totes les dificultats. Tot i que ara puc explicar aquesta història com una sèrie d'esdeveniments concrets i objectius que van implicar-me i em van afectar, en aquell moment

## «La tensió entre dona i científica no és ara tant una font de lluita personal com una profunda preocupació.»

vaig arribar a acceptar la visió prevalent que el que em va passar a Harvard simplement posava de manifest la meua pròpia confusió, fracàs, neurosi, en resum, que, d'alguna manera, havia fet que passés. Les implicacions d'aquesta interiorització van ser, com ho són sempre, molt serioses. Ara m'havia de preguntar com havia fet que passés, què hi havia en mi que calgués purgar. Semblava que la meua mateixa ambició i serietat eren culpables, i que aquestes qualitats, que sempre havia admirat en altres, les havia d'abandonar. Abandonar la física, en aquell moment, semblava significar renunciar a parts de mi tan centrals en el meu sentit de mi mateixa, que una extracció significativa era gairebé impossible. Vaig continuar a Harvard i em vaig tornar a deixar convèncer que havia d'acabar, i vaig buscar un projecte de tesi fora del Departament de Física.

Després d'un any a la deriva, vaig aprofitar l'oportunitat de fer una tesi en biologia molecular mentre em quedava nominalment al Departament de Física. Que fos admès aquest procediment, prou insòlit, indicava com a mínim un reconeixement, per part del que llavors n'era el director, d'algunes de les dificultats que tenia en la física. La biologia molecular era un camp en què podia trobar respecte i, cosa encara més important, cordialitat. Vaig obtenir el títol, vaig anar a Nova York per ensenyar (física!), em vaig casar, vaig tenir fills i, finalment, vaig començar a treballar en biologia teòrica, terreny en què vaig poder utilitzar la meua formació i el meu talent. Aquesta va resultar una àrea professional gratificant que vaig sostenir durant diversos anys crítics. Si la meua tasca comença ara a portar-me fora d'aquest àmbit professional, cap a qüestions més polítiques i filosòfiques, això reflecteix la confiança i la llibertat creixents que he sentit en els darrers anys.

El conflicte interior, però, no va desaparèixer amb un canvi d'especialitat científica. Si bé és cert que mai vaig tornar a patir el mateix malestar agut, potser estrany, que sentia com a estudiant de doctorat en física, gran part del conflicte subjacent es va presentar en altres formes, quan vaig assumir els papers més convencionals d'esposa, mare i professora. El conflicte fonamental, entre el meu sentit de mi mateixa com a dona i la meua identitat com

a científica, només es podia resoldre transcendint totes les definicions estereotipades de jo i d'èxit. Això va necessitar molt de temps, una anàlisi personal i feminisme. Significava establir una identitat personal prou segura per poder començar-me a alliberar de les etiquetes de tot-hom, incloent-hi les meves. La tensió entre dona i científica no és ara tant una font de lluita personal com una profunda preocupació.

Després de molts anys, m'he forjat una identitat professional molt diferent de la que originàriament havia previst, però que aprecio enormement. És, de moltes maneres importants, extraprofessional. M'ha portat a ensenyar en una petita facultat d'arts liberals que em dona el marge necessari per perseguir els meus interessos en els meus propis termes i combinar l'ensenyament, que he arribat a estimar, amb aquests interessos, i que em respecta per fer-ho. Ha significat adquirir el coratge de buscar més tant els motius com les recompenses dels meus esforços intel·lectuals dins meu. Cosa que no vol dir que ja no necessiti l'afirmació dels altres; però veig que ara estic disposada a buscar i acceptar el suport en diferents llocs, més d'amics que no pas d'institucions, d'una comunitat definida més per interessos comuns que per estatus.

Quan estava acabant d'escriure aquest assaig, em vaig trobar amb un número dels annals de la New York Academy of Sciences (15 de març de 1973) subtítulat «Dones d'èxit en les ciències». El volum incloïa breus relats autobiogràfics de més o menys una dotzena de dones, dues de les quals s'havien format en física i una, en matemàtiques. Com que aquest tipus de material és gairebé inexistent, aquests informes en primera persona són una contribució important «a la literatura». Els llegeixo amb avidesa. Més que res, perquè les observacions d'aquestes dones, en la seva rectitud i honestedat, representen pràcticament l'única instància de circumstàncies professionals amb què puc comparar la meua pròpia experiència.

Pot ser difícil per a aquells que no estan familiaritzats amb els usos de la comunitat científica de comprendre l'enorme reticència amb la qual qualsevol persona, espe-



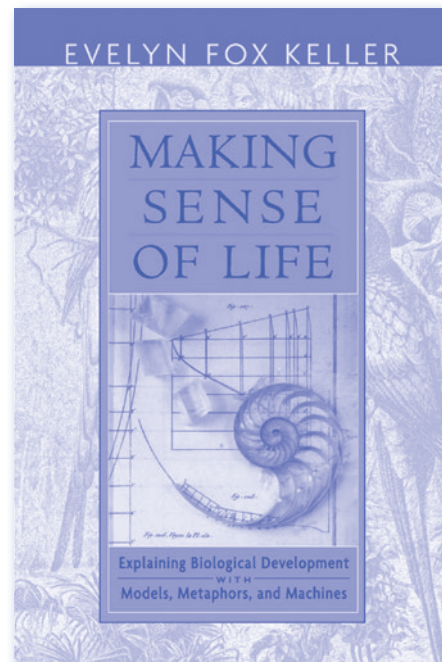
cialment una dona, faria públiques les seves impressions i experiències personals, sobretot si donen una imatge negativa de la comunitat. Fer-ho no només es considera poc professional, sinó que posa en perill la pròpia imatge professional de desinterès i objectivitat. No és probable que les dones, que han de treballar tan durament per establir aquesta imatge, corrin aquest risc. A més, la nostra pertinença a aquesta comunitat ens ha inculcat l'estricta costum de minimitzar les diferències degudes al gènere. Per tant, vull felicitar les dones professionals de la ciència que demostren aquest coratge.

Les seves històries, però, són molt diferents de les meves. Tot i que algunes d'aquestes dones descriuen experiències similars a algunes de les meves, generalment van poder transcendir el seu aïllament i el seu malestar i, per la seva perseverança i èxit, reivindicar el seu gènere. M'impresiona la seva fortalesa. Les seves històries em confirmen en la meva impressió que, amb més força interior, hauria respost de manera molt diferent a les experiències que he enumerat aquí. La dificultat, però, amb els casos d'èxit és que tendeixen a enfosquir l'impacte de l'opressió, alhora que es concentren en les fortaleses individuals. La majoria de les dones d'èxit solia dir que les dones no tenen cap motiu de queixa precisament perquè s'ha demostrat que amb la determinació suficient es pot fer qualsevol cosa. Si el moviment feminista ha aconseguit alguna cosa, és ensenyar-nos la insensatesa d'aquest enfocament. Si em va enfonsar la meva experiència a l'escola de doctorat, va ser principalment perquè no vaig poder definir-me com a rebel contra normes que són molt importants en la societat. A finals dels anys cinquanta, *rebel* no era una paraula significativa. Els conflictes i els obstacles eren interns. La meva insistència a mantenir una imatge romàntica de mi mateixa en la física, a conservar la idea que seria recompensada i beneïda per fer el que els altres no havien fet, em feia sentir especial i, per tant, em feia especialment vulnerable. La consciència de les realitats polítiques i socials potser m'hauria estalviat de persistir a buscar afirmació que no se'm podia donar ni se'm donaria. Aquesta consciència política m'hauria donat molta força. Espero que la consciència política generada pel moviment fe-

minista pugui donar i doni suport a les dones joves que avui intenten desafiar el dogma, encara molt viu, que determinats tipus de pensament són una prerrogativa dels homes. ●

#### Notes

- 1 La meua vestimenta, potser caldria aclarir-ho, era respectable. Consistia principalment en faldilles i jerseis informals, es podria dir que amb un toc bohemí. Em maquillava poc o gens.
- 2 De fet, la gent, aleshores i després, va suposar que m'havia anat malament a l'escola de doctorat, sobretot després d'escoltar la meua història. Totes les afirmacions en sentit contrari van ser rebudes amb incredulitat.

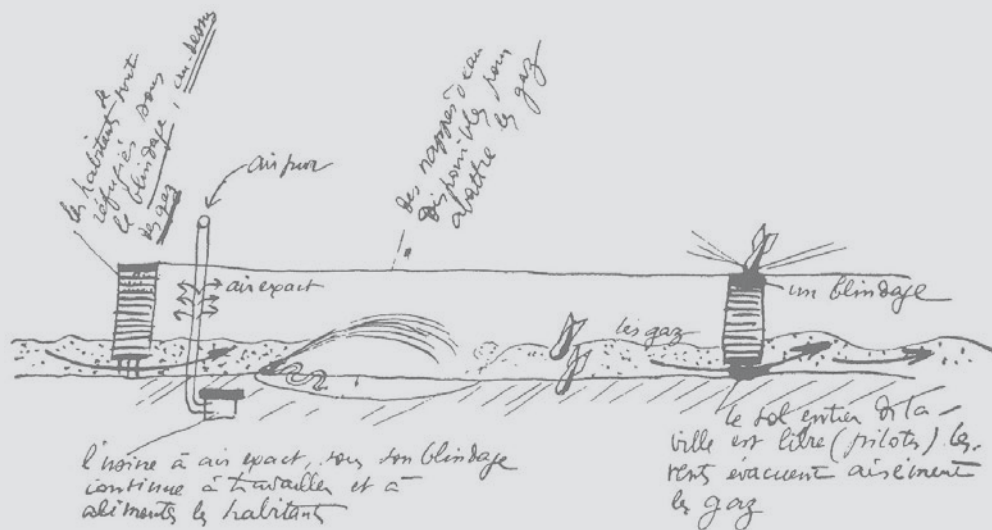


## Sarajevo

# Hiverns de jocs i de guerra

## La neu: testimoni d'història, dolor i esperança

Per Inés Aquilué Junyent i Estanislau Roca Blanch



**L'hivern del 1984** Sarajevo esperava la neu. La seva gent anhelava un hivern blanc que no acabava d'arribar. Era un any especial, el dels XIV Jocs Olímpics d'Hivern, i calia que totes les instal·lacions s'omplissin de neu i gel. Finalment, la neu va arribar dos dies després de la inauguració i va caure amb tanta intensitat que es va haver de decretar l'estat d'emergència. Tothom frisava amb la ciutat emblanquinada! Vuit anys més tard, a Barce-

lona s'hi celebraven els XXV Jocs Olímpics, mentre Sarajevo patia l'esgarrifós setge de la guerra de Bòsnia (1992-1995). La contemporaneïtat dels esdeveniments va fer que solidàriament Barcelona nomenés Sarajevo el districte 11 de la ciutat. Aquella no era la primera guerra que assetjava la ciutat, on les traces de la història són tan paleses que la lectura del temps en l'espai esdevé simptomàtica.



Cementiri de Kovači a Sarajevo. Font: Berta Risueño.

Sarajevo s'estén de llevant a ponent a l'estreta vall del riu Miljacka, abrigada per les muntanyes que marquen l'*skyline* d'un feréstec paisatge. A l'extrem oriental s'emplaça el primer assentament, fundat el 1462 per l'imperi Otomà. La *kasaba* —vila— es componia d'un nucli central anomenat Baščaršija —mercat principal— i un sistema de barris residencials coneguts com a *mahala*. Actualment, Baščaršija manté el teixit tradicional, una teranyina de carrers i edificacions de planta baixa i planta primera amb porxos amb grans finestrals en què els comerços plens d'objectes espurnejants i acolorits desborden els límits entre l'espai públic i privat. Des d'aquest barri, els dies de ramadà alguns musulmans pugen fins a la Žuta Tabija —fortalesa groga—, on es contempla la ciutat marcada pel joc de modulacions i accents que dibuixen els minarets de les mesquites, les torres de la sinagoga i els campanars de les esglésies ortodoxes i catòli-

ques, i esperen que es pongui el sol per escoltar el cant del muetzi que precedeix el moment de menjar i beure. Des de la Žuta Tabija també es veuen les cases otomanes de les *mahala*, que es construïen a l'entorn d'un pati tancat sense quasi vistes a l'exterior i l'interior de les quals era curiosament guarnit amb motlures de fusta i tapissos de figures geomètriques. La casa Svrzo n'és un bon exemple. Un mur blanc perimetral engola dos patis i quatre edificacions que, per tal d'evitar l'aglomeració de neu a l'hivern, es coronen amb una coberta a quatre aigües, pròpia de les edificacions residencials bosnianes.

Durant l'època en què Bòsnia i Hercegovina va estar sota el control de l'imperi Austrohongarès (1878-1908), la ciutat va continuar la seva expansió cap a occident, tot seguint el curs del riu Miljacka. Es va planificar el primer eixample, conegut com

## «Creuar espais oberts era un joc de vida o mort en el qual cada passa podia ser la darrera.»

a Centar, emulant l'ideal vienès de la Ringstrasse i van aparèixer les primeres illes tancades amb patis que a l'hivern també s'omplien de neu. Es van executar importants obres d'urbanització, com la canalització del riu, la instal·lació del primer tramvia i la pavimentació del pont Llatí, el més antic de la ciutat. En aquest emblemàtic pont, el 1914 el serbobosnià Gavrilo Princip va assassinar l'arxiduc Franz Ferdinand, fet amb què va iniciar-se la Primera Guerra Mundial i la fi del control austrohongarès en territori bosnià.

Sarajevo també va viure episodis convulsos durant la Segona Guerra Mundial. Ocupada per les tropes feixistes dels ústaixes des de l'abril del 1941, va ser heroicament alliberada pels partisans del general Tito el 6 d'abril de 1945, motiu pel qual una de les principals avingudes conserva el seu nom. Durant la República Federal Socialista de Iugoslàvia, la ciutat va quadruplicar la seva superfície cap a ponent per la ràpida industrialització socialista, que promovia un cert reequilibri territorial en una zona tradicionalment rural. Es va redefinir el centre de poder a Marijn Dvor amb l'aparició d'edificis emblemàtics com el Parlament de Bòsnia i Hercegovina, les torres UNI i l'hotel Holiday Inn, incendiats, bombardejats i parcialment ensulsiats als anys noranta. El primer barri residencial construït durant l'època socialista, Grbavica, es va dissenyar com una ordenació de blocs col·locats en forma d'esvàstica amb un pati central anàleg al de les tipologies residencials anteriors. Amb aquesta forma de creixement es van assolir densitats altes, com les dels enormes edificis brutalistes d'Alpašino Polje, d'entre quinze i dinou plantes. Davant de l'aeroport es van construir els dos barris olímpics de Mojmiilo i Dobrinja, els darrers de l'època socialista i que, per la seva posició estratègica, van ocupar la primera línia de foc durant el setge. Acabada la guerra, l'Ajuntament de Barcelona, en solidaritat amb Sarajevo, va fer possible la reconstrucció de la vila olímpica de Mojmiilo i del pavelló esportiu de Zetra.

L'abril del 1992, després de la celebració del referèndum i la declaració d'independència de la República de Bòsnia i Hercegovina, grups paramilitars principalment serbobosnians van ocupar els turons de Sarajevo, van encerclar la ciutat i van tallar comunicacions i serveis. Era l'inici de quasi quatre anys de lluita per la supervivència entre franc tiradors i per l'aprovisionament de serveis mínims. Durant aquells anys de guerra, els hiverns van ser gelats i el paisatge es va anar transformant: els arbres de Sarajevo van desaparèixer per donar escalfor i els cementiris van estendre's a les zones reservades per a fer-hi parcs. La principal artèria de comunicació es va batejar popularment com l'avinguda dels Franc tiradors. Al cap i a la fi, creuar espais oberts era un joc de vida o mort en el qual cada passa podia ser la darrera. Així, la gent de Sarajevo va aprendre a llegir l'espai inversament. Els espais oberts estaven massa exposats per reunir-s'hi, mentre que els espais més íntims eren adequats per a les activitats col·lectives. L'ajuda mútua va permetre crear un sistema autoorganitzat d'escoles, mercats i centres d'atenció mèdica situats en magatzems, caixes d'escala i portals, espais amagats i discrets.

El setge i també la subsegüent autoorganització van acabar amb els acords de Dayton, signats en ple hivern a finals del 1995 i que van delimitar dues noves entitats com a solució transitòria: la Federació de Bòsnia i Hercegovina i la República Srpska. Les dues entitats han perdurat en el temps, encara condicionen artificialment les relacions espacials i socials i dificulten la creació de canals de comunicació compartits. Tanmateix, a l'hivern a Sarajevo encara s'espera la neu: a vegades recorda el dolor fred; d'altres, l'entusiasme juganer, i sempre, l'esforç de sobreviure fins a la propera primavera. I aquesta és l'esperança: la resiliència. ●



## Núria López Torres

# Compromís de gènere



Núria López Torres, autoretrat.



Circus 14 (p. 24).



Dos nens juguen a la Mesquita Blava d'Istanbul (fotografia de coberta).



Els muxes, el tercer gènere (p. 49).

**Núria López Torres** (Barcelona, 1968) és una artista amb prop de vint anys d'experiència en la fotografia documental. Interessada especialment en temàtiques relacionades amb la dona, el gènere, les identitats, les violències i els drets humans, les aborda des de l'antropologia social i converteix alguns dels seus treballs en veritables assajos fotogràfics.

Combina els seus projectes personals amb la col·laboració en mitjans nacionals i internacionals —a *El País*, *La Vanguardia*, *El Món*, *The Guardian*, *The Sunday Times*, *The Washington Post*, *Al-Jazeera*, *Geo*, *Terra Mater*, *Yo Dona*, *Marie Claire* i la CNN, entre d'al-

tres— i amb la docència en centres especialitzats de fotografia. Treballa principalment a l'Amèrica Llatina, tot i que també ho ha fet en països com Turquia, l'Índia, el Marroc i l'Iran.

És autora del llibre *Sex and revolution in Cuba*, que s'emmarca en un gran projecte iniciat fa dotze anys per documentar la societat cubana i els seus canvis.

COMPÀS D'AMALGAMA dedica el número 1 a Núria López Torres per contribuir a la difusió de la seva obra i compartir amb els lectors la força reivindicativa del seu art. ●

“Una universitat és la ciència organitzada  
en la seva plenitud i en la seva  
llibertat completes.”

JOSEPH TEXTE

Col·lecció  
Figura

## Escrits sobre literatura comparada

Joseph Texte

Edició i introducció: Antoni Martí Monterde  
Traducció: Salvador Company i Anna Torcal



UBe

Col·lecció  
Figura

## El comparatisme en els escriptors catalans

La literatura comparada  
a Catalunya

Antoni Martí Monterde  
Teresa Rosell Nicolás (eds.)



UBe

Col·lecció  
Figura

## Cultura

### El vell i el nou humanisme

Victor Klemperer

Traducció de Marc Jiménez Buzzi



UBe

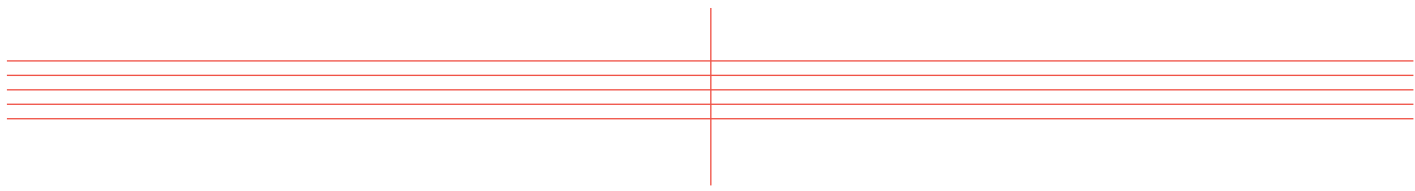


UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions

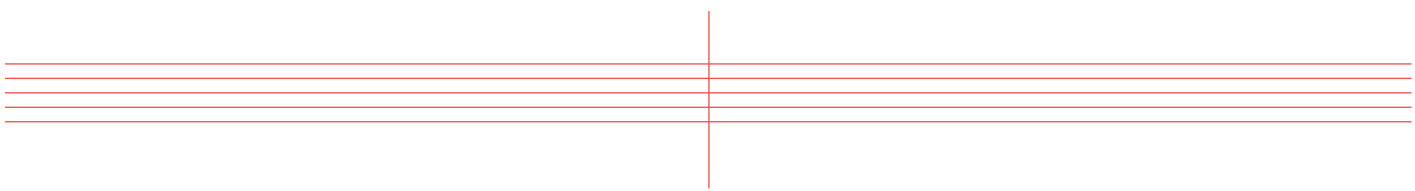
[www.publicacions.ub.edu](http://www.publicacions.ub.edu)





**Un compàs d'amalgama és el resultat de la suma de dos o més compassos simples o compostos, diferents entre si i unificats en el context d'una partitura musical.**

**Amalgamar opinions i visions diferents, a partir d'una mirada contemporània sobre la realitat passada o present de la cultura.**



Edicions de  
la Universitat  
de Barcelona

*Llibres de ciència,  
cultura i actualitat*



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions

Si us voleu subscriure a  
COMPÀS D'AMALGAMA,  
adreceu-vos a:  
[comercial.edicions@ub.edu](mailto:comercial.edicions@ub.edu)

Adolf Florensa, s/n  
08028 Barcelona  
Tel. 934 035 430 Fax 934 035 531  
[www.publicacions.ub.edu](http://www.publicacions.ub.edu)

