

Compàs

d'amalgama

Núm. **3**

Ingrid Guardiola * Daniele Comberiatì * Miquel de Palol * Mònica Pagès i Santacana
Carme Porta Salvia * Sandra Santana * Jordi Garcia Farrero * Enric Pérez Canals
Sílvia Bofill-Mas * Montserrat Bosch * Alfons Rodríguez



SUMARI

Compàs d'amalgama | Núm. 3 | Primavera 2021

PÒRTIC

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Pàgina 1

LITTERE

El càsting com a recurs narratiu

Ingrid Guardiola

Pàgina 2

Literatura de la migració, literatura i migració

Daniele Comberiati

Pàgina 8

El punt de vista en les persones del verb

Miquel de Palol

Pàgina 12

ARTIS

Tenir la batuta pel mànec

Mònica Pagès i Santacana

Pàgina 16

Telos

Carme Porta Salvia

Pàgina 20

DOSSIER MONOGRÀFIC: LA REBELLIA

Faire entendre la rébellion

Isabelle Mornat

Pàgina 26

Forme della ribellione

Maurizio Balsamo

Pàgina 32

La Revolució Francesa i la seva ambivalent herència política

Edgar Straehle

Pàgina 37

Arquitectura, rebeldía y espacios frágiles

Marta Llorente

Pàgina 42

El lliri blanc, la revolta de la musa que componia cançons

Joaquim Rabaseda Matas

Anna Costal Fornells

Pàgina 48

Captures de l'infant rebel

Pere Capellà Simó

Pàgina 54

FRONTISTERI

La vida portàtil: el somni de la contra-cultura digital

Sandra Santana

Pàgina 63

LEVANA

Que la lluita per la vida no ens faci oblidar el plaer de caminar

Jordi Garcia Farrero

Pàgina 68

AFINITATS

La vaga de La Canadencia i la curvatura de l'espai-temps, Cent anys després

Enric Pérez Canals

Pàgina 72

El coronavirus causant de la COVID-19 i les aigües residuals

Sílvia Bofill-Mas

Pàgina 76

CIUTATS

Blanca Tetuan

Montserrat Bosch

Pàgina 80

MIRADES

Alfons Rodríguez. Armènia a l'objectiu

Pàgina 83

Compàs d'amalgama

Revista de cultura
contemporània

Direcció

Francesco Ardolino
Teresa-M. Sala

Consell editorial

Simona Škrabec
Àlex Matas Pons
Mírcia 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 Boronot
Levana: Enric Prats Gil
Afinitats: Sònia Estradé Albiol
Ciutats: Estanislau Roca Blanch

Comitè científic

Javier Arnaldo
(Universidad Complutense de Madrid)
Alesandra Capuana
(Università di Roma «La Sapienza»)
Pietro Cataldi
(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. 3

Maurizio Balsamo, Sílvia Bofill-Mas, Montserrat Bosch, Pere Capellà Simó, Daniele Comberlati, Anna Costal Fornells, Jordi Garcia Ferrero, Ingrid Guardiola, Marta Llorente, Isabelle Mornat, Mònica Pagès i Santacana, Miquel de Palol, Enric Pérez Canals, Carme Porta Salvia, Joaquim Rabaseda Matas, Alfons Rodríguez, Sandra Santana, Edgar Straehle

Equip editorial

Edició: Alícia Ferran
Secretaria tècnica: Cinta Moreso
Secretaria de redacció: Meritxell Matas
Distribució: Cruz Artidiello

Disseny i maquetació: Quim Duran

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

www.edicions.ub.edu

comercial.edicions@ub.edu

ISSN 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/>.

PÒRTIC

I em queda secretament,
i no ho veureu,
la por
de l'espai sense res
i del desert que em capta.

FELÍCIA FUSTER

Obrim aquest número de la revista amb una sensació d'enyorança. Només els ulls ens parlen. Ens protegim dels altres per por del contagi: endinsats en les fantasmagories virtuals, la realitat esdevé un simulacre. Amb rostres amagats i mirades que es creuen en el trànsit urbà, ens envolta la incertesa i ens envaeix la malenconia. I, tanmateix, ens agrada imaginar que uns altres compassos ens marcaran el ritme cap a noves maneres d'interpretar el món.

Sentim la necessitat de reflexionar sobre les raons que determinen el nostre present, però també tenim ganes de sortir d'una dimensió claustrofòbica i cerquem perspectives insòlites que ens ofereixin un nou vitalisme. Per això, hem volgut dedicar el dossier monogràfic a la rebel·lia.

I la resta de la revista? Les seccions han après a navegar soles i fa goig constatar que, una vegada tancat el número, hi descobrim relacions, complicitats i correspondències que deuen tenir com a causa els diàlegs que, durant tan poc temps!, hem anat teixint.

Francesco Ardolino & Teresa-M. Sala

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 «El poder».

Com s'articulen les relacions amb el poder? A qui relega el poder més enllà dels seus marges? És possible combatre'l de manera dialèctica, des de l'antagonisme, o cal enfrontar-s'hi des de dins? Quin valor tenen la imaginació i la creativitat, i com es reassignifiquen els discursos de la utopia? En què es veu afectat l'esperit crític de la cultura quan aquesta ocupa un lloc central en els interessos de l'economia contemporània? Quins referents de passat i futur són vàlids per interpel·lar les diferents formes de governança?

En un moment en què el control està inscrit en els nostres cossos (fins al genoma), però tam-

bé apunta cap enfora (en la manera de relacionar-nos), i en què la vigilància configura les estratègies biopolítiques, ens calen diagnosis i models d'acció, protestes i propostes. No es tracta només de centrar-se en les dinàmiques d'opressió, com diu Marina Garcés, sinó també en les estratègies d'emancipació.

Els textos, que cal enviar en un arxiu adjunt al correu electrònic infopublicacions@ub.edu abans del 30 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.

El càsting com a recurs narratiu

El procés de selecció funciona com un format narratiu que, a les xarxes socials i a les obres de caràcter visual, permet actualitzar l'argument universal de la superació, l'èxit i, en contrapartida, el fracàs.

Per Ingrid Guardiola

Even the greatest stars
change themselves in the looking glass.

KRAFTWERK, *Hall of Mirrors* (1977)

Amb la popularització de les xarxes socials i els vídeos en línia (sobretot a YouTube, Facebook i Instagram), les estratègies metanarratives que permeten imprimir moments de veritat documental a les obres es filtren tant en els vídeos *amateurs* com en els vídeos dels *gamers* i *influencers*. És una bona estratègia per captar l'atenció i la confiança dels espectadors. Però, a més a més, aquests tipus de plataformes conviden a la creació d'una línia de continguts en què es tracta de construir una imatge de marca centrada en la persona, l'aplicació 360 graus de la idea de càsting. Es revalorava el capital simbòlic de l'autor, però no

com a figura literària, sinó com a persona, des de la seva fisonomia i la seva contingència, i des de la gestió del seu poder carismàtic, en la tradicional definició elaborada per Max Weber el 1920.

És en aquest context on s'ha estès la idea de càsting com a element narratiu. Aquest recurs és molt més freqüentat en obres de caràcter visual (teatre, cinema, televisió, audiovisual) que no en l'àmbit literari, ja que usa l'aparença del rostre i del cos com a eina principal i sempre va acompanyat de l'escenificació d'un judici, sigui en forma de jurat





«Els càstings mostren aquest procés de transformació miraculosa d'algú vulgar i anònim en un membre destacat (públic) de la societat.»

popular, sigui com a llista de comentaris i valoracions. En l'àmbit televisiu podem trobar-ne diferents modalitats: l'èmfasi en la presentació de personatges (*First Dates*, *Cambio Radical*, *The Game of Clones...*), la incorporació del procés de càsting (*Operación Triunfo*, *Masterchef...*) o sota la forma d'un jurat expert en la majoria de *talent shows* (*Got Talent*, *La Voz*, *Tierra de Talento...*). Per posar-ne alguns exemples: Hammudi Al-Rahmoun, a la pel·lícula *Othelo* (2013), se centra en un suposat càsting de l'obra com a trama, mentre que l'espectador sobreentén que el director (el mateix Hammudi) està fent del manipulador Iago, el personatge de l'obra de Shakespeare. *Operación Triunfo* va descobrir que, més enllà de les actuacions estel·lars i l'aprenentatge a l'Acadèmia, el que funcionava era incloure tot el procés de càsting dels escollits. També encaixava bé en programes a mig camí entre la *masterclass* i el *talent show*, com ara *Masterchef*, del qual el primer capítol (o capítol zero) bregava amb el procés de selecció dels participants. En un context de postveritat i soroll mediàtic permanent, aquest recurs té una enorme rellevància i abast social. Per què?

L'aneguet lleig i la pèrdua de la innocència

Un dels relats que amaga el procés de càsting és l'argument universal de l'aneguet lleig, aquella història per a nens escrita per Hans Christian Andersen en la qual un aneguet és maltractat en moltes ocasions per la seva aparença física, fins que es converteix en un cigne preciós. El conte parla més de la importància de pertànyer a un context (ja que l'aneguet no és un aneguet, sinó un cigne, per això és diferent dels seus suposats germans) que de la possibilitat d'esdevenir alguna cosa bonica i perfecta i fonamentar la felicitat en aquest canvi. En l'àmbit popular el significat que ha transcendit és aquesta segona versió, una mica emparentada amb el conte popular del segle XVII *La Ventafocs*, en què la protagonista és capaç de convertir-se en una jove bonica de classe bona i degudament engalanada gràcies a una fada. Els càstings mostren aquest procés de transformació miraculosa d'algú vulgar i anònim en un membre destacat (públic) de la societat. El procés que s'activa és el clàssic «abans i després» (*be-*

fore and after) que la publicitat ven a través del consum de productes. En aquests processos de transformació, el protagonista està tocat per la bona sort i aconsegueix un repte de superació personal. És imprescindible que s'amaguin els elements que ho fan possible, sigui la maquinària televisiva, sigui un personatge màgic, tant si és una fada com si és un geni de làmpada màgica o un milionari, com al *Conte de Nadal* de Dickens o a la pel·lícula *Pretty Woman*. Aquests tipus de relats estan protagonitzats per homes i dones corrents, amb les seves vides anònimes, la seva manca d'atributs i la seva parla profana, com diria Gérard Imbert. Es tracta de l'escenificació del fallaç «podries ser tu», que fa que en l'espectador s'activin, a parts iguals, la projecció narcisista, l'admiració voyeurista i l'enveja social; a la pràctica, les nostres vides són més a prop de *La petita venedora de llumins* d'Andersen que de *La Ventafocs*.

Però aquests relats també escenifiquen un itinerari vital basat en la pèrdua de la innocència, és a dir, en l'assumpció d'un rol narratiu que pot acabar destrossant el protagonista. Ho veiem a les pel·lícules *Neon Damon* o *Spring Breakers*; i si bé també apunta en les imatges de *screen tests* (una part dels càstings) que circulen per la xarxa d'actrius i actors que van des de Greta Garbo fins a Scarlett Johansson, les imatges més eloqüents són les que mostren la trajectòria de les estrelles dels *realities* o dels *talent shows* protagonitzats per gent anònima. Una variant d'aquest relat és el de l'estrella caiguda (*falling star*), tal com veiem en pel·lícules com *Maps to the Star* o en documentals com *Gaga: Five Foot Two*, sobre la trajectòria de Lady Gaga. Es tracta d'una desmitificació del personatge que genera un nou procés mític, ja que la majoria d'aquests documentals intenten humanitzar el personatge, treure'l de l'artifici de l'espectacle per mostrar-ne els punts febles, la decadència de les seves carreres (*shitpoint*), amb l'objectiu de culminar amb la seva esperada resurrecció.

La presentació de personatges i la importància del càsting

Hi ha obres que basen tot el potencial narratiu en la presentació de personatges i que han aconseguit captar

«En el càsting hi ha una violència implícita pel fet d'emular un judici públic en què la justícia és substituïda per la *performance*.»

l'atenció a través d'ells. Un exemple clar n'és el programa *First Dates*. També Netflix ha incorporat aquest ingredient per tal de mantenir, a través de fórmules narratives, l'atenció dels espectadors. Des de *realities* com *Too Hot To Handle* fins a docuseries com *Love on the Spectrum*, alguns personatges van apareixent de manera aleatòria a mesura que avança el programa. Aquesta aleatorietat i el resum final del que passa en un futur immediat entre els personatges fan que l'audiència mantingui l'expectativa.

Les presentacions de personatges són moments reveladors en qualsevol història, són aquells en què el lector o l'espectador es configura una idea i hi projecta una sèrie d'expectatives. Són els moments de les promeses i les sorpreses. Per això funcionen tan bé les xarxes massives (Instagram, Tinder, etc.): perquè gaudim d'un catàleg innumerable de possibles protagonistes de les nostres vides. El jo es construeix com a personatge, tal com formulava Ervin Goffman a *The Presentation of Self in Everyday Life*, però amb moltes més possibilitats i combinatòries. L'estètica i la cosmètica digitals imprimeixen una nova concepció del jo a través d'identitats nòmades (canviant, dinàmiques), prostètiques (artificials) i postproduïdes. La gent s'aplica el procés de càsting a si mateixa i fa de l'*everyday life* un terreny per a l'experimentació i la mutació formal. Cada dia podem encarnar una versió possible de nosaltres mateixos en un món fet de versions.

En un context de vides nòmades (tan nòmades com les nostres identitats digitals) i de processos complexos que no sempre són causals, o que no sempre culminen o des- emboquen en quelcom coherent i satisfactori, les narratives de «primer acte» (primera part de les narracions) funcionen com una gratificació momentània i necessària. Són un espai de projecció narrativa i vital.

Violència i cosificació en el procés de càsting

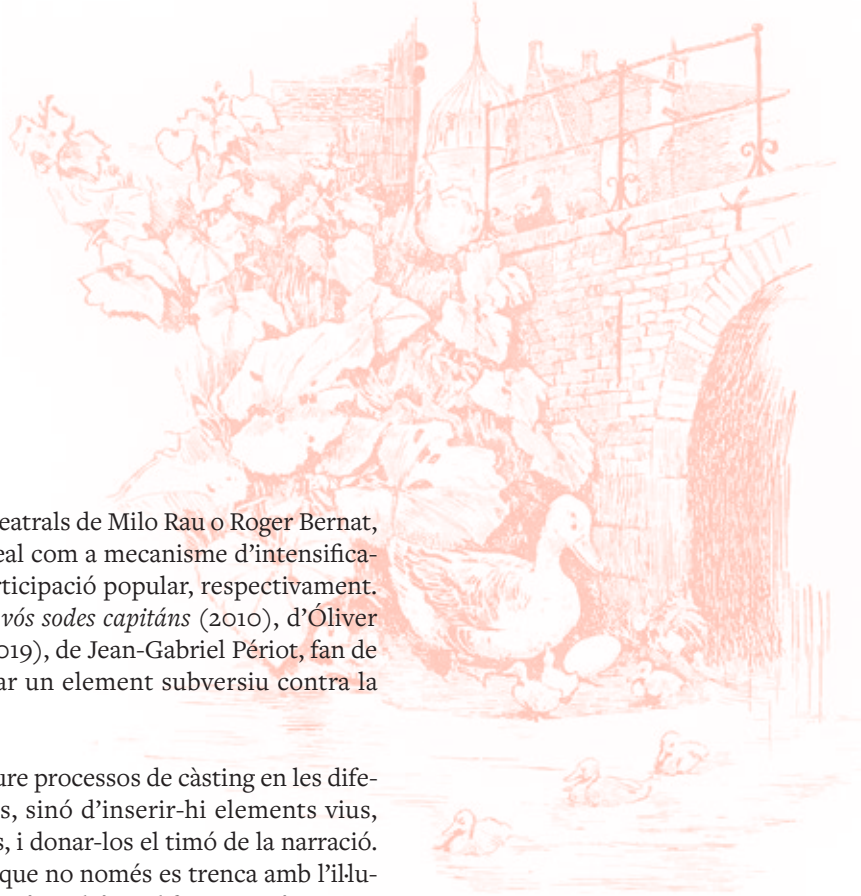
No és gens estrany que l'argument del càsting sigui un subgènere dins el cinema pornogràfic, ja que en el càsting hi ha una violència implícita pel fet d'emular un judici públic en què la justícia és substituïda per la *performance*:

si ets escollit, en surts victoriós; si no, condemnat. Aquesta violència es fa evident també pel fet que la situació és absolutament jeràrquica: la persona que entrevista té el domini sobre el cos i el futur de la persona entrevistada. La persona que és mirada és cosificada per la persona que mira, tal com explicava de manera brillant John Berger a *Ways of Seeing* (1972) quan analitzava el gènere pictòric del nu. Aquesta jerarquia que es fonamenta en l'explotació de la vulnerabilitat, la necessitat i les expectatives dels participants, es pot veure en pel·lícules com *Showgirls*, *Hello Cinema* o *Mulholland Drive*, per no parlar de les escenes de mars de llàgrimes que deixen els *talent shows*. En els jurats d'aquests programes sempre hi ha un personatge que es dedica a maltractar els aspirants; aquest és el seu rol, com si s'hagués normalitzat que l'abús forma part de la raó de ser d'aquestes situacions. Sempre hi ha implícita la pregunta, del tot pornogràfica, «què estaries disposat a fer per aconseguir aconseguir el teu somni».

A tot això, hi hem de sumar el procés de pseudodemocratització dels jurats populars en l'espectacle quotidià de les xarxes socials. Pel seu disseny, aquestes interfícies han acostumat els seus usuaris a ser avaluadors permanents de la vida dels altres, una avaluació de naturalesa algorítmica que premia només allò que té un suport econòmic, allò que ja és massiu o allò que, pel seu caràcter extrem, crida l'atenció. El *view* i el *like* esdevenen mecanismes de reclutament, aprovació i validació social, culminen les aspiracions personals en la gran fàbrica social del comportament. Què estem disposats a fer per assolir visibilitat en el càsting massiu, connectat, diari de les xarxes socials?

Trencar amb l'il·lusionisme, construir el pacte social

Un dels elements principals de la producció narrativa dels últims anys és el recurs a personatges de no-ficció en llocs ocupats anteriorment per personatges de ficció, per tal de transmetre una sensació de versemblança que permeti guanyar-se la confiança dels espectadors. Ho veiem en col·lectius com Rimini Protokoll, que utilitzen la recerca, els càstings i els processos conceptuals per aconseguir que els que ells anomenen «els experts» trobin la seva veu



única. O en les obres teatrals de Milo Rau o Roger Bernat, que recorren a gent real com a mecanisme d'intensificació dramàtica i de participació popular, respectivament. Pel·lícules com *Todos vós sodes capitáns* (2010), d'Óliver Laxe, o *Nos défaites* (2019), de Jean-Gabriel Périot, fan de la participació popular un element subversiu contra la pressió del càsting.

Ja no es tracta d'incloure processos de càsting en les diferents capes narratives, sinó d'inserir-hi elements vius, reals, no professionals, i donar-los el timó de la narració. L'interès rau en el fet que no només es trenca amb l'il·lusionisme de la ficció, sinó també en el fet que això permet que la veritat aflori, i fins i tot permet recuperar una dosi de genuïna innocència. I això cobra una significació important en l'actual context de postveritat, de primers actes, d'incertesa generalitzada i de càstings rutinaris, sàdics i atomitzadors, que no només atempten contra la integritat de l'individu, sinó que també vulnereu la seva relació amb la comunitat i amb el pacte social que construeixen, basat en la competitivitat, el sacrifici, l'arrogància o el carisma personal. ●

Bibliografia

- BERGER, John (1972). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin (trad. cat.: *Maneres de mirar*. Trad. de Montse Basté. Barcelona: Edicions de 1984, 2012).
- GOFFMAN, Erving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu (ed. or.: 1959).
- IMBERT, Gérard (1999). «La hipervisibilidad televisiva: nuevos imaginarios / nuevos rituales comunicativos». Textos de les I Jornades sobre Televisió (desembre de 1999).



Literatura de la migració, literatura i migració

A partir d'alguns exemples de novel·les recents, l'autor defensa la necessitat d'adoptar una perspectiva ètica, honesta, a l'hora d'escriure sobre temes delicats i que concerneixen el dolor dels altres.

Per **Daniele Comberiati**

Per parlar de l'anomenada *literatura de la migració*, una fórmula complexa i que a Itàlia s'ha utilitzat sovint com a alternativa o en associació amb la de la derivació anglosaxona *literatura postcolonial*, crec que convé partir d'un exemple concret, que també servirà per eliminar els malentesos que la definició podria generar.

A principis del 2020, un text de l'escriptora nord-americana Jeanine Cummins va suscitar diverses controvèrsies

als Estats Units i a Mèxic. Es tracta de la novel·la *American Dirt*, que es va presentar com un dels possibles fenòmens literaris de l'any, després de rebre diverses crítiques positives d'autors i periodistes de la talla de Stephen King, Don Winslow i John Grisham. Els drets sobre la pel·lícula inspirada en l'obra es van vendre fins i tot abans que es publicés el llibre, i és notori que l'autora hagi rebut un avançament al voltant d'un milió de dòlars. Tot i això, la novel·la va provocar una sèrie de controvèrsies que, al



Programa d'Oprah Winfrey sobre la novel·la *American Dirt*, de Jeanine Cummins.

meu parer, reflecteixen bé el complex tema de la legitimitat literària pel que fa als assumptes migratoris. El llibre explica la història d'una dona mexicana que intenta que el seu marit es trobi als Estats Units amb el seu fill petit després que els narcotraficants li hagin assassinat la resta de la família. *American Dirt* planteja diversos dilemes ètics al públic lector: en primer lloc, Mèxic sembla un «paradís habitat per diables», tal com alguns escriptors del nord d'Europa havien descrit la Itàlia meridional als segles XVIII i XIX, mentre que els Estats Units són la «terra d'esperança», en línia amb un tipus de narració força antiquada i coneguda. L'autora ha estat acusada d'apropiacionisme cultural i d'arribisme literari per construir un *best-seller*, i el fet que sigui una nord-americana blanca ha contribuït a la controvèrsia. Altres declaracions posteriors de Jeanine Cummins també han resultat ser, si més no, imprudents: per exemple, quan, a fi d'autoanomenar-se «latinx», va afirmar, *urbi et orbi*, que té una àvia porto-riquenya, i això

va provocar la ira de l'escriptora xicana Myriam Gurba, que la va titllar d'hipòcrita. Fet i fet, en una nota del llibre, la mateixa Cummins va deixar ben clara aquesta idea: «Em preocupava que com a no mexicana hagués d'escriure un llibre l'acció del qual s'ubicava gairebé exclusivament a Mèxic, i només entre protagonistes migrants. M'hauria agradat algú més fosc que jo per escriure-ho». Ara bé, hi ha un petit detall: fa dècades i dècades que els escriptors i les escriptores mexicans, centreamericans i xicans tracten sobre aquest tema; en escriure això, Cummins demostra que no s'ha documentat mai sobre l'assumpte. Tanmateix, la polèmica que ha generat el llibre també ha tingut, de retop, conseqüències positives. Potser la més evident va ser que Oprah Winfrey, que havia recomanat el llibre des del primer moment, com a resposta a les pressions d'autors xicans va decidir convidar-ne alguns al seu programa, per donar espai a una discussió sobre el llibre amb un punt de vista diferent.

«Es pot escriure sobre tot, però afortunadament, afegiria, no sobre tot de la mateixa manera.»

El problema, per descomptat, no és l'origen de l'autora, ni el color de la seva pell. Qualsevol persona ha de tenir l'oportunitat d'escriure sobre el tema que vulgui, sempre que la perspectiva sigui honesta i explícita. Però quan Cummins diu que vol donar la paraula a aquells que no l'han tingut mai, no tan sols ignora la literatura —entre altres coses, de gran qualitat— que hi ha hagut abans, sinó que insinua que aquests migrants necessiten, ho vulguin o no, un portaveu occidental. I amb aquesta actitud respon *de facto* a la pregunta retòrica de Gayatri Spivak en el seu conegut assaig *Can the Subaltern Speak?*: no, per a Cummins el subordinat no pot parlar i els migrants mexicans necessiten una escriptora nord-americana per ser escoltats.

Quan es tracten temes delicats com la migració d'adults i menors, els escriptors, tot i que tenen dret a expressar-se, haurien de documentar-se adequadament per no reforçar, fins i tot involuntàriament, els estereotips ja existents, perquè és precisament d'aquests estereotips que neix el racisme.

Un cas similar en la tipologia, però amb un efecte diferent, va ocórrer fa uns anys a Itàlia. L'escriptora Jhumpa Lahiri, guanyadora del premi Pulitzer, va publicar directament en italià el llibre *In altre parole*, una col·lecció d'articles que van aparèixer anteriorment a la revista *Internazionale*. Com que he treballat en la literatura de la migració durant uns quants anys, confesso que quan va sortir el llibre de Lahiri vaig sentir diverses reticències a llegir-lo. Tenia els prejudicis habituals del cas: m'imaginava que un escriptor dels Estats Units (per tant, d'un sistema cultural i econòmic més avançat que l'italià, en la classificació del capitalisme actual) descriuria Itàlia i Roma en el mode *clàssic* dels escriptors del nord del món: un país i una ciutat caòtics, violents, incomprensibles, però fascinants i poblats per gent afectuosa. Sincerament, no volia llegir aquest tipus de coses. Però en realitat el llibre és ben diferent: més enllà del gust personal, Lahiri explica les dificultats de relacionar-se amb un *altre* idioma, motiva el seu interès i la seva passió per Itàlia i, en el text, el punt de vista és sempre explícit i honest.

Mai no intenta donar la veu a altres persones. Ella és la protagonista dels seus informes, i al lector i a la lectora no se'ls enganya mai.

Pel que fa a l'escriptura postcolonial italiana, és a dir, les produccions d'escriptors i escriptores originàries de les antigues colònies, un element important d'aquest discurs sobre l'*ètica* de l'escriptura es pot remuntar fins al 2008, any en què diversos escriptors italians blancs, sense relació directa amb el colonialisme, van publicar novel·les que tracten sobre qüestions colonials, de gènere i postcolonials. Aquest any dos escriptors més aviat coneguts, Carlo Lucarelli i Enrico Brizzi, van publicar novel·les que analitzen aquell període i les seves conseqüències sobre la Itàlia actual. La primera lectura de *L'ottava vibrazione*, la novel·la de Lucarelli ambientada a l'Eritrea colonial de finals del segle XIX, va ser impactant per a mi. El llibre s'obre amb una violació d'una jove eritrea per part d'un soldat italià. Em vaig preguntar immediatament: aquest tipus d'escenes no corren el risc de perpetuar l'estereotip d'una Eritrea només passiva i objecte de la violència italiana? En realitat, entre Eritrea i Etiòpia hi va haver diversos moviments de resistència al colonialisme, tal com s'explica a *The Shadow King*, l'obra de Maza Mengiste publicada el 2019. A la novel·la de Lucarelli, de fet, hi ha més coses: la violència patriarcal i la hipocresia d'alguns italians d'esquerra, però també les aliances entre comunistes i eritreus contra el poder central. Igual que a la novel·la d'Enrico Brizzi, una ucronia que imagina una Itàlia del 1960 encara feixista i perillósament semblant a la Itàlia de Berlusconi: el problema no és només la reflexió sobre el passat, sinó les conseqüències que aquest passat té avui sobre nosaltres, pel que fa a les relacions de gènere, raça i classe.

A més, aquestes novel·les *dialoguen* mitjançant agraïments explícits, referències i citacions, amb els textos de les escriptores postcolonials de llengua italiana, en particular Igiaba Scego i Cristina Ali Farah. Per descomptat, els textos d'aquestes dues autores, especialment *Madre piccola*, de Cristina Ali Farah —en què també hi ha una investigació lingüística rigorosa i profunda des d'un punt de vista



La batalla d'Adua (1896), que va marcar el final de la política colonial a Itàlia, és un dels escenaris de la novel·la *L'ottava vibrazione*, de Carlo Lucarelli.

expressiu—, són més complexos i menys comercials, però juntament amb les obres de Lucarelli i Brizzi formen un corpus, certament no homogeni i en alguns aspectes qüestionable, de la literatura postcolonial italiana. Que dos escriptors blancs famosos parlin de les colònies italianes i ho facin prenent com a punt de referència obres menys conegudes d'escriptores postcolonials podria semblar una apropiació indeguda, i potser d'alguna manera ho és. Però també és, si es vol veure d'una altra manera, el signe que alguna cosa està canviant, que es poden posar en dubte les relacions de poder, també les culturals. De la mateixa manera, els escriptors i les escriptores mexicans, xicans i centreamericans poden provocar un canvi en la descripció estereotipada dels migrants. O, com a mínim, aquests escriptors poden esquarterar el pedestal on s'ha col·locat un llibre sobre els migrants mexicans francament mal documentat, i mostrar-ne un punt de vista diferent. I poden deixar clar que, com en el cas d'*American*

Dirt, no és suficient que un llibre sigui una novel·la d'èxit per afrontar sincerament el tema migratori.

Per tornar al discurs amb què he iniciat aquest article i adoptar el concepte d'*ètica* de l'escriptura, cal afegir un element. Evidentment, escriure no pot ser només autobiogràfic. Ho hem vist a Itàlia, per exemple, en el cas de *Gomorra*, de Roberto Saviano, que va acabar banalitzant les representacions de Nàpols i els voltants amb imatges de *camorra* i violència (i és el dany que pot produir una posició com aquesta). Saviano, com a testimoni directe del que va escriure, no es podia contradir: el seu Nàpols s'havia encavalcat amb el Nàpols real, fins al punt de dificultar-ne qualsevol representació alternativa. Tanmateix, cal una escriptura *ètica* i acurada, sobretot quan es tracta de temes delicats i del patiment i el dolor dels altres. Per tant, es pot escriure sobre tot, però afortunadament, afegiria, no sobre tot de la mateixa manera. ●

El punt de vista en les persones del verb

Experimentar amb els paràmetres narratius fins a dissoldre la frontera entre el jo inventat pel novel·lista i el jo real encarnat pel lector: un joc que va més enllà de la literatura i esdevé cerca existencial.

Per **Miquel de Palol**


A cura de **Francesco Ardolino**

El 23 de novembre de 2010, el màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals (CRIC) va convidar Miquel de Palol a impartir una conferència a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona sobre el tema de la identitat en la seva construcció narrativa. L'escriptor —lligat a l'esforç prometeic de recomposició que, sota el nom de «Joc de la Fragmentació», domina el seu univers de ficció— va capgirar els elements i va llegir aquest text, fins ara inèdit.

Diu Kierkegaard en l'inici de *La malaltia mortal*: «L'home és esperit. Però què és l'esperit? L'esperit és el jo. Però què és el jo? El jo és una relació que es relaciona amb ella mateixa [...]: és allò que en la relació fa que aquesta es relacioni amb ella mateixa. El jo no és la relació, sinó el

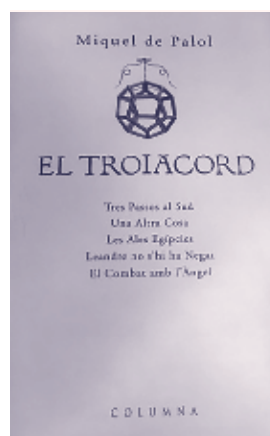
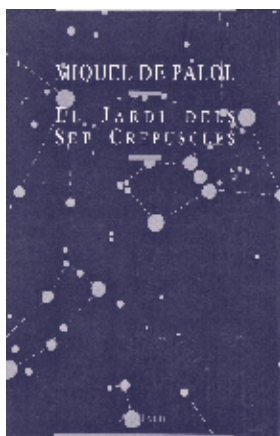
fet que la relació es relacioni amb ella mateixa. L'home és una síntesi d'infinitud i finitud, de temporal i etern, de llibertat i necessitat, en una paraula: és una síntesi. I una síntesi és la relació entre dos termes. L'home, considerat d'aquesta manera, encara no és un jo. [...] Una tal relació que es relaciona amb ella mateixa —o sigui un jo— ha d'haver-s'hi posat ella mateixa, o haver estat posada per un altre. Si la relació, que es relaciona amb ella mateixa, ha estat posada per un altre, aleshores segurament la relació és una tercera cosa. Però aquesta relació, això tercer, és per la seva part una relació que malgrat tot es relaciona amb allò que ha posat la relació sencera».

Fins aquí Kierkegaard. Més enllà del gust per la *mise en abyme*, en algun punt —no gaire llunyà d'on s'arriba en el



**«La cerca del jo
arriba a ser la
particular cerca
de l'assassí en la
literatura.»**

Papers and books thrown away, d'André Kertész (1974).



paràgraf precedent— de la relació que entra en relació amb ella mateixa hi cap el mecanisme de la creació literària, una cerca equivalent a la d'un mateix en el protoexistencialisme kierkegaardia. La dicotomia entre la relació que s'ha posat ella mateixa i la que ha estat posada per un altre sembla assimilable a la que es produeix entre un jo real, o sigui, el d'un individu que s'identifica ell mateix mitjançant aquella relació, i un jo inventat pel novel·lista. La cerca del jo arriba a ser la particular cerca de l'assassí en la literatura, per més que els historiadors diguin que una de les grans conquestes de la formació dels modes literaris és el pas de la lírica a l'èpica, és a dir el pas de la immediatesa de la primera persona, mecanisme primari de l'àmbit col·loquial i la persona del verb que de manera natural utilitza per adreçar-me als altres, a l'abstracció intel·lectualment més evolucionada de la tercera persona, que permet l'accés a qualsevol ens —personal o no— en termes d'igualtat conceptual i, per tant, una major versatilitat i economia de mitjans, trets positius i desitjables en la majoria dels àmbits.

La qüestió de la poesia en el camí del jo passa en la modernitat per l'ús de dos succedanis: la segona persona del singular i la primera del plural. En la majoria dels casos corresponen al punt de vista neutre reflexiu i són presents fins i tot en frases típics del tipus, posem per cas, «no et pensis que» o «com si diguéssim», algunes perfectament equivalents, com «imagina que» i «imaginem que». Com tots sabem, no hi ha personatges reals rere aquestes persones del verb, que no són més que un instrument retòric adreçat a la generalitat dels destinataris.

Això no obstant, la poesia moderna ha descobert una dimensió literal en l'ús de la segona persona que en fa un personatge real, o sigui objecte i subjecte del discurs. Un

destinatarí que pot ser una persona concreta del món real, present o absent —de tal aspecte n'hi ha multitud d'antecedents en els subgèneres de l'oda, el ditirambe i la sàtira—, o que pot ser el lector. En qualsevol cas, el lector que hi faci empatia ho rebrà com paraules adreçades a ell mateix, amb el consegüent guany de proximitat, cosa que explica l'èxit del recurs en la poesia moral recent, en especial en el terreny sentimental i sensorial.

Al marge d'aquesta excepció, la gran casuística de la literatura en general i de la narrativa en particular es dilucida, com hem dit al començament, entre la primera persona i la tercera, és a dir entre el narrador personalitzat, tant si intervé directament en la peripècia com si no ho fa, i el narrador omniscient, objectes tant l'un com l'altre de trampes entre els qui aspiren a anar mal que sigui uns centímetres més enllà d'allò que s'espera des del coneixement de la tradició.

El mecanisme narratiu de base d'*El Jardí dels Set Crepuscles* parteix d'un primer narrador en primera persona que relata una situació dins de la qual diversos personatges prenen la paraula de manera consecutiva per narrar les peripècies respectives. El truc es repeteix dins de tals narracions de manera successiva fins a arribar en una ocasió fins al grau setè d'inclusions graduals, amb el resultat final de quaranta-nou ($49 = 7^2$) personatges que han pres la paraula de manera homotètica —o fractal, depèn com es miri— per adreçar-se a l'oient —i al lector— utilitzant el jo.

Em permeto aventurar que a l'afirmació que la superposició de quaranta-nou jos comporta, no la hipertròfia, sinó al contrari, la inestabilització i relativització, i, per tant, potser, la dissolució, se li pot aplicar com a mínim el benefici del dubte. Per això em va semblar que valia la

«En l'absurd de la troballa del jo per la seva dissolució conceptual es reflecteix l'absurd de l'existència, l'absurd del jo real en si mateix.»

pena tornar-hi i per això vaig repetir el procediment a *El Testament d'Alcestis*, amb l'aspiració, si les forces m'ho permetien, de refinar l'operació literària per anar una mica més enllà.

Abans, però, em vaig permetre algun altre experiment narratiu, i quan dic experiment no tinc la pretensió de referir-me a la història de la literatura, sinó tan sols, i ja és molt, a la meua aventura expressiva particular. La novella següent va ser *Ígur Nebli*, on vaig canviar els paràmetres d'*El Jardí...* per acollir-me al protocol de l'èpica tradicional: narrador omniscient en tercera persona, discurs lineal i temps passat.

Justament el temps —l'altre gran paràmetre de la narrativa, a més del punt de vista— va ser l'element primordial en joc a *El Troiacord*, on vaig compondre un artefacte discursiu amb diferents punts de vista a càrrec de diversos narradors, però, contràriament al cas d'*El Jardí...*, aquí el mecanisme no consistia en inclusions successives, sinó en referències dels uns als altres en determinades condicions: que no fossin mai mútues entre dues situacions, ni hi hagués, per tant, conflicte formal immediat amb el temps, sinó que fos en el conjunt de l'entramat referencial on apareguessin relacions de temps no lineals i, per tant, impossibles en el món real; que en la lectura del conjunt aparegués la impossibilitat de saber què havia estat abans i què després, perquè el temps total no es movia en línia, com aparentment fa el temps tal com el percebem, sinó dins d'una figura tancada, en concret dins del dodecàedre anomenat Troiacord. Posem-ne un exemple elemental: des de la situació A algú es refereix a la situació B; des de B, a C; des de C, a D; des de D, a E; des de E, a A. (El procediment es pot enriquir posant en contacte referencial i en qualsevol direcció A i C, B i D, etc.) No hi ha absurd en cap dels passos, però sí en el conjunt, on no hi ha manera de saber què és començament i què és final, ni, per tant, què és causa i què és efecte. Es podria dir que és una màquina del temps sense màquina, sense *deus ex machina*: la màquina és la narració mateixa.

El repte era la síntesi dels dos mecanismes, i la vaig posar al servei d'una qüestió digna de l'heroi tradicional: la resurrecció dels morts, referida en aquest cas al mite d'Alcestis. *El Testament d'Alcestis* ve a ser la conjunció reduïda dels procediments narratius d'*El Jardí...* i d'*El Troiacord*. La peripècia transcorre per la narració de base i a través de trames alternatives però no paral·leles, perquè de nou es mouen dins d'un dodecàedre dins del qual hi ha encreuaments i punts de contacte, però no paral·lels. Com en els casos anteriors, vaig pretendre que les narracions tinguessin entitat pròpia com a contes independents, a més de formar el conjunt de la novella pròpiament dita. Vaig posar l'èmfasi en la correlativitat dels jos successius, en especial entre el primer i tots els altres. La peripècia és la cerca de la narració on la protagonista narra en primera persona la pròpia resurrecció, un camí que relativitza el jo i el porta més enllà del temps perquè no té ni sentit plantejar-se si aquesta veu narrativa prové del passat o del futur, ja que en rigor lògic prové d'ambdues dimensions, i en la lògica de la vida quotidiana, de cap de possible. La suplantació d'un jo per un altre culmina en la impostació d'un jo inexistent, o sigui mort, que retorna de més enllà del temps. Una impostura que la narració deixa oberta amb la possibilitat —més que plausible, d'altra banda— que res no sigui altra cosa que la impostura real d'aquest jo, és a dir que la cosa que, encarnada en la invenció del primer narrador, és en realitat: invenció de l'autor.

Borges deia que la *mise en abyme* de personatges narrats —i també d'imatges— que s'inclouen els uns dins dels altres ens inquieta perquè apunta la possibilitat lewiscarrolliana que nosaltres mateixos siguem personatges d'una història contada per un altre al nostre damunt. En l'absurd de la troballa del jo per la seva dissolució conceptual es reflecteix l'absurd de l'existència, l'absurd del jo real en si mateix al cap i a la fi. ●

Tenir la batuta pel mànec

L'accés de la dona al podi orquestral

La presència creixent de directores d'orquestra en el món de la música professional significa no tan sols un avenç cap a la igualtat de gènere, sinó també l'adveniment d'una nova gestualitat vinculada a nous valors de comunicació.

Per Mònica Pagès i Santacana

La igualtat d'oportunitats en l'exercici professional entre homes i dones obre un gran interrogant a l'hora de tractar l'arquetip femení alçant una batuta davant d'un centenar de músics per conduir-los pels viarans dificultosos de la música simfònica. La dona, que la societat ha relegat des de la nit dels temps a la llar, la família, la procreació o les tasques més dures de la vida rural i de la indústria, ha anat obrint l'esclletxa de la modernitat social del segle xx amb la seva participació en l'àmbit polític, amb l'accés a l'educació universitària i amb la conquesta de l'activitat professional.

En aquesta esclletxa oberta a base de moltes reivindicacions públiques encara vigents, la presència de la dona en el món musical ha superat diverses etapes. La primera va ser la seva irrupció en l'escena operística, com a cantant en rols que, en les èpoques de l'eclosió de la lírica, només podia exercir el sexe masculí, encara que hagués de ser castrat. El segle xix també va representar un altre avenç en la conquesta musical femenina arran de les revolucions burgeses, que van significar la democratització de la música de saló gràcies a la fabricació del piano modern, que socialment es va erigir en l'instrument icònic d'aque-



La directora d'orquestra Antonia Brico.

lla classe social, que buscava refinar el seu pragmatisme econòmic deixant que el sexe femení protagonitzés les vetllades musicals en l'àmbit privat davant del teclat. Aquest canvi sociològic va comportar l'accés de la dona a un nou llenguatge musical més sofisticat i al domini d'una mecànica que fins aleshores no havia estat apta per a aquest gènere. En aquesta època del Romanticisme es van obrir camí figures com Clara Schumann o Fanny Mendelssohn, per esmentar les més populars del seu temps. I el seu exemple, sempre emulant les proeses virtuosístiques masculines, va donar la volta al món i ara les reivindiquem com les pioneres de l'alliberament musical en clau femenina. Ja ben entrat el segle xx, les orquestres simfò-

niques europees encara no admetien músics de sexe femení, com mostrava una institució musical tan representativa del pòsit cultural d'Europa com és l'Orquestra Filharmònica de Viena, que no va admetre entre els seus mestres amb plaça fixa l'arpista Anne Lelkes fins al 1997, pocs anys abans del canvi de mil·lenni. No va ser fins al 2003, cent cinquanta-vuit anys després de la creació de l'orquestra de la Societat Filharmònica de Viena, que una dona, Ursula Plaichinger, amb vint-i-set anys, va poder pujar al podi del Musikverein per demostrar que el gènere femení també està capacitat per transmetre un gest sonor a una comunitat de músics que interpreten una mateixa obra amb diferents instruments.

«Potser és cert que l'ascens de les dones al podi simfònic també simbolitza un canvi de valors.»

Segurament hauríem de fer una anàlisi exhaustiva del que representa socialment una orquestra i de com es va formar en els seus orígens, per entendre que a la tradició cultural d'Occident li hagi costat tant arribar a obrir les portes a les dones per accedir a aquesta condició privilegiada d'autoritat i de domini que concedeix la direcció d'orquestra, encara que actualment siguin poc més d'un 5% d'aquest sector artístic. La figura del director d'orquestra no és tan antiga com sovint ens la imaginem, sinó que sorgeix amb força, justament, en un context imperialista, napoleònic, beethovenià, que va propiciar el reflex social en l'àmbit musical del líder, del *conductor* (en anglès) o del *chef d'orchestre* (en francès), erigit per aquest podi simbòlic en el màxim representant d'una societat, el que sap conduir, el que sap dirigir, el que sap imposar en col·lectius diferents, en seccions sonores molt diverses, com ara la corda i el metall, una única voluntat artística. La divisió del treball musical, que es pot equiparar amb la divisió de la classe obrera, només pot quedar unida sota aquesta vara de comandament tan subtil que és una batuta. Per això quan es parla de directors d'orquestra que han fet història, els seus noms sonen al costat de substantius com carisma, autoritat, força...

La dona no només ha de fer l'esforç d'irrompre en aquest camp de coneixement tan exclusiu i minoritari de la tradició musical, sinó que ha de vèncer els prejudicis que pateix la seva condició per poder assumir una autoritat que la societat no vol atorgar-li. Aquest és el conflicte principal en què es troba la condició femenina al capdavant d'una orquestra.

Evidentment, aquests prejudicis van quedant superats a poc a poc, any rere any i concert rere concert, quan l'aparició de la dona a dalt del podi es va assimilant com una normalitat equiparable amb l'ascens d'una dona al capdavant dels consells d'administració de les empreses. L'art és el mirall del nostre comportament social i ens transmet la mirada de l'artista en les millors condicions en què pot desenvolupar la seva creativitat.

En el camp de la direcció orquestral, encara tan incipient, les primeres dones que van trencar aquest motlle encara

ressonen. Antonia Brico (Rotterdam, 1902 – Denver, 1989) està considerada la primera dona que va dirigir una orquestra. Va aconseguir debutar amb l'Orquestra Filharmònica de Berlín el 1930, després d'haver fet estudis de piano i de direcció en centres musicals de prestigi dels Estats Units. Aquest país, retrògrad en el seu substrat i progressista en la superfície, ha estat un espai interessant de pràctica i d'experimentació del que aporta la presència femenina en el món orquestral. Una altra dona, Marin Alsop, també va ser una pionera en esdevenir la primera dona que dirigia una gran orquestra nord-americana, la de Baltimore, el 2007, i també en ser escollida per dirigir el concert multitudinari *The Last Night of the Proms*, a Londres, el 2013. Per Internet es poden recuperar les paraules que va dir al Royal Albert Hall davant de milers de persones per destacar la importància que van tenir els seus pares en donar suport a la seva vocació musical quan era petita i al somni tan difícil de dirigir una orquestra. La cubana Odaline de la Martínez també n'és un exemple interessant. Precisament, també s'ha distingit per ser la primera dona que va dirigir el prestigiós festival esmentat i per haver fundat l'Orquestra Europea de Dones. Tota una fita en la realització de la igualtat de gènere.

En les últimes dècades —trenta, cinquanta anys?—, les dones, majoritàriament de l'àrea anglosaxona, s'han anat imposant com a directores en l'escenari simfònic i operístic. Sian Edwards, Jane Glover, Emmanuelle Haïm, Susanna Mälkki, Andrea Quinn, Simone Young, Xian Zhang, Barbara Hannigan i Alondra de la Parra han arribat a formar part de la llista de les dones més valorades en aquest àmbit a escala internacional. Com afirmava Nicole Païement, directora convidada a l'Òpera de Baltimore i professora del concurs de dones directores d'aquesta ciutat nord-americana, «l'era dels directors tirànics és un estereotip que fa temps que es va acabar. Les dones oferim una manera de dirigir més col·laborativa».

Potser és cert que l'ascens de les dones al podi simfònic també simbolitza un canvi de valors en el que està acceptat en l'inconscient col·lectiu del que implica la direcció



Alondra de la Parra dirigint l'Orquestra Sinfônica Brasileira l'any 2014.

orquestral. La condició femenina sempre ha caigut en el risc d'emular la gestualitat i l'actitud masculina per poder equiparar-se amb l'altre sexe i ser admesa en l'àmbit públic. ¿Hi podem trobar diferències, entre homes i dones, en aquest àmbit, o hem d'aconseguir que la condició de persones, d'éssers humans, per sobre de la morfologia biològica, desfaci aquesta dicotomia? És una qüestió que només podrem respondre amb el temps i amb la perseverança de voler donar les mateixes oportunitats a tothom, sense fer cap distinció de gènere, sense relegar l'un o l'altra a certs estereotips socialment acceptats per interessos de poder o per condicionants antropològics.

Estiguem atents a cada aparició d'una dona als escenaris musicals. Als anys trenta, a Catalunya, ja es va crear una orquestra només de dones, dirigida per la mestra de música Isabel de la Calle, emparentada amb la pianista Alicia de Larrocha, de qui encara es conserva una fotografia de petita davant d'aquesta orquestra amb la batuta a la mà per dirigir una peça simfònica que va compondre en la seva infantesa prodigiosa. Tot un gest que va marcar la seva car-

ra com a solista, que va defensar tota la vida sense renunciar a la maternitat ni al matrimoni, els dos condicionants més forts als quals s'ha d'enfrontar una dona per dur a terme la seva vocació artística en l'àmbit públic i fer-se un lloc en l'atapeït paisatge de concurrència masculina per assolir l'excel·lència i el reconeixement.

Més enllà del fet artístic, de la paraula sonora que pot aportar l'univers femení per completar o complementar el masculí, la condició femenina podria significar aquesta nova gestualitat intel·lectual i física en un dels oficis més arrelats a l'imaginari occidental per donar una musicalitat que ens porti cap a aquests nous valors de comunicació, de sensibilitat —evitem dir d'afecte o de tendresa—. El repte més significatiu amb què s'enfronta la dona del segle XXI és el d'ocupar un lloc que l'uneixi amb l'altra cara de la població per demostrar que el poder no només és tenir la batuta pel mànec, sinó saber transmetre nous paradigmes d'humanitat que ens ajudin a superar la injustícia. Que la música, paraula de gènere femení en el nostre idioma, parli per si mateixa. ●

Telos

En el món grec, la paraula *telos* apel·lava a la màxima virtut, aquella que, genuïnament humana, reivindica el nostre destí.

Per **Carme Porta Salvia**

Les pintures de Carme Porta es van poder veure des del desembre del 2019 fins a l'agost del 2020 al Refugi 1 del moll de Costa del port de Tarragona. Amb veu pròpia, l'artista ens explica el procés de conceptualització i selecció que va dur a terme.

Segons Aristòtil, l'home està fet per ser feliç d'acord amb el desenvolupament de les seves capacitats i aptituds. Per tant, el camí implica prendre decisions a cada instant i donar resposta al que volem ser i volem dir.

Aquest concepte aristotèlic ha estat el fil conductor d'una recerca pictòrica que ha donat lloc a les quatre sèries que componien la mostra: «Ressonàncies», «Purament-Impurs», «Distorsions entròpiques» i «Vanitas-Vanitatum». El projecte expositiu es desenvolupa amb la finalitat de trobar un lloc des d'on interpretar el món a partir de l'observació directa de la natura i de la memòria com a experiència, tot desplaçant-se de manera constant i sorprenent a través del laberint de la vida.

«Ressonàncies»

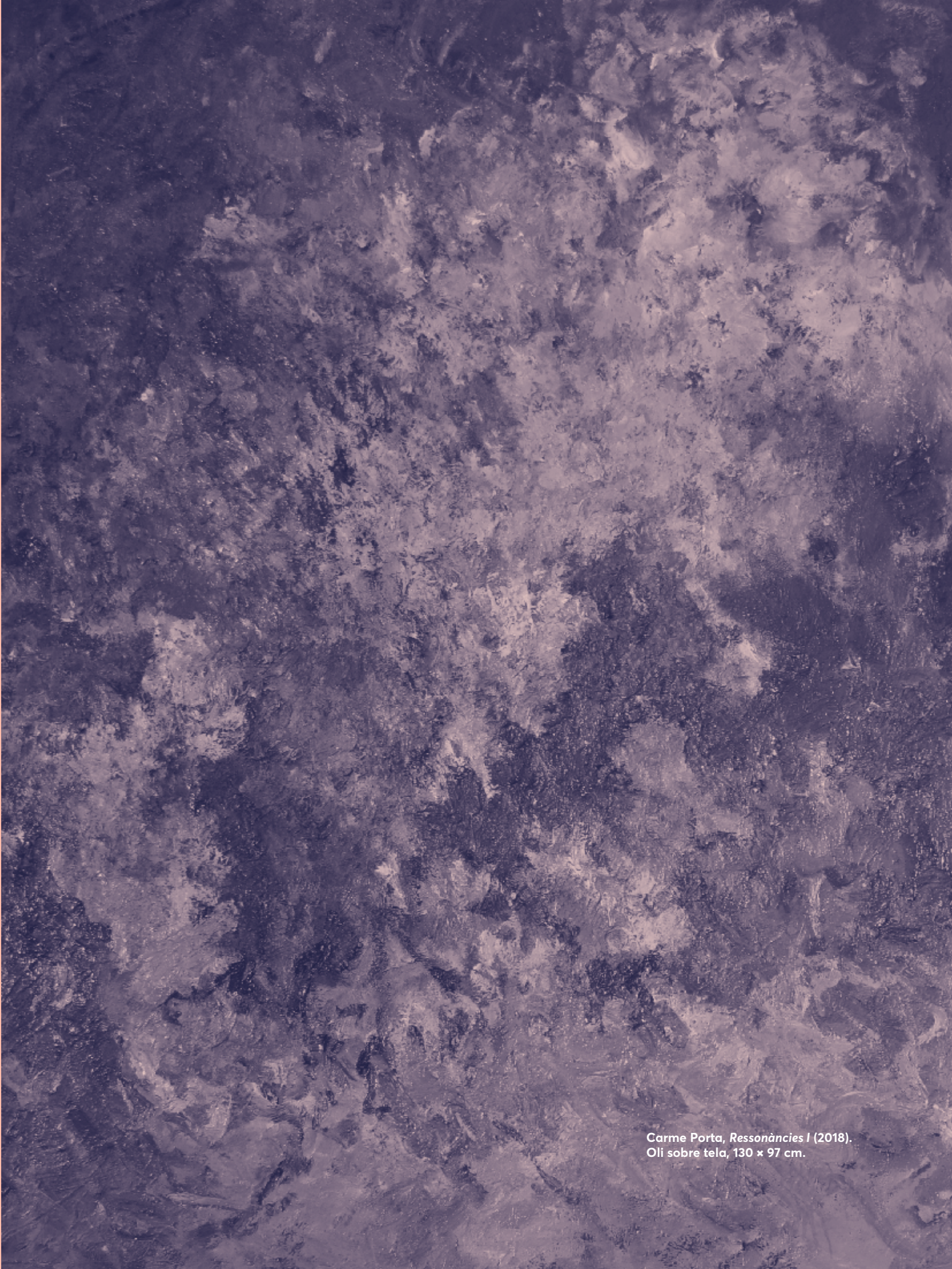
Aquest és el títol d'una sèrie de quadres que es corresponen amb una herència pictòrica que va captivar el meu interès quan era jove. M'entusiasmava estudiar els pintors impressionistes. Gràcies a ells, molts pintors de la meua generació i anteriors a mi vam descobrir l'ús del color i vam iniciar una nova manera de mirar el paisatge. Perquè,

sens dubte, cadascun de nosaltres construeix el paisatge amb una mirada pròpia.

El punt de mira per construir aquestes obres parteix sempre del record d'un fragment de natura, de l'experiència d'allò viscut, que ressona a l'interior i es tradueix a llenguatge pictòric. En cap moment es tracta d'un *remake* o un *revival*, sinó d'una afirmació personal que, a la manera proustiana, esdevé també sensorial i genera el contacte natura-pintura com una ressonància en el temps.

En aquesta sèrie d'obres, el color és l'encarregat de vertebrar la composició del quadre, i el moviment i la vibració cromàtica són els responsables de traslladar la sensació visual a una activitat mental, mentre que el paisatge, com diu el professor Alain Roger, esdevé una creació que té lloc en la visió de l'observador, «sent la mirada de l'home el lloc i el mèdiu d'una metamorfosi incessant» (Roger, 2000: 15).

Trobar la completesa d'aquestes pintures atén els seus silencis i la incògnita que dona fi a cada sessió de treball, al mateix temps que té en compte la resposta de l'endemà, i així successivament fins que la pintura arriba al seu destí, com diu el filòsof grec: «tota art, tota recerca, com també tota acció i tot propòsit, tendeixen, pel que sembla, vers algun bé. Per aquest motiu, hom ha fet veure encertadament que el bé és allò vers el qual tot tendeix» (Aristòtil, 1995: 140).



Carme Porta, *Ressonàncies I* (2018).
Oli sobre tela, 130 × 97 cm.

«Pintar es converteix en una experiència vital, i el misteri de la creació en un viatge enigmàtic.»

«Purament-Impurs»

El visible i l'invisible es relacionen en un procés que va i ve de l'exterior a l'interior, i viceversa. La font d'inspiració aquí no és la natura tal com tots la coneixem, sinó que el seu lloc és substituït per qualsevol esdeveniment, petit o gran, però que d'alguna manera pren protagonisme en el taller de creació. Per exemple, les restes de pintura que queden a la paleta o qualsevol altra deixalla pictòrica poden convertir-se en una guspira que, sense voler, genera el començament d'un nou tema. El resultat em permet parlar de pintura abstracta o d'un paisatge imaginari.

En cada un dels quadres d'aquesta sèrie apareix un color de fons, el blau de Sèvres, suport sobre el qual unes gestualitats cromàtiques es relacionen entre si per mitjà d'impureses de color o, dit d'una altra manera, colors que han perdut la puresa a causa de barreges que, oportunament, vehiculen una direcció de lectura a través de l'espai de representació. En realitat, parlar de pintura abstracta, en aquests termes, significa afrontar l'activitat creadora cara a cara. El caos precedeix tota creació, deia Deleuze, només els replecs de la matèria seran els que faran possible arribar als plecs de l'ànima (Deleuze, 1989: 10). Aquesta afirmació situa la pràctica artística per davant del món de les idees. De manera que pintar es converteix en una experiència vital, i el misteri de la creació en un viatge enigmàtic que no es pot ni predir ni preveure, ja que el paisatge construït en aquests termes transcendeix els marges del món visible.

En definitiva, l'abstracció en el context del paisatge esdevé la concepció d'un ordre plàstic que creix a l'interior del procés de creació i es desenvolupa a través de la materialitat pictòrica.

«Distorsions entròpiques»

Aquest apartat engloba unes obres en les quals el punt de mira no és l'horitzó ni un fragment de vegetació capaç de seduir la mirada. «Distorsions entròpiques» parla, si se'm permet l'expressió, de l'antipaisatge i del caràcter efímer de la natura, però també d'una actitud intuïtiva

atenta a les vibracions de cada moment. La matèria que s'acumula en el terra d'un jardí, amb unes condicions d'humiditat determinades, es podreix cada temporada i torna a reviure amb força a la següent; cal estar atents al procés natural que, invisible als nostres ulls, guarda el secret d'un sòl en plena transformació.

Parlar de matèria que es transforma alludeix a una energia que els químics anomenen entropia, per referir-se a l'energia sobrant d'un sistema o a aquell desordre natural que ens inquieta, fet que justifica el títol d'aquesta sèrie. «Distorsions entròpiques» pren forma en una sèrie de teles que, sense bastidor, parlen de desplaçament i d'una metamorfosi natural en què la mort és el començament d'una forma de vida, d'energia o d'ànima que, segons Aristòtil, «configura vitalment la matèria fent-la capaç de sentir, de desplaçar-se, de nodrir-se i de reproduir-se» (Aristòtil, 1995: 61).

La idea de paisatge, en aquest cas, s'allunya del que havíem proposat a l'inici perquè no es tracta només de representar el record d'una mirada: és això i moltes més coses. El resultat és una obra que, si bé pertany a l'abstracció, canvia formalment el concepte d'espai pictòric per la seva extensió.

No voldria acabar aquest apartat sense parlar de la brutícia com una forma de bellesa i del desig de pintar una veritat existencial que s'amaga darrere la cara menys amable de la natura.

«Vanitas-Vanitatum»

Seguint el rastre de l'apartat anterior, la idea d'una matèria que desapareix en pro d'una energia em condueix a parlar del pas del temps. Aquí es posa interès en unes composicions que mostren en primer pla una carnassa esllanguida, acompanyada de cavitats cavernoses que es repleguen entre si, tot plegat amb una heterodòxia formal que tensiona com una mena de laberint que s'inspira en el gènere de la natura morta o bodegó. Amb elles ens traslladem mentalment al barroc, moment en què el virtuosisme pictòric i la imitació de la natura van arribar a revelar la fragilitat de la vida i la vanitat dels sentits.



Carme Porta, *Purament-Impurs I* (2019).
Oli sobre tela, 89 x 146 cm.

Ens preguntem: per què ens continua interessant el bodegó avui en dia? Probablement perquè parla de l'única certesa que tenim: de la nostra caducitat i d'un rellotge biològic que no s'atura ni un instant. El present, com anuncia Michel Onfray, «també està subjecte a la llei del temps, sembla, evidentment, només un moment furtiu en el qual es reproduïx aquesta metamorfosi del futur al passat, ja que tot el passat es converteix en un vell futur. Per aconseguir aquesta fita és necessari passar per la trituradora del present, transformador invisible de l'ésser en no-res» (Onfray, 2018: 44).

El tractament pictòric d'aquestes obres posa l'accent en la cerca d'un llenguatge en el qual, si bé parteix de la pintura a l'oli, la seva aplicació per mitjà de grans espàtules permet arrossegar la pintura i lligar els colors a través de formes més o menys exuberants, però suggeridores d'objectes quotidians i d'alguns insectes que, com ara la papallona, ens remetent simbòlicament al pensament teleològic, propòsit que conceptualment tanca el cercle de l'exposició.

A manera de conclusió

Si el punt de partida d'aquesta mostra ha estat l'experiència visual que ha condicionat una pintura amb clares resonàncies impressionistes, en segon lloc la percepció de la natura és desplaçada per un esdeveniment que l'atzar ha disposat fortuïtament al nostre abast per ser transformat en clau abstracta en un paisatge imaginari. I per finalitzar i seguint la proposta aristotèlica, *telos* m'ha conduït a preservar el sentit de la vista per atorgar una especial rellevància a l'energia que acompanya un fragment de natura que s'esvaeix, fet que m'ha permès parlar de l'anti-paisatge i aproximar-me a la natura morta com aquella que, pel seu caràcter efímer, parla de la causa final de la nostra existència.●

Bibliografia

- ARISTÒTIL (1995). *Ètica nicomaquea*, vol. 1. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ONFRAY, Michel (2018). *Cosmos. Une ontologie matérialiste*. París: J'ai Lu.
- ROGER, Alain (2000). *Breu tractat del paisatge*. Barcelona: La Campana.



15000000+1



Dossier monogràfic

La rebel·lia

La rebel·lia és una incitació a fer recorreguts diversos a través de les actituds i els estats d'esperit de revolta. A *De la vaga salvatge a l'autogestió generalitzada*, de l'exsituacionista Ratgeb (àlies de Raoul Vaneigem), hi batega el nucli generatiu de la protesta, l'impuls que diu que assolir el plaer complet significa esdevenir un mateix, és a dir, realitzar-se com a persona de desigs i passions. Això és el que hem volgut que ens expliquessin els autors del dossier des dels seus diversos camps d'observació.



Faire entendre la rébellion : le documentaire sonore dedans/dehors

Isabelle Mornat*

Université Gustave Eiffel

isabelle.mornat@univ-eiffel.fr

Résumé : Faire voir, représenter et se représenter la rébellion ou la révolte en tentant d'appréhender le présent révolutionnaire est certainement une tâche impossible tant ce dernier échappe aux entreprises déterministes a posteriori. Le documentaire sonore offre-t-il la possibilité, de par sa nature et son économie singulière de faire entendre la rébellion ? L'étude se propose de répondre à cette question en se penchant sur deux documentaires consacrés à l'*estallido* chilien du 18 octobre 2019.

Mots-clés : *estallido*, *Chile despertó*, 18O, documentaire sonore.

Abstract: Showing or representing rebellion and revolution as a way to understanding the revolutionary present is something of an impossible task, as the later escapes deterministic enterprises after the fact. Could an audio documentary offer the possibility, through its nature and its singular economy, of making the rebellion heard? This study aims to answer this question by considering two documentaries devoted to the Chilean protests (*Estallido Social*) that began on 18 October 2019.

Keywords: *Estallido Social*, *Chile despertó*, 18O, radio documentary.

* Maîtresse de conférences, elle a consacré sa recherche à l'image satirique espagnole des XIX^e et XX^e siècles. Elle est l'auteure du volume *Femmes en image. La caricature de mœurs espagnole au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, collection Formes et Savoirs, 2016, et de plusieurs études sur la caricature *costumbrista* et la caricature politique espagnole. Elle entame actuellement une recherche sur les radios et documentaires sonores révolutionnaires en Amérique latine et en Espagne.

Pensemos en la historia propia como una gran radio. Existen miles de voces que esperan ser escuchadas cuando corramos el dial y las encontremos. Existen músicas que nos hablan de quiénes somos. Existen sonidos de la naturaleza y de las ciudades que habitamos, de los gestos, movimientos, lugares, en donde cada persona vive. Y existe el silencio contra el que debemos batallar para sacar a la luz más voces que narren desde sí mismas para un otro que podrá escuchar y hacer su propia narración

FRANCISCO GODÍNEZ, «Sonidos que sanan»

Faire voir, représenter et se représenter la rébellion : une tâche ardue si l'on en croit les réserves que formulait Annie Le Brun (2018) à propos de l'exposition française de 2016 *Soulèvements*,¹ qui visait à analyser les représentations des révolutions, rébellions et révoltes, ou les inscriptions taguées sur les affiches de l'exposition dans le métro parisien « la révolution n'est pas une expo d'art ». Dans le même registre que ces détournements graphiques, Olivier Minot intitulait l'un de ses documentaires qui parcourt ses archives de manifestation, *La révolution ne sera pas podcastée* (2015). L'épaisseur historique, fantasmagique et mythologique, l'aura de la révolution brouillent les pistes : l'exposition *Soulèvements* n'était, peut-être, pas une exposition de ou sur la révolution, et le documentaire d'Olivier Minot traite essentiellement de la frustration de vivre à répétition un moment non-révolutionnaire.

Ce dernier explore à la première personne l'une des formes du répertoire contemporain d'action collective, pour reprendre la formule consacrée de Charles Tilly (1978), la manifestation. « Aller à la manif » : de l'élan enchanté des jeunes années avec la sensation de participer à un « événement qui allait marquer l'histoire » aux désillusions, au constat d'une forme ritualisée, folklorique, puis aux rebonds plus joyeux et aux conclusions mitigées.

La voix, celle d'Olivier Minot, commente les recherches dans ses archives sonores de manifestations, « des heures et des heures de rushs », et le documentaire nous fait entendre paroles collectées, « slogans qui se mélangent » avec leurs collusions drolatiques,

tapages, bruits d'explosifs, musiques, extraits sonores (TV), entrecoupés des sons d'un magnétophone à bande qui vient matérialiser les différentes haltes. Cette voix se démultiplie, intradiégétique pour s'adresser à un « tu » et commenter les rushs parcourus, enregistrée sur les archives données à écouter ou mise en scène a posteriori. Les retrouvailles erratiques construisent le fil d'une temporalité, celle du narrateur, intime et familiale, entre les voix de sa fille et de sa grand-mère, l'évocation de ses parents, en résonance avec l'histoire nationale et le temps collectif. Vers la fin du documentaire, le narrateur exprime ses regrets :

Ah j'aurais aimé enregistrer la révolte des canuts, descendre tout nu de la Croix-Rousse et faire le portrait du mec qui a planté un drapeau noir sur l'Hôtel de Ville de Lyon. J'aurais aimé suivre Louise Michel pendant la Commune de Paris, et faire le montage avec Peter Watkins (Minot, 2015 : 17'27).

Cette captation du réel dans le mouvement, de l'intérieur, fut la vocation d'un type d'activité radio-phonique, la radio d'intervention (Collin, 1982). Les propos conclusifs d'Olivier Minot éclairent le titre du documentaire en formulant le projet impossible : faire entendre la révolte, capter un moment sur le vif, mais un moment lisible seulement grâce à la narration globalisante postérieure, dont Claude Millet et Federico Tarragoni rappellent les éventuels écueils :

Qu'il soit ou non pris dans la fabulation, sans doute le récit n'est-il pas, du fait du poids de sa perspective rétrospective, bien armé pour éviter le double piège d'un déterminisme mécaniste et d'un finalisme qui trahissent la nature même du présent révolutionnaire, lequel à l'évidence du bouleversement mêle l'ouverture

¹ L'exposition s'est tenue du 18-10-2016 au 15-01-2017 au Musée du Jeu de Paume. Commissaire de l'exposition : Georges Didi-Huberman.

maximale du maintenant, et fait toucher le réel à tous les possibles, tous les impossibles, dans la déroute de ce qui hier permettait à ces acteurs de les croire étrangers au réel (Millet et Tarragoni, 2018).

La forme du documentaire sonore, de par sa nature singulière, construite depuis le présent des paroles collectées et dans son économie postérieure, peut être, malgré l'expérience douce-amère de *La révolution ne sera pas podcastée*, une entreprise qui fait entendre la rébellion. C'est ce que nous chercherons à montrer en nous appuyant sur deux documentaires consacrés à l'*estallido* chilien.

Soulèvement, révolte, révolution, constituent une nébuleuse de termes qui renvoient à des formes d'opposition qui ne désignent toutefois pas les mêmes processus ni les mêmes discontinuités. En deçà de la geste révolutionnaire et avant la révolution qui marque le monde contemporain, la rébellion renvoie au cadre juridique de l'Ancien Régime : « *Rébellion* était le mot contemporain le plus ordinaire pour désigner toutes désobéissances. Entérinée en justice, cette qualification suffisait à envoyer un prévenu au gibet », indique Gregorio Salinero dans son étude sur les acceptions du terme et les rébellions de l'époque moderne. Il précise que « la rébellion désigne presque partout une gamme élargie de désobéissances et le qualificatif facilite ainsi, par la porosité même existante entre ces diverses formes, l'incrimination de tous les insoumis par les autorités politiques et judiciaires » (Salinero, 2018 : 34-35). Au gouvernants la rébellion, aux rebelles la révolte.

Le mouvement chilien auquel sont consacrés les documentaires sonores qui sont l'objet de cette étude est présenté diversement comme un soulèvement, une rébellion ou une révolte.

El estallido, l'explosion, une mobilisation d'une ampleur inédite, éclate au Chili le 18 octobre 2019, fédéré sur les réseaux sociaux via *#chiledespertó*. Tout commence par l'organisation de journées de fraude massive, à l'initiative de lycéens à partir du 14 octobre, et le slogan « *Evadir no pagar, otra forma de luchar* ». Tout commence donc par un refus, le refus de l'augmentation du ticket de métro de 30 pesos, une rébellion.

Le mouvement prend de l'ampleur parce qu'il est d'abord considéré comme une rébellion ou une sédition instiguée de l'étranger par le gouvernement, « *Estamos en guerra contra un enemigo poderoso* » déclare le président Sebastián Piñera le 20 octobre pour justifier la répression armée et le couvre-feu. Le Plebiscito Nacional Constituyente programmé initialement le 26 avril est reporté au 25 octobre, il s'agit

pour le peuple chilien de décider de l'adoption d'une nouvelle constitution et de l'organisation des instances constituantes (Jiménez-Yañez, 2020).²

L'*estallido* chilien a mobilisé l'attention de la presse internationale et suscité un nombre, déjà important, d'études académiques, essentiellement centrées sur les causes de la mobilisation (crise de la démocratie représentative, faillite d'un modèle néolibéral ayant généré de fortes inégalités) et les épisodes annonciateurs (les mouvements de 2006, 2011, 2018).

Rapidement, le Centro de Producciones Radiofónicas a proposé sur sa plateforme une série de dix-huit reportages diffusés entre le 24 octobre et le 18 décembre, « *Chile despertó un podcast urgente y de libre uso. Información y análisis sobre las revueltas en Chile al día* », emmenés par Raúl Rodríguez et Francisco Godínez Galay. En février 2020, RadioLab (Laboratorio colectivo de experimentación radiofónica) lançait le premier chapitre d'une collection « *#LaRabia, mosaico de una latinoamérica revuelta* », série documentaire collaborative³ avec « *Chile despertó* », annoncé comme la première livraison de la section « *La Rabia y la música* » sous la houlette d'Alejandro Cornejo Montibeller et Francisco Godínez Galay.⁴ À partir de mai dernier, plusieurs radios et plateformes françaises diffusaient « *Chile despertó* », une série documentaire en six épisodes réalisée par Melaine Fanouillère entre janvier et avril 2020.

Ces trois formats sonores donnent une mesure de l'éventail des propositions, du reportage au documentaire. Faire le départ entre ces deux formes est souvent une première façon de caractériser le documentaire sonore, ou documentaire radiophonique de par sa qualité radiodiffusable, dans le paysage radiophonique. La littérature en langue française sur ce point est marquée par les travaux de Christophe Deleu, en particulier *Le documentaire radiophonique* (2013), et du GRER (Groupe de Recherches et d'Études sur la Radio). La littérature en langue espagnole compte également une bibliographie en essor, le genre étant particulièrement en expansion dans les pays latino-américains depuis les années 2000, grâce entre autres aux possibilités

2 Après un temps d'accalmie relative dicté par la crise sanitaire, les manifestations reprennent Plaza de la Dignidad à Santiago le 5 octobre, en particulier après qu'un jeune homme soit jeté dans le Mapocho par les forces de l'ordre.

3 La série envisage quatre sections (La rabia y la palabra, La rabia y la música, La rabia y los sonidos, La rabia y el silencio).

4 Produite par RadioLab Experimental, SONODOC et le Centro de Producciones Radiofónicas. Voir la présentation du projet <https://radiolab.cc/larabia-etapa-1/>.

offertes par le streaming. L'ouvrage de Karla Lechuga Olguín, *El documental sonoro. Una mirada desde América Latina* (2015) offre une synthèse riche des approches et des définitions.

« Chile despertó, un podcast urgente y de libre uso. Información y análisis sobre las revueltas en Chile al día » est une série de reportages au sens strict, constituée par des micros-trottoirs, des entretiens divers, des captations d'assemblées sur le vif, dans l'espace public, dans une version souvent brute. De l'autre côté du spectre se situe la proposition d'Alexander Cornejo Montibeller et Francisco Godinez Galay. Tous deux praticiens, théoriciens et enseignants aguerris et reconnus, ils mettent *el estallido* sous le signe d'un sous-texte musical.

Le documentaire s'ouvre sur le morceau « Palo sin bandera » de l'album *El flagelo* (sorti en décembre 2019) du groupe Fiskales Ad-Hok, l'un des premiers groupes de punk chilien formé à la fin des années 80, qui tire son nom de la charge de « fiscal ad hoc » attribuée à Juan Fernando Torres Silva (Vicente Antonio Hernández, 2010), procureur militaire proche d'Auguste Pinochet, tristement connu pour son rôle dans la répression au moment où se forme le groupe. Depuis sa création, ce dernier conserve un discours de critique politique frontale. Le documentaire s'ouvre sur un chant qui scande :

Y hoy venimos a cobrar
y nuestro único argumento
es la rabia histórica
que llevamos hace tanto tiempo.

C'est un autre morceau du groupe qui clôt le documentaire, « Lindo momento frente al caos », de l'album du même nom, sorti en 2007. Les paroles collectées, situées par la date liminaire du 24 octobre, esquissent les grands griefs, la fatigue des abus, la privatisation des droits sociaux, les profondes inégalités. Elles pointent les victoires, la fin de la peur, la paralysie du système néolibéral, elles expriment les demandes, la dignité, l'assemblée constituante, et convoquent les souvenirs de la dictature dans les années 80. Le documentaire se termine par un appel à renommer le mouvement « revolución de octubre », « revolución de los treinta pesos », un mouvement appelé à se poursuivre, « vamos a seguir luchando » sont ainsi les derniers mots prononcés.

Les musiques off et in se fondent. Dans les musiques in, une foule en manifestation entonne « El derecho de vivir », chanson enregistrée en 1971, de Victor Jara, icône du chant protestataire latino-américain, torturé et assassiné le 16 septembre 1973, et

l'on peut entendre un extrait du quatrième mouvement de la cinquième symphonie de Beethoven commenté par l'un des musiciens. Dans les musiques off, les deux morceaux de Fiskales Ad-Hok, un long extrait de « El sonido de los helicópteros » d'Asamblea Internacional del Fuego, groupe de post-hardcore formé en 2001, dont les paroles « Entonces se abrió el cielo de repente | Un murmullo trajo muerte entre botas y serpientes » sont répétées par la voix off. Le titre est extrait de *Dialéctica negativa* (2016), album traversé par la question de la mémoire, « Hijos de la dictadura chilena, vecinos de la represión y la desaparición forzada recogen en su último disco: *Dialéctica Negativa* » (Maldini, 2018). La partie finale déclamée du morceau, qui égrène les centres et les cas de torture emblématiques durant la dictature, est intégralement reproduite. L'extrait de « El mundo de tu mano » de María Colores vers la fin du documentaire, de l'album *Llamadas perdidas* (2011), apporte, de par le style pop-rock et la teneur des paroles, une note plus légère.

Comme le souligne David Ponce, journaliste spécialiste de la musique populaire chilienne, *l'estallido* s'est fait en chantant et en musique dès les premières manifestations :

Fieles a la naturaleza de este movimiento, articulado sin partidos políticos ni dirigentes por cierto, sin representantes y casi sin voceros ni voceras tampoco, fueron las personas anónimas en las calles quienes de manera espontánea se encargaron de reconstituir una banda sonora chilena preexistente a la crisis: manifestantes que acudieron a una memoria personal para configurar en su conjunto un repertorio colectivo, para recordarnos cuántas señales había registradas y desde cuántos años antes (Ponce, 2019 : 10).

La proposition de lancer la série #la rabia y la música par ce chapitre sur *l'estallido* reflète la prégnance de ce répertoire collectif populaire. L'hymne de Victor Jara, les morceaux de Fiskales ad-Hok et d'Asamblea Internacional del Fuego, convoquent la mémoire de la dictature, évoquée également par l'un des témoins interrogés à la fin du documentaire, une femme d'une soixantaine d'années, qui commente la militarisation de la répression du mouvement. Les paroles récoltées viennent s'insérer dans une bande sonore politique et populaire des luttes depuis le coup d'État de 1973. Le présent de *l'estallido* est ainsi saisi dans une continuité déterminée par le rôle de la musique de premier plan.

Enfin, la troisième proposition envisagée ici est la série documentaire de Melaine Fanouillère à partir de captations réalisées entre janvier et février 2020 à Santiago, Temuco, Valparaiso et Ancud. Présentée dans les diverses plateformes de diffusion tout à la fois comme

reportage et documentaire, la série privilégie les paroles collectées dans une mosaïque chorale.

Le documentaire, qui dure un peu plus de trois heures, s'appuie presque exclusivement sur des paroles récoltées, une moitié d'anonymes rencontrés sur le terrain, dans les assemblées de quartier à Santiago, Chiloé et Valparaíso, une autre moitié de personnes contactées pour leur fonction ou statut particuliers (Entretien de l'auteure avec Melaine Fanouillère, le 8 octobre 2020), militants, syndicalistes, travailleuses et travailleurs sociaux, journalistes, universitaires, personnel du musée de la mémoire de Santiago, du musée Salvador Allende, du Parc culturel de l'ancienne prison de Valparaíso, de la Maison de la culture d'Ancud. Des sons de fanfare viennent ponctuer les propos tout du long ; d'autres musiques, captées en manifestation, viennent quelques fois en résonance aux paroles (*Bella ciao*, las Tesis, Comparsa-La Rebuscona, *¿Por qué será?*, Luanko, *Rap de la tierra*). Le travail de traduction et le doublage laissent largement entendre les propos originaux et les sons d'ambiance qui les accompagnent.

Le matériau est collecté à plus de deux mois du début de *l'estallido* et, à de rares exceptions près, en marge des manifestations. La construction en épisodes thématiques permet d'embrasser le cheminement et la diversité de la lutte, les ruptures introduites par la dictature de Pinochet et la disparition orchestrée des valeurs communautaires, l'importance des mouvements féministes d'une part dans l'irrigation de la mobilisation (l'émergence du mouvement « niunamenos ») et, d'autre part, pour dénoncer la dimension patriarcale de la répression de *l'estallido*, la reconnaissance de la lutte séculaire du peuple Mapuche, dont le drapeau est brandi comme étendard commun pendant les manifestations, après des années de criminalisation institutionnelle, le travail d'affrontement et de contention face aux forces de l'ordre de la *primera línea*.

Un récit se forge, il fait apparaître plusieurs temps historiques, la colonisation, la campagne d'occupation par les colons européens (*ocupación de la Araucanía* qui se termine en 1883), les projets d'auto-gestion avant le coup d'État de 1973, la répression féroce, les disparitions, les changements structurels de la dictature de Pinochet avec les privatisations de la santé, du système de retraite (les AFP), de l'éducation, des ressources, les mobilisations de 2006 avec la « révolution des Pingouins », la mobilisation étudiante de 2011, la chronologie précise du début de *l'estallido*. Mais il affleure dans un discours choral, fait d'échos multiples, depuis le présent du « réveil » dans une structure réticulaire où les nombreux et nombreuses intervenant. es se répondent dans un démasquage des réalités du modèle chilien, « vitrine » du néolibéralisme. Si reven-

dications et griefs sont bien connus – ils sont largement expliqués dans le documentaire à travers des exemples concrets –, le discours fait entendre leur cohérence et leur convergence, dans un présent d'introspection collective.

Les dynamiques discursives de *l'estallido* chilien sont l'une des dimensions fondamentales de la protestation, comme le souligne Javiera Mardones Olivares :

Frente a la resistencia primera del relato de los mass media, el proceso de rebelión popular chileno pareció buscar construir su propia experiencia discursiva. Su expresión original de resistencia y manifestación socio-cultural crítica al discurso instituido por la subjetividad neoliberal. La protesta en las calles se acompañó de nuevas dinámicas dialógicas que recuperaron conceptos aparentemente defenestrados del debate público (Mardones Olivares, 2020).

Les témoins soulignent à plusieurs reprises la prégnance de la discursivité hégémonique néolibérale à travers la dénonciation de la partialité des médias assujettis et le dénigrement des valeurs collectives et du service public au profit d'un discours magnifiant la force individuelle. Le documentaire de Melaine Fanouillère recompose, au fil des six épisodes, la force de ce contre-pouvoir discursif et offre donc, dans sa matérialité et son économie même, un niveau de lecture de ce présent révolutionnaire que les captations seules ne sauraient faire entendre.

Les spécificités propres au documentaire sonore, le présent des voix captées et la plasticité des mises en ondes, dont les documentaires abordés donnent une mesure de la richesse, permettent une ouverture des horizons d'écoute et des niveaux de lecture. Les paroles et les voix, captées seules ou dans leur environnement sonore, apparaissent comme les traces de l'immédiat, renouvelées à chaque écoute, qui résonnent dans une économie singulière, orchestrée par les auteurs à travers le montage et les éléments parfois exogènes. La prégnance du présent, *hic et nunc*, ressaisie dans une perspective a posteriori, dans le geste critique et artistique des auteurs, fait du documentaire sonore une pratique de la représentation qui échappe au récit déterministe.

Œuvres sonores citées

- CORNEJO MONTIBELLER, Alejandro ; Godinez Galay, Francisco (coord.) (2020). *Chile despertó, la rabia y la música*, 26'13, <https://radiolab.cc/larabia-etapa-1/>
- FANOUILÈRE, Melaine (2020). *Chile despertó*, série documentaire en 6 épisodes, 3h2m37s, <https://audioblog.arteradio.com/blog/151557/a-l-ecoute-des-voix-levees-melaine-fanouillere>

MINOT, Olivier (2015). *La révolution ne sera pas podcastée*, 21'17, Mise en ondes & mix, Samuel Hirsch, Prix Italia 2016 du meilleur documentaire radio, https://www.arteradio.com/son/61657723/la-revolution-ne-sera-pas-podcastee?fbclid=IwAR303APFiQ6YI56C69EIJPxvCB_bj4AWB4EbjIL_uB8ovJHV3jSscfls-Hc.

RODRÍGUEZ, Raúl ; GODINEZ GALAY, Francisco (2019). *Chile despertó, un podcast urgente y de libre uso. Información y análisis sobre las revueltas en Chile al día*, reportage en 18 épisodes, de durée variable, <https://cpr.org.ar>.

Bibliographie

COLLIN, Claude (1982). « Des radios en situation de lutte ou comment se frayent de nouveaux schémas de communication ? ». *Raison présente*, n° 61, 1er trimestre, p. 53-67.

DE LA FUENTE, Gloria ; MLYNARZ, Danae (2020). *El pueblo en movimiento: Del malestar al estallido*. Santiago: Catalonia.

GODINEZ GALAY, Francisco (2015). « Sonidos que sanan », análisis n° 1, https://www.fesmedia-latin-america.org/fileadmin/user_upload/pdf/publicaciones/documentos/Ana__lisis_1.2015_-Sonidos_que_sanan._Francisco_Godinez_02.pdf, page consultée le 10 octobre 2020.

JIMÉNEZ-YAÑEZ, César (2020). « # Chiledespertó: causas del estallido social en Chile ». *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 82, n° 4.

LE BRUN, Annie (2018). *Ce qui n'a pas de prix*, Paris : Stock.

MALDINI, Kyoto (2018). « Especial Asamblea Internacional del Fuego: Dialéctica Negativa », *El basurero del emo*, 21 de juin, http://elbasurero.delemo.blogspot.com/2018/06/especial-asamblea-internacional-del_17.html, page consultée le 10 octobre 2020.

MARDONES OLIVARES, Javiera (2020). « Rebelión en Chile ». *RevCom*, n° 10. DOI : <https://doi.org/10.24215/24517836e028>.

MILLET, Claude ; TARRAGONI, Federico (2018). « Avant-propos », *Écrire l'histoire* [En ligne], 18 | 2018, mis en ligne le 20 novembre 2018, consulté le 09 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1340> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1340>.

PONCE, David (ed.) (2019). *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago de Chile : Cuaderno y Pauta.

SALINERO, Gregorio (2018). « Les voix de la rébellion moderne ». In Gregorio Salinero, Manuela Águeda García Garrido, Radu G. Păun (dir.), *Paraigmes rebelles. Pratiques et culture de la désobéissance à l'époque moderne*, Berne, Peter Lang, p. 29-57.

TILLY, Charles (1978). *From Mobilization to Revolution*, Random House, New York.

Forme della ribellione. Il «preferirei di no» di Bartleby

Maurizio Balsamo*

Université Paris Diderot
m.balsamo@unilink.it

Abstract: Winnicott ha osservato che solo il rifiuto dell'omologazione rende possibile avere una vita che valga la pena di essere vissuta. Il tema del rifiuto, della ribellione al mondo dell'identico, della copia, è la cifra del racconto di Melville, *Bartleby lo scrivano*. Se il lavoro di Bartleby consiste nel ricopiare, nel riprodurre l'identico nella sua infinita reiterazione, se il mondo tende a fare del soggetto umano una copia di una copia, in una desertificazione simbolica progressiva, la ribellione non soggettiva, non biografizzabile, inesplicabile, del Bartleby impedisce forse di trattare la rivolta come un gesto occasionale, individualizzabile, e dunque una messa sullo sfondo delle ragioni strutturali della rivolta.
Parole chiave: rivolta, Bartleby, copia, ritornello.

Abstract: Winnicott observed that only by refusing homogenization is it possible to lead a life worth living. The theme of rejection, of rebellion against the world of the identical, of the copy, is the key to Melville's short story, "Bartleby, the Scrivener". If Bartleby's work consists in copying, reproducing infinite iterations, and if the world tends to make the human subject a copy of a copy, in a progressive symbolic desertification, then Bartleby's non-subjective, non-biographical, inexplicable rebellion perhaps prevents us from considering his revolt as an occasional, individualizable gesture, therefore setting a background to the structural reasons for this revolt.
Keywords: revolt, Bartleby, copy, refrain.

* Maurizio Balsamo, psichiatra-psicoanalista di Training della Società Psicoanalitica Italiana, (già) Maître de conférences e direttore di ricerca presso l'Università Paris Diderot, docente dell'IRPA, ha diretto la rivista *Psiche* ed è attualmente condirettore, con Massimo Recalcati, della rivista *Frontiere della psicoanalisi*, edita dal Mulino. Dirige la collana di psicoanalisi «Le vie della psicoanalisi» presso Franco Angeli e condirige l'associazione di ricerca clinica *Clinamen*. Fra i suoi ultimi libri pubblicati, *A. Green*, Feltrinelli, Milano, 2019, e *Ascoltare il presente. Tempo e storia nella cura psicoanalitica*, Mimesis, Milano, 2019. Svolge la sua attività di psicoanalista a Roma. ORCID: 0000-0003-3640-6611.

In *Senso e non senso della rivolta*, Julia Kristeva (1996) indicava almeno due momenti importanti della riflessione freudiana sulla rivolta: quello edipico, partendo dal mito del parricidio e dalla riattivazione della ribellione filiale nell'occasione di una crisi simbolica, e quello relativo al conflitto fra dimensioni culturalizzate della mente ed espressioni articolate al pulsionale, queste ultime in opposizione alla loro rimozione da parte delle prime. Il tema appare con evidenza nella nota lettera a Binswanger dell'8 ottobre 1936, in cui Freud si definisce un abitante dei piani bassi della casa («io sono un rivoluzionario, lei un conservatore») differenziandosi dai valori spirituali e dalla dimensione di astrazione dei piani alti. Il basso, il fondo dell'edificio, rinvia non solo al rapporto fra pensiero e pulsionalità ma, osserva Kristeva, a quello altrettanto fondamentale fra la rivolta e l'arcaico, nel senso della rivolta come necessaria ripresa del fondo informe, primigenio, non strutturato, che deve essere ritrovato come condizione preliminare per operare un taglio nel discorso comune, nel pensiero dominante. L'arcaico, inteso come fuori-tempo, *zeitlos*, scompone la progressione stabilizzatrice, introduce una quinta stagione (Pontalis), una dimensione che fuoriesce dalla numerazione ordinatrice, rivoluzionando, capovolgendo il tempo cosciente. Senza rivolta non c'è felicità potremmo anche dire, riprendendo il celebre verso goethiano citato da Freud («ciò che hai ereditato dai padri riconquistalo se vuoi possederlo per davvero»), espressione che pone il rapporto fondativo fra l'eredità, la trasmissione, e il tradimento del mandato come appropriazione singolare. Ogni consegna della tradizione, nella disponibilità alla sua dislettura, include pertanto l'obbligo a una sua traduzione, l'instaurarsi progressivo di una differenza necessaria, una modalità di ritaglio selettivo, un'operazione di ripensamento in grado di allucinare negativamente parti della stessa, per poterle poi eventualmente riappare secondo nuove modalità. In questo senso, la rivolta è già iscritta nel mandato, la consegna prevede la ribellione dell'erede, e *la prima volta* della dislettura, per quest'ultimo, la prima volta in cui egli potrà esprimere il suo «no», è *da sempre una prima volta*, dato che si tratta non di una singolarità dell'accadere, ma di una necessità strutturale del processo di trasmissione.

Ogni volta, dunque, si tratterà di ritrovare le forme, gli stili, le esperienze di vita grazie alle quali un «no» riesce a riscrivere il già là, secondo modalità più consapevoli o più istintive, più articolate a un orizzonte di aspettativa, oppure a tentare di cancellarlo, qualora prevalga la perdita del principio-speranza. Tenterò di esaminare tale questione prendendo in

esame il *Bartleby*, la celebre novella di Melville, e riprendendo, parzialmente, delle riflessioni già sviluppate sul tema (Balsamo, 2014). Ci si potrebbe certo chiedere perché ritornare ancora al *Bartleby*, col rischio di accrescere la bulimia di interpretazioni che intendono rendere manifeste le ragioni del celebre «preferirei di no». Forse la questione che ci spinge a riprendere in esame il racconto, senza volerlo piegare erroneamente nell'espressione di una rivolta soggettiva (grazie al «preferisco di no» che si oppone a ogni richiesta adattiva) – ma che ad essa, comunque, come orizzonte rinvia, non fosse peraltro per quel «no» che si insinua nella macchina organizzativa –, risiede proprio in una formulazione che non è né affermazione né rifiuto, che sospende il linguaggio, rende vana l'azione, interroga, *lacera* la comunità, mostrandole gli aspetti che essa non riesce a pensare. Ritengo che la tesi per cui il «no» di *Bartleby* non dovrebbe essere pensato come il «no» di una rivolta *singolare* sia corretta, ma a patto di riconoscere immediatamente dopo che un «no» *senza soggetto*, senza motivazioni, senza riduzioni a motivazioni individuali, rende ancora più ampia, e in un certo senso metastorica, la frattura fra la dimensione unificante del lavoro ripetitivo, il lavoro a cui è sottoposto lo scrivano, e la generalità della condizione umana a cui si allude con questa figura. Se non c'è soggetto, spiegazione, motivazione, storia personale, quel «no» non può più essere assorbito dalla psicologia, dalla teoria, dall'insieme delle circostanze che attenuerebbero lo scontro, e impedisce così il passaggio dal *mondo respinto*, a cui esso si rivolge nella sua opposizione, al *mondo respingente* da cui quel «no» eventualmente proverrebbe, di fatto espellendo ogni tentazione biografica. Come osserva Celati (1991: xxv) nella sua introduzione al racconto, si ha «l'impressione che *Bartleby* annunci una grande e improvvisa deperibilità – qualcosa che sconvolgerà definitivamente le vecchie economie statiche, recherà l'incertezza in ogni situazione familiare, o locale, o di gruppo, o di affiliazione». Questa incertezza, difatti, proprio venendo meno le spiegazioni soggettive, obbliga il lettore a tornare al mondo respinto, all'universo privo di senso a cui esso si rivolge, piuttosto che alla consolazione derivante dal considerare il *Bartleby* un caso psicopatologico. Del resto, quando ad esempio Beverungen e Dunne (2007), in un lavoro dedicato agli eccessi interpretativi della novella, ci mostrano la complessa stratificazione interpretativa del *Bartleby* – pensato ora come un personaggio autistico, un melanconico, un rappresentante di una soluzione alternativa alla rivolta (Žižek), un Originario (Deleuze), un socratico, un eroe antiheideggeriano, una figura cristica, un costruttore di una nuova temporalità (Ne-

gri, 2003), la rappresentazione dell'incompatibilità fra universalità estetica e realtà mondana (Singer, 2003), un esempio di macchina *celibe* (Arsi, 2005) e così via –, non evidenziano solo la quantità di letture che tentano di dire l'ultima parola sul racconto, istituendo di volta in volta un'illusione decifratrice e, nella resistenza del testo all'interpretazione, la potenza ermeneutica di tale figura. Molto più importante è l'osservazione per cui, a partire da questa resistenza, siamo obbligati a tornare al mondo a cui il «no» getta la sua sfida, nel tentativo di carpirne le ragioni. E se alla fine non le troviamo, non è probabilmente dalla parte di chi pronuncia un «no» mortale che esse si situano, ma nel mondo privo di ogni spiegabilità, in cui non c'è alcuna ragione particolare, alcuna comprensione che possa ridurre a dei termini biografici, cioè occasionali, la violenza strutturale di un mondo senza senso.

Proprio intorno al *Bartleby*, «questo piccolo libro immenso di Melville emblema del segreto della letteratura, là dove essa fa parlare o cantare la psicoanalisi» (Derrida, 1996: 38) – rappresentando con il suo non senso, il suo dire né sì né no, il luogo stesso di una resistenza paradossale –, letteratura e psicoanalisi, sottolinea Derrida, si *osservano*. E lo fanno, nota Derrida, attorno alla questione di un segreto senza contenuto, al ruolo di una figura che sembra indicare la questione stessa della morte, di un gesto che allude al sacrificio di Isacco e al sottinteso «preferirei di no» come ribellione al possibile gesto omicida, al vano tentativo, da parte del narratore-uomo di legge che descrive la storia incomprensibile di *Bartleby*, di iscrivere in un circuito di comprensione il negativo del personaggio senza riuscirvi. Constatando, con ciò, l'impossibilità di indirizzarsi a qualcuno che possa coglierne il senso, situazione che mediante la caratterizzazione del *Bartleby* come di un impiegato in un ufficio di *lettere smarrite*, acquista un senso ancor più ironico. La rottura operata dal *Bartleby* nel circuito della copia e della replica (il personaggio del racconto si rifiuta infatti a un certo punto di svolgere il suo lavoro di *copista*), sembra così rappresentare l'arrivo di un evento che introduce del nuovo, del possibile, che rende conto della necessità e della possibilità di uscire dal regno dell'identico. È, in fondo, il grande tema posto da Winnicott allorché descrive il rifiuto all'omologazione come la sola possibilità di avere una vita che valga la pena di essere vissuta. Ma è anche la chiave, la cifra del racconto. Se il lavoro di *Bartleby* consiste nel ricopiare, nel riprodurre l'identico nella sua infinita reiterazione; se il mondo tende a fare del soggetto umano una copia di una copia, in una desertificazione simbolica progressiva, la ribellione non soggettiva, non biografizzabile, inesplicabile, non rende conto al

medesimo tempo dell'incapacità da parte del mondo della copia di venire a capo di una logica altra, situabile in tutt'altro registro? Di una logica, cioè, che non intende discutere con la precedente, perché discutere sarebbe ancora riconoscere al mondo a cui ci opponiamo una ragione possibile, un alibi, una via di fuga. Siamo qui invece alla fuoriuscita dallo spazio giudiziario così come lo aveva posto Lyotard ne *Il dissidio* a proposito dell'impossibile confronto con i negazionisti dell'olocausto. Non c'è discussione che tenga dinanzi a coloro che dicono: «portatemi qualcuno che è sopravvissuto ai forni crematori per dimostrare la vostra tesi». Parimenti, qui, lo spazio del conflitto, della discussione a tesi trova il suo limite. La copia, la proposta di una infinita replica della vita nella sua dimensione burocratica, spersonalizzante, quella che impone a Gregor Samsa di mutarsi in uno scarafaggio per sfuggire all'apparente normalità e al grigiore familiare, non può essere messa in discussione che con la scelta di interrompere il ciclo infernale dell'identico, del non senso, tramite un rifiuto radicale di discutere del senso del rifiuto.

Deleuze legge allo stesso modo il *Bartleby* come un vettore di forze, un campo di combattimento fra intenzioni e progetti che nulla hanno a che fare con la vita fantasmatica o biografica del narratore-autore. In tal senso, il *Bartleby* non è un affare privato, la letteratura è un'immensa fabulazione, e questa fabulazione per Deleuze non consiste, come nel «freudismo riduttivo», nella proiezione di fantasmi soggettivi. Essa è fatta di visioni e audizioni e comunica col «fuori». Il che spinge Deleuze a dire che i filosofi o i letterati ritornano sempre dal paese dei morti. E tuttavia, l'estetica deleuziana si muove contraddittoriamente fra due posizioni: fra l'opzione strutturalista (vedi il campo di forze, i giochi linguistici, la formula, i vettori psicotici, ecc.) e il richiamo di una singolarità che non si estingue affatto nella dinamica strutturalista. È per questo che il *Bartleby*, nonostante tutto, finisce inevitabilmente per oscillare fra la rappresentazione di un concetto (la resistenza, il silenzio come opposizione alla voce paterna, al simbolismo, ecc.) e l'espressione di una condizione umana, quella che si determina ad esempio nella sofferenza di un'esistenza a cui è stata sottratta la possibilità della parola. Da questo punto di vista, il *Bartleby* che la teoria analitica dovrebbe prendere in carico sarebbe innanzitutto, per evitare di cadere nella psicoanalisi applicata, quella cioè che cerca dei meccanismi psicopatologici nella produzione testuale, o dei fantasmi soggettivi, il *Bartleby* della *disintegrazione del senso*, del *puro* rifiuto, lo *schiaivo delle quantità*, per riprendere un noto concetto di De M'Uzan, dove la compulsione di ripetizione prende il

sopravvento, il negativo ha la meglio, l'obbligo a seguire determinati comportamenti si esprime al suo massimo grado. Potremmo anche dire, assumendo il mondo respinto come il mondo caratterizzato dall'obbligo alla copia, cioè dalla perdita di senso della propria esistenza, che questa, nel momento in cui è l'unica dimensione di vita possibile, non può condurre che allo slegamento, al narcisismo negativo, all'investimento delle capacità negative, alla costruzione reiterata del no, che diventa esso stesso, paradossalmente, una replica infinita, obbligata, necessaria, senza direzione o meta, una copia di una copia.

Non a caso, uno dei trattati che il datore di lavoro legge per comprendere Bartleby riguarda proprio il tema della necessità: Bartleby non può agire diversamente, non può che eseguire una spinta (un mandato?) che lo paralizza, che gli impone il silenzio, la ricerca di una purezza assoluta. Se tace, a parte la pronuncia della celebre formula, mostra senza dubbio la vanità di ogni parola che tenti di razionalizzare, di estinguere la malattia per tornare alle consuete abitudini, chiudendo una volta per sempre col disordine. Ma da dove proviene questa formula? Bartleby ne è l'autore, il possessore, il ricevente, il tramite? Chi gli impone la rottura radicale con la trasmissione (Bartleby è, lo ricordo, un copista), nell'impossibilità di creare una sua modulazione personale? Bartleby è costretto ad un «no» radicale in assenza di un suo, personale, no. E come potrebbe del resto essere personale un ritornello, una formula che si ripete nella sua pura identità, senza variazioni, toni affettivi, trasformazioni? Il che rende quanto meno dubbia l'esegesi rivoluzionaria o l'indicazione politica di tale gesto, nella sottovalutazione della dimensione melanconica della celebre formula. O almeno, e da un punto di vista psicoanalitico: la rottura del discorso, dei codici stabiliti, dei sistemi di affiliazione, può far dimenticare che questo processo si esercita malgrado un soggetto, a sua insaputa, «sotto dettatura» di forze a lui sconosciute che lo condurranno alla catastrofe?

Curiosamente, la teoria psicoanalitica si è mostrata assai silenziosa dinanzi al Bartleby. Ho trovato solo tre autori che hanno scritto specificamente su di esso: Pontalis, Bollas, e Adam Philips. Il che è oltremodo strano visto che la psicoanalisi ha invece qualcosa di molto specifico da dire sulle valenze, costruttive e destruenti, della negazione, e di quella particolare negazione che si realizza nel Bartleby, tale da istituirlo come un essere che non può esistere, o come un'*affermazione negativa*, per riprendere la definizione che ne ha dato Pontalis. E allora, proprio partendo dagli assunti psicoanalitici, che ruolo potremmo dare a questa copia in negativo, al ritornello del «preferirei di

no»? Un ritornello, e per di più un ritornello che spinge il soggetto alla resistenza estrema, alla morte, istituisce difatti una zona di intrattabilità resistente al senso, alla comprensione, una traccia del negativo che si oppone a ogni sforzo ermeneutico, rendendo dunque vano il lavoro analitico, esponendolo alla reiterazione di un fallimento.

Il ritornello – avevano osservato Deleuze e Guattari – è capace in quanto tale di creare nuovi mondi, e non solo di essere l'epigono o la traccia di risvolti biografici individuali: «è un prisma, un cristallo di spazio-tempo. Esso agisce su ciò che lo circonda, suono o luce, per trarne vibrazioni di vario tipo, decomposizioni, proiezioni e trasformazioni. Il ritornello ha inoltre una funzione catalitica: non soltanto aumentare la velocità degli scambi e reazioni in ciò che lo circonda, ma assicurare interazioni indirette fra elementi privi dell'affinità detta naturale e formare così delle masse organizzate» (Deleuze e Guattari, 1997: 65). Implica che il «procedimento» – mi riferisco, evidentemente a «Louis Wolfson o il procedimento» (Deleuze, 1996b) – messo in piedi da Bartleby, la sua formula linguistica, sia un operatore che trascende lo spazio familiare per pensare le categorie-mondo. Il «preferirei di no» diventa dunque un dispositivo capace di modulare nuove relazioni, scomporre quelle esistenti, attrarre a sé forze e desideri, annullando i tentativi di rimettere ordine, causalità, senso, ricomposizione del linguaggio e del mondo. Trovo qui, fra l'altro, una singolare assonanza con la lettura che ne ha fatto Adam Philips, quando osserva la natura anoressica di Bartleby e la sua straordinaria capacità di modificare l'ambiente, allo stesso modo degli anoressici, i quali fanno in modo che la *famiglia* che ne deriva sia una composizione del tutto nuova, fatta di gente orribile che pensa solo a mangiare e a ingozzare un corpo che dice no. Per cui, il «preferirei di no» è, si potrebbe dire, «una versione sofisticata del paradigma freudiano estetico/emotivo del giudizio di attribuzione, come è espresso nel saggio sulla Negazione. È il rigetto, l'espulsione di qualche cosa» (Philips, 2010: 251). In questa lettura, l'origine, il mondo che causerebbe l'anoressia, e la rivolta al ciclo deumanizzante della nutrizione anaffettiva, appare piuttosto il risultato di una trasformazione data dagli effetti del sintomo sull'ambiente, il frutto di un atto che scompagina e riplasma le linee di forza e di desiderio fino ad allora istituite. Nell'osservazione di Philips, secondo cui i sintomi devono essere considerati come delle esperienze di vita, è contenuta un'ulteriore riflessione relativa alle modalità di esistenza di un terapeuta rispetto alla posizione anoressica, e di anoressia si può ben parlare nel caso di Bartleby, mangiatore unicamente di biscotti allo

zenzero. In altri termini, si chiede Philips (2010: 261) con pertinenza, «quale versione, quale parte di sé si sente costretti a sconfessare dinanzi ad un paziente? Quale parte di sé bisogna sacrificare, da quale parte si deve desolidarizzare per poter sostenere, in apparenza, una relazione con questa persona?» Detto in altri termini, cosa bisogna eliminare del soggetto che siamo, per entrare davvero in relazione con colui o colei che preferisce di no, che si rivolta alla naturalità dei bisogni, che si nutre solo di zenzero? Come possiamo davvero riconoscere la necessità di una rivolta che si condanna alla morte?

È per questo che non vi è una risposta chiara al «preferisco di no»: dovremmo, come lettori, sostenere la sua scelta, insistere per modificarla, elogiarla, eluderla? Evidentemente, in questa impossibilità di risposta, in questa dialettica mortale tra fame e fame non soddisfatta, perché ogni sazietà, ogni positività disturberebbe l'appetito, mettendolo a tacere, dichiarando la fine del conflitto, la pace perpetua, l'oblio e il perdono, si situa tutta la questione dell'intrattabilità del Bartleby. Il «preferisco di no» diventa il segno di una rivolta in cui ogni scelta sarebbe un tradimento, la negazione del bisogno di opporsi al mondo senza senso a cui, per sfuggire radicalmente, sembra che non vi sia altra soluzione che dichiarare la fine del senso, di ogni senso. L'intrattabilità del Bartleby, l'impossibilità di dare ad esso una risposta e una lettura tale da sciogliere il suo enigma, permette di scorgere così il sogno appena occultato di tutto ciò che resiste alla possibilità della vita, al suo invito: la meta di una purezza radicale, da raggiungere nella cancellazione della vita stessa. La purezza della morte espelle ogni traccia dell'altro, e iscrive, in questo gesto di rifiuto totale, le coordinate per immaginare di potere ancora una volta, almeno una volta, per sempre, rientrare in un sé incontaminato, in un sé prima della storia, di ogni storia.

Bibliografia

- ARSI, Branka (2005). «Melville's Celibatory Machines». *Diacritics*, 35.
- BALSAMO, Maurizio (2014). «"Avrei preferenza di no". Letture del Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street, di H. Melville». *Psiche*, 2.
- BEVERUNGEN, Armin; DUNNE, Stephen (2007). «"I'd Prefer Not To". Bartleby and the Excesses of Interpretation». *Culture and Organization*, vol. 13 (2), pp. 171-183.
- CELATI, Gianni (1991). «Introduzione». In: H. Melville, *Bartleby lo scrivano*. Milano: Feltrinelli.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1996a). *Che cos'è la filosofia?*. Torino: Einaudi.
- DELEUZE, Gilles (1996b). *Critica e clinica*. Milano: Cortina.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997). *Sul ritornello*. Roma: Castelvecchi.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Resistances de la psychanalyse*. Parigi: Galilée.
- HAŠEK, Jaroslav (2008). *Il buon soldato Švejk*. Milano: Feltrinelli.
- KRISTEVA, Julia (1996). *Senso e non senso della rivolta*. Parigi; Fayard.
- NEGRI, Antonio (2003). *Time for revolution*. New York: Continuum.
- PHILIPS, Adam (2010). *Promesses*. Parigi: L'Olivier.
- PONTALIS, Jean-Bertrand (2000). «L'affirmation négative». *Libres cahiers de psychanalyse*, 2.
- SINGER, Alan (2003). «Aesthetic corrigibility: Bartleby and the Character of Aesthetic». *Journal of Narrative Theory*, 33, 3.

La Revolució Francesa i la seva ambivalent herència política*

Edgar Straehle**

Universitat de Barcelona

edgarstraehle@ub.edu

Resum: Hi ha esdeveniments del passat que tenen una gran productivitat cap al futur. En aquest article s'examina de quina manera un episodi com la Revolució Francesa ha estat capaç de generar una ambivalent tradició política i de pensament que travessa els darrers dos segles i arriba fins al present. D'altra banda, es recuperen els debats intel·lectuals que s'interrogaven sobre quina havia de ser la relació del present amb el passat en els moments revolucionaris. Finalment, es mostra que moltes de les invocacions al llegat de la Revolució Francesa podien combinar-se amb un intent de superació de les seves contradiccions o limitacions.

Paraules clau: Revolució Francesa, memòria, tradició revolucionària, Karl Marx, Walter Benjamin.

Abstract: There are events from the past that have inspired great future productivity. This article examines how an episode such as the French Revolution could generate an ambivalent tradition of politics and thought spanning the past two centuries up till the present day. Then, it tackles the intellectual debates that questioned what the relationship of the present to the past should be in revolutionary times. Finally, it shows how many of the invocations to the legacy of the French Revolution could be combined in an attempt to overcome its contradictions or limitations.

Keywords: French Revolution, memory, revolutionary tradition, Karl Marx, Walter Benjamin.

* La investigació d'aquest text s'ha realitzat en el marc del projecte Vulnerabilidad en el pensamiento filosófico femenino. Contribuciones al debate sobre emergencias presentes (PGC2018-094463-B-I00 MINECO/AEI/FEDER, UE) i del Grup de Recerca Consolidat Creació i Pensament de les Dones (2017SGR588).

** Professor associat a la Universitat de Barcelona, investigador del Seminari Filosofia i Gènere / ADHUC—Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat de la UB i tècnic superior al Museu d'Història de Barcelona. Ha fet una tesi sobre el pensament de Hannah Arendt i ha publicat els llibres *La inquietud de la política. Claude Lefort* (Gedisa, 2017) i *Memoria de la revolució* (Documenta, 2020). ORCID: 0000-0001-5200-9371.

Tot i que la Revolució Francesa va esclatar oficialment el 1789, la seva vida històrica i filosòfica ha durat molt més. Per això no deixa de sorprendre que ja l'any 1791, quan el rei Lluís XVI encara era viu i França era una monarquia, un polític com Antoine Barnave proclamés que la Revolució Francesa havia reeixit i ja era hora d'acabar-la. Com se sap, la Revolució va continuar inexorablement el seu curs i es va extreure més endavant amb els jacobins de Robespierre i Saint-Just al poder. Des de llavors i com va declarar de nou Napoleó l'any 1799, hi ha hagut nombrosos intents de fer concloure una revolució que ha estat una persistent font d'inspiració, reflexió i mobilització, i cal afegir que aquestes temptatives eren ben diferents entre si.

Malgrat tots els esforços que hi ha hagut per finalitzar el llegat de la Revolució, el seu record no ha deixat de ressorgir d'una manera pertinaç i, naturalment, des de perspectives força diferents. Encara a les acaballes del segle passat, l'historiador Tony Judt (1986: 177) va concloure que la història de la Revolució Francesa havia substituït d'alguna manera la teoria política de l'esquerra i s'havia convertit en un indispensable referent de pensament. I és que alguns grans esdeveniments històrics, tot i la seva possible llunyania cronològica, poden servir com a espais des d'on pensar el present o des d'on alinear-se políticament. De fet, encara avui dia el seu record roman viu, i l'actual moviment de les armilles grogues reivindica la seva connexió amb la Revolució Francesa i ha recuperat símbols coneguts, com ara el barret frigi, els quaderns de queixes (*cahiers de doléances*) o les guillotines de cartró.

Per tot això, el que volem destacar en aquestes línies és que hi ha certs episodis del passat, com la Revolució Francesa, que poden tenir una gran productivitat cap al futur o que, per dir-ho com ho fa la pensadora Kristin Ross en el seu estudi de l'herència del Maig del 68, tenen moltes i molt influents «vides posteriors» (*afterlives*), algunes de les quals eren imprevisibles o impensables en un principi. En altres paraules, hi ha determinats i excepcionals fets singulars dels quals no podem establir clarament quan van acabar, ja que la seva influència, i una influència activa i reactivada a causa que són contínuament repensats i reinterpretats, no deixa d'aparèixer sota rostres o angles diferents, traspasa la seva vida natural o pròpiament històrica. Per això mateix, un esdeveniment com la Revolució Francesa ha estat capaç de generar una mena de tradició política i de pensament que, des d'una certa perspectiva, ens ajuda a entendre la història dels darrers dos segles. I parlar de tradició en casos com aquest, un tema que he examinat amb més profunditat al llibre *Memoria de la revolució*, no pot evitar ser una font de debats i de perplexitats: fins a quin

punt la tradició també pot ser revolucionària? Són els dos termes contradictoris, ja que la revolució es presenta justament com allò contrari a la tradició, o són més aviat complementaris? És realment possible combinar la tradició i la revolució?

S'ha de destacar que la qüestió de com combinar tradició i revolució va ser des de bon principi un problema polític de gran rellevància. La Revolució Francesa mateixa, abans de ser el gran referent de la tradició revolucionària internacional al llarg del segle XIX, ja s'havia inspirat al seu torn en tradicions anteriors, especialment en les vinculades a l'antiguitat grecoromana. Cal tenir en compte la importància dels estudis clàssics al segle XVIII i, per exemple, l'àmplia difusió de les obres de Plutarc entre molts dels actors revolucionaris, que en l'antiguitat de Grècia i Roma van trobar models republicans inexistents en les tradicions pròpies d'una França en la qual la monarquia semblava que estava indissolublement unida a la seva història. Entre d'altres, Chateaubriand es va referir a aquest vincle amb el passat en el seu moment i a l'*Assaig sobre les revolucions antigues* (1797) va escriure que la Revolució va ser en part produïda per literats que vivien més a Roma i Atenes que en un present en el qual el que van voler va ser ressuscitar els costums antics.

En aquestes línies, doncs, ens trobem davant d'una paradoxa: els revolucionaris van haver d'allunyar-se geogràficament i cronològicament per tal de transformar del tot el seu present immediat. Per aquesta raó, Walter Benjamin va sostenir en les tesis sobre filosofia de la història que, per a Robespierre, Roma era un passat carregat de temps-ara (*Jetztzeit*) que trencava amb el contínuum de la història i que la Revolució Francesa s'entenia a si mateixa com una Roma que retornava. Amb això es feia un salt de tigre cap al passat que podem entendre com una interrupció en el temps que passava per sobre dels anys que separaven els dos moments per tal de recuperar el primer en el present *d'alguna manera*. En altres paraules, es generava una discontinuïtat amb el temps immediatament precedent que reivindicava una continuïtat amb un passat molt més llunyà. En certa manera, des d'aquesta perspectiva la Revolució no deixava de ser una certa restauració, i per això molts dels símbols antics invocaven a la seva manera aquell passat.

Una cosa semblant va succeir més endavant amb els alçaments que, a la seva manera, es van presentar com a hereus de la Revolució Francesa. No només en són exemples les revoltes franceses del 1830, el 1848 o el 1871, aquesta darrera més coneguda com a Comuna de París, sinó també moltes altres revolucions europees i, fins de tot, de més enllà. Aquestes van buscar un vincle amb un episodi revolucionari que, així, es va

convertir en el principal referent de la tradició revolucionària. Per aquesta raó, la Revolució Francesa no va ser tant *una* revolució com *la* revolució per antonomàsia i es va conèixer habitualment com «la gran Revolució» o la «gran Revolució Francesa». Cal dir que fins i tot va ser reivindicada, òbviament amb els matisos i les limitacions corresponents, dins del moviment anarquista. Això explica que una figura com Kropotkin prengué la iniciativa d'escriure la seva pròpia versió de la història de la Revolució i sobre la qual va asseverar que fou «el brollador de totes les concepcions comunistes, anarquistes i socialistes de la nostra època. Tots coneixíem malament la nostra mare; però la reconeixem avui dia entre aquells *sans-culottes*, i ens fem càrrec del que ens pot ensenyar» (Kropotkin, 2015: 412).

Una de les primeres qüestions que s'observa en el desenvolupament de la tradició revolucionària és que la reivindicació d'una revolució es fa des d'una certa perspectiva, interpretació i relat. Cada revolució és un episodi enormement complex i plural, per no dir ambigu o ambivalent; un episodi que no deixa de ser un objecte de constant debat històric, polític i filosòfic. Per això, els *retorns* de la Revolució Francesa el 1830, el 1848 i el 1871 es van manifestar de maneres molt diverses. De fet, cal afegir que també hi va haver diferents versions de la memòria de la Revolució que van litigar entre si en cadascun dels moments corresponents, sovint sintetitzades en la reivindicació dels anys 1789 o 1793. Per això mateix, no s'ha d'oblidar que tota tradició revolucionària s'acompanya persistentment d'un problema de caire hermenèutic que no és de cap manera menor.

A més, tal com va assenyalar Karl Marx en *El 18 de Brumari de Lluís Bonaparte*, hi havia un perill associat a la tradició revolucionària que precisament va denunciar en el context de la revolució de 1848. Allà va escriure que:

[...] la tradició de totes les generacions mortes oprimeix com un malson el cervell dels vius. I quan aquests aparenten justament dedicar-se a transformar-se i transformar les coses, a crear una cosa mai vista, en aquestes èpoques de crisi revolucionària és precisament quan conjuren temerosos en el seu auxili els esperits del passat, agafen en préstec els seus noms, les seves consignes de guerra, la seva vestimenta per tal de representar la nova escena de la història universal amb aquesta disfressa de vellesa venerable i aquest llenguatge prestat (Marx, 1985: 11-12).

No deixa de ser curiós que el gran referent del pensament revolucionari, i de la tradició de pensament comitant, fos a l'hora de la veritat un obert detractor de la tradició revolucionària. Al seu parer, l'apel·lació

a la tradició pretèrita també comportava grans riscos que tenien a veure amb la pèrdua de connexió amb l'experiència viscuda. Des de la seva perspectiva, el passat no ajudava a entendre el present, sinó que podia fer perdre de vista la conjuntura actual i fer desviar el projecte autènticament revolucionari. Per aquesta raó, Marx es refereix després als fets que retrata com una conjura de morts. Segons la seva opinió, la invocació al passat va consistir sobretot en una fantasiosa glorificació del present que servia per dotar d'un simbolisme, d'una poesia, d'una passió i d'una heroïcitat uns esdeveniments que, per si mateixos, no els tenien. D'aquesta manera, la revolució deixava d'estar connectada amb la novetat que vehiculava i passava a assemblar-se més a una restauració en què allò vell s'imposava sobre allò nou. Potser el mateix Bakunin va estar influït per aquest mateix escrit, ja que va arribar a unes conclusions força semblants. Per exemple, s'hi va referir el 1848 com una fantasmagoria revolucionària i va afegir que «els revolucionaris dels nostres dies no tenen res o gairebé res a imitar dels revolucionaris jacobins de 1793 [...]. Han de treballar en allò viu, ho han de crear tot» (1979, vol. I: 122).

Tant Marx com Bakunin, en aquests textos, coincideixen en bona part en el problema de la *mimesi* revolucionària: l'intent d'imitació del passat converteix en farsa una revolució que s'ha de concentrar en el present per tal de fer advenir un nou futur. El passat apareix, doncs, com un llast que cal evitar. Com explica Marx, «la revolució social del segle XIX no pot treure la seva poesia del passat, sinó només del futur» (1985: 15). I, naturalment, la pregunta és: fins a quin punt ens podem realment desempallegar del passat per un acte de voluntat i restar al marge de la seva influència? I fins a quin punt aquesta poesia esmentada no només afecta els fets històrics, sinó també el pensament i a ell mateix? O seria el caràcter pretesament científic de les seves teories una manera de lliurar-se d'aquest influx de la tradició?

Tanmateix, també ens podríem qüestionar que Marx defensés aquella posició al llarg de tota la seva vida posterior, ja que en ocasió de la Comuna de París va escriure per carta a Ludwig Kugelmann que aquest esdeveniment era «un nou punt de partida que tenia una importància històrica universal» (Marx, 1975: 210). A més, al final de *La guerra civil a França* va afegir que «el París dels obrers, amb la seva Comuna, serà eternament exalçat com a herald gloriós d'una nova societat. Els seus màrtirs tenen el seu santuari en el gran cor de la classe obrera» (1970: 97). Quina era, doncs, la relació que hi devia haver entre el present i el passat? I aquesta relació podia ser determinada *a priori*?

En qualsevol cas, s'ha de remarcar que la tradició revolucionària, ara en molts casos referida a una Comuna que a la seva manera també havia remès a la Revolució Francesa (Straehle, 2019), va continuar sent molt cultivada per diferents moviments polítics i que molts dels seus símbols es van mantenir ben vius almenys durant la primera part del segle xx. Per exemple, encara durant la Revolució Russa *La marselesse* va ser l'himne més entonat pels revolucionaris. Ara bé, i des d'una perspectiva ben diferent, la Revolució Francesa també va ser reivindicada oficialment com a model d'una Tercera República Francesa que va instituir el 14 de juliol com a dia nacional i va nomenar *La marselesse* l'himne de la nació. En bona mesura, tot això es va portar a terme des d'una interpretació domesticada (simplificant, no radicalment jacobina) per tal de contraposar-la a l'herència revolucionària més amenaçadora aleshores, la de la recent Comuna de París, sovint considerada la primera revolució proletària de la història. Paradoxalment, la reivindicació oficial de la «gran Revolució Francesa» durant la Tercera República es va fer des d'una voluntat antirevolucionària.

En qualsevol cas, i malgrat les famoses paraules de Marx o els gestos d'apropiació com el de la Tercera República Francesa, no ha de sorprendre que no pocs pensadors marxistes reivindicassin la tradició revolucionària i, al mateix moment, que de tota manera evitessin una confrontació amb el gran pensador alemany. Com s'ha vist, ho va fer un autor com Walter Benjamin, qui així mateix va ser molt conscient dels perills que, per dir-ho així, la tradició revolucionària pogués convertir-se en una mena de tradicionalisme revolucionari. En aquesta línia va advertir, per exemple, en les tesis sobre filosofia de la història, que tota època havia d'intentar arrencar la tradició del *conformisme* que la pot subjugar. Així mateix, hauríem d'afegir que la tradició s'ha de portar a terme de manera crítica per tal d'evitar imitacions o apropiacions instrumentalitzadores o, fins i tot, reaccionàries. Un dels grans problemes de la tradició revolucionària és que s'ha convertit en un recurs apropiable des d'una pluralitat de perspectives molt àmplies.

Per la seva banda, també Ernst Bloch va reivindicar la importància de la tradició revolucionària. Aquest pensador alemany considerava que tot passat memorable contenia un caràcter anticipador que testimoniava com les fronteres entre passat, present i futur no havien de ser enteses de manera totalment rígida. El passat, doncs, no havia de ser vist com una mena d'ens tancat, sinó obert, dinàmic i fins i tot dinamitzador. Els mites del passat realment haurien estat una forma d'autoengany, però un autoengany

que no deixava de manifestar un caràcter mobilitzador, encoratjador i trencador. Al seu parer, les revolucions burgeses, tot i la falsa convicció dels seus protagonistes, haurien generat de manera paradoxal una consciència moral autèntica. Ambdues coses, des d'un punt de vista fàctic, no serien incompatibles. Per això, el gest d'un Bloch també profundament influït pel pensament de Hegel va ser aplicar retrospectivament la dialèctica per tal de recuperar els elements positius i revolucionaris d'un passat en aparença negatiu o contrarevolucionari. Per dir-ho amb altres paraules, va voler rescatar aquells altres passats alternatius que existien en el passat. Per això mateix, tota herència, dins la qual va voler rescatar explícitament el llegat de la Revolució Francesa en bona part des de la reivindicació de la tradició dels drets humans, havia de ser rebuda críticament.

En realitat, cal no oblidar que, en la pràctica, aquesta recepció crítica ja es va fer des d'un principi, i des d'angles molt incòmodes per als mateixos actors revolucionaris. Un cas força conegut va ser protagonitzat pels esclaus de la llavors colònia de Saint-Domingue (la futura Haití). La seva rebel·lió contra la metròpoli es va justificar justament sobre la revolucionària Declaració de Drets de l'Home i del Ciutadà de 1789, de la qual van ser exclosos. En efecte, una de les contradiccions de la Revolució Francesa va ser que la seva suposada universalitat no ho era en realitat i, per això, els esclaus alçats van exigir ser inclosos sota l'etiqueta de ciutadans. En aquest cas, doncs, es va observar com els admiradors i hereus de la Revolució Francesa s'hi van aixecar en contra denunciant-ne les contradiccions i demanant coherència als seus representants. Finalment, van aconseguir que l'esclavitud fos prohibida l'any 1794 i fins i tot un representant negre (Jean-Baptiste Belley) va arribar a ser membre de la Convenció Nacional Francesa. De tota manera, aquesta situació va durar poc, ja que l'any 1802 es va restablir una esclavitud que no va ser abolida fins a la Revolució de 1848. Pel camí, Haití havia aconseguit la seva independència (1804) i es va convertir en un nou i alternatiu focus original de tradició revolucionària. Òbviament, això no s'esdevingué a Europa, on una revolució esclava semblava un contrasentit, sinó al Carib i a la resta del continent americà, sobretot entre les poblacions negres i/o esclaves. Es va tractar d'una tradició revolucionària soterrània, al marge de les hegemòniques al món blanc europeu. Cal recordar que també dins de la memòria revolucionària, encara majoritàriament eurocèntrica, hi ha importants asimetries, menyspreus o obllits.

Un altre cas interessant de recepció crítica és el de l'altre gran col·lectiu exclòs a la Revolució Fran-

cesa: unes dones que, abans de la prohibició dels clubs femenins per part dels jacobins, havien estat políticament molt actives. La fita més coneguda va ser la menada per Olympe de Gouges, qui va redactar *Declaracions de drets de la dona i la ciutadana*, que formulava en femení (i, per cert, amb alguna modificació interessant) la versió original i androcèntrica. Aquí, també, el fet d'heretar la revolució era apropiat-se d'ella i fer-ho des d'un esperit crític. Reivindicar-la era, al mateix moment, una manera d'anar més enllà d'ella.

Menys conegut és que aquesta reivindicació en clau femenina de la Revolució Francesa no es va aturar a finals del segle XVIII i que es va anar recuperant al XIX, sobretot gràcies a figures poc conegudes en la tradició revolucionària oficial i majoritàriament masculina com les de Jenny d'Héricourt, André Leo o Hubertine Auclert. Aquesta última, fins i tot, va defensar un segle més tard que la Revolució Francesa no havia acabat i que no ho podria fer fins que l'escandalosa marginació política de les dones fos resolta. Per això, Auclert va criticar que l'any 1889 es commemorés el centenari d'una Revolució Francesa que continuava separant les dones dels seus drets polítics (que només aconseguirien l'any 1945) i que d'aquesta manera neutralitzava el principi d'igualtat llegat per la revolució. Per tot plegat, va defensar no l'organització d'un 1789 masculí, sinó un de femení que, en el fons, fos rupturista tant amb el passat com amb el present.

En conclusió, també des d'aquests angles menys coneguts i imprevistos, no anticipables en el seu moment, es va posar de manifest la productivitat de l'herència de la Revolució Francesa. Aquests gestos palesaven que la revolució no era un tot tancat, rígid i immutable que simplement s'havia d'obeir o imitar, sinó que la seva reivindicació no exclouïa una crítica radical realitzada des de i en nom dels seus propis prin-

cipis, com el d'igualtat. Al mateix moment, d'aquesta manera es descentrava la tradició revolucionària i s'hi apellava des dels marges i els seus punts cecs. En tots dos casos, van ser els mateixos exclosos i *oblidats* de la revolució els qui la van reivindicar i, amb això, s'hi van incloure com a subjectes actius, amb tot el que això significava. Per dir-ho d'alguna manera, tant les dones com els esclaus haitians van ser els fills no volguts i no esperats de la revolució. I, amb ells, l'herència de la revolució va guanyar una pluralitat que no es trobava en l'esdeveniment històric mateix. La tradició va servir per expiar o corregir algunes de les limitacions de l'episodi original i, des d'aquest prisma, es va mostrar fins i tot més revolucionària.

Bibliografia

- BAKUNIN, Mikhaïl (1979). *Obras completas*. Madrid: La Piqueta.
- BENJAMIN, Walter (2007). *Tesis sobre filosofia de la història*. València: Ateneu de Benimaclet.
- BLOCH, Ernst (2004). *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.
- DUCANGE, Jean-Numa (2014). *La Révolution française et l'histoire du monde. Deux siècles de débats historiques et politiques, 1815-1991*. París: Armand Colin.
- JUDT, Tony (2011). *Marxism and the French Left. Studies on Labour and Politics in France, 1830-1981*. Oxford: NYU Press.
- KROPOTKIN, Piotr (2015). *La Gran Revolución Francesa (1789-1793)*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- MARX, Karl (1970). *La guerra civil en Francia*. Madrid: Aguilera.
- MARX, Karl et al. (1975). *Cartas a Kugelmann*. L'Havana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MARX, Karl (1985). *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*. Barcelona: Ariel.
- SCOTT, Joan W. (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia, 1789-1944*. Madrid: Siglo XXI.
- STRAEHLE, Edgar (2019). «La Revolución Rusa y la Comuna de París. La ambivalente presencia de la memoria revolucionaria». *Lo Sguardo*, núm. 29, pàg. 183-209.
- (2020). *Memoria de la revolución*. Girona: Documenta Universitaria.

Arquitectura, rebeldía y espacios frágiles

Marta Llorente*

Universitat Politècnica de Catalunya

marta.llorente@upc.edu

Resumen: Este artículo interroga la posibilidad de rebeldía que acompaña la acción fuerte asociada con la arquitectura, históricamente dependiente del poder, de sus instrumentos y representaciones. Se propone la alternativa de la producción de espacios frágiles que se expresen de manera poética y crítica, que tengan la capacidad de dar lugar a situaciones marginales pero creadoras de sentido. Se revisan las posibilidades de la autoconstrucción, de la alteración del espacio cívico por causa de la acción política, de la huella de actos de memoria espontánea y de otras figuras que acompañan a actos de rebeldía legítimos.

Palabras clave: arquitectura y poder, ocupaciones espontáneas, marginalidad, poética y política del espacio.

Abstract: This article questions the possibility of rebellion that accompanies the strong action associated with architecture, which is historically dependent on power, its instruments and representations. Then, the production of fragile spaces is proposed as an alternative. Those spaces are expressed in a poetic and critical way, and are capable of accommodating situations that, despite being marginal, do create meaning. The possibilities of self-construction are reviewed, as well as the alteration of civic space by political action, the impact of spontaneous acts of memory and of other figures that accompany legitimate acts of rebellion.

Keywords: architecture and power, spontaneous occupation, marginality, poetics and politics of space.

* Marta Llorente Díaz, profesora titular de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (UPC), coordina el grupo de investigación Arquitectura, Ciudad y Cultura (ACC), que explora el concepto de espacios frágiles. Editora de *Topología del espacio urbano* (2014) y *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea* (2019), ha publicado los ensayos *La ciudad: huellas en el espacio habitado* (2015), *Poética urbana* (2019) y *Construir bajo el cielo. Un ensayo sobre la luz* (2020). ORCID: 0000-0003-1270-006.

No en palacios de mármol,
no en meses, no, ni en cifras,
nunca pisando el suelo:
en leves mundos frágiles
hemos vivido juntos.

PEDRO SALINAS

Al final escogemos un lugar peligroso,
un pretil, una vía,
la punta de un puñal donde pasar la noche.

GLORIA FUERTES

Es difícil saber cómo puede la arquitectura ser rebelde, o pactar con la rebeldía: ¿cómo puede dar respuesta al tiempo adverso, a la injusticia, al abuso de poder? ¿Y cómo puede resistir al propio poder? Para saberlo, convendría volver al término global de arquitectura y explorar su alcance: su propio poder como trabajo, disciplina, saber. ¿Y si no habláramos de arquitectura, sino de formas de *producción de espacio*, en el sentido que le dio ya en 1974 Henri Lefebvre, de una manera de incidir y dar forma al espacio cuya impronta fuera mas liviana pero no menos significativa? Sería más fácil entender las formas de *creación de espacio*, ingeniosas aunque precarias, que acompañan a los actos de rebeldía.

En este sentido hemos trabajado en el grupo de investigación que coordino, Arquitectura Ciudad y Cultura, buscando la idea de fragilidad espacial, y hemos recogido diversas experiencias en la publicación *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea*, aparecida a finales de 2019. Partíamos de un texto de Beppe Rosso y Franco Tarico (2000), donde se daba la palabra a las figuras que representan la fragilidad en el marco de la ciudad, figuras marginales apenas dotadas de voz propia, a las que los autores ofrecen contar sus historias en experiencias teatrales que han organizado. Trasladando esta idea de fragilidad al espacio que da lugar a estas voces marginales, en nuestra investigación vimos aparecer una forma de ocupación que no siempre es marginal o residual, sino que puede estar dotada de atributos poéticos, capaces de crear sentido y desdoblarse un potencial creativo, como las figuras de la *ciudad frágil*. Formas de creación de espacio que han sido posibles gracias a una acción colectiva o individual derivada de actos políticos pero tam-

bién poéticos. Formas que permiten crear, remodelar y transformar el espacio, además de resignificarlo, que imprimen en el marco espacial quienes viven y tienen su capacidad de acción lejos de los poderes oficiales. Formas sutiles que pueden dar una oportunidad de representación a los actos de rebeldía y que requieren, para ser interpretadas, una lectura delicada, atenta y escrupulosa, capaz de descifrar sus signos y valorar su creatividad.

Deberíamos, quizá, aclarar cómo estas figuras se vinculan a la rebeldía como lucha legítima que conduce de manera irreversible al progreso y descartar aquellas acciones que suponen —o pueden suponer por sus consecuencias— el retroceso de las libertades y el sometimiento a otras fuerzas igualmente negativas. El término «rebeldía», por sí mismo, no aclara esta cuestión fundamental que nos permitiría tomar partido —o no— por su causa. A partir de aquí, para poder seguir explorando el campo de acción de la rebeldía, consideraré su lado positivo: como respuesta, no solo legítima, sino también transformadora, de la realidad. Entendiendo que esta opción puede ser subjetiva y estar separada solo por una frontera problemática de la violencia, que ha de tenerse en cuenta, ya que se hace necesaria, como toda contestación al dominio político ha demostrado en la historia.

La arquitectura como ejercicio poético: dificultades para seguir diciendo la verdad

La arquitectura, como acción fuerte, expresiva, visible y que se impone en el horizonte de significación del espacio común, ha estado siempre vinculada a los po-

deres triunfantes, demasiadas veces manipulada por la propaganda política y por los intereses hegemónicos para permitir que descubramos en ella un juego más sutil, un diálogo sostenido en voz baja con otras formas de expresión que aquí llamaremos poéticas.

La arquitectura sostiene una relación fundamental con lo que aún consideramos arte. Un vínculo tal vez críptico, escondido detrás de las apariencias más inmediatas. El arte, tal y como aún creo posible entenderlo hoy, cuando la propaganda de los intereses políticos se apropia de las formas de comunicación más extendidas, tiene la oportunidad de demostrar su capacidad de insumisión, de perturbar el orden impuesto por toda ideología sustentada por alguna forma de poder. Hans Magnus Enzensberger, poeta y pensador, cuestionaba hace décadas, en 1962, la relación que la poesía podía mantener con la política. Sus conclusiones de entonces marcan un campo de dificultades que vale la pena recordar aún. Aquí solo puedo resumirlas, pero remito a la lectura completa del artículo «Poesía y política», según el cual:

La poesía debe mostrarse incorruptible frente a cualquier poder político; lo que se denominaba antes inspiración ahora se llama espíritu crítico: el espíritu crítico se convierte en la fértil inquietud del proceso poético. A los ojos del poder político la poesía es anárquica; subversiva por el mero hecho de existir; la poesía es siempre es anticipación, en forma de duda, de repulsa o de negación (Enzensberger, 2008 [1962]: 215).

Lo que se le exige a la poesía no puede pedírsele a un arte subordinado a la técnica y a la utilidad, como es la arquitectura. Pero tal vez interese pensar esa radical libertad de la poesía porque subraya la necesidad de ser incorruptible frente a cualquier poder político, advirtiendo que la interferencia de otra forma de poder anula el propio poder del arte. Interesa la idea de que la poesía, como todo arte, debe ser anticipación, lucidez crítica, lo cual excluye la posibilidad de un arte cínicamente elitista y rutinario. Ya en 1935, Bertolt Brecht había expresado su preocupación por la relación entre poesía, arte y política en un texto muy divulgado, que tituló «Cinco dificultades para quien escribe la verdad» (Brecht, 1984 [1935]: 157-171),¹ que se adelantaba al desengaño moral que siguió a la gue-

¹ La primera versión fue publicada en 1934 con otro título, «Dichter sollen die Wahrheit schreiben» («Los poetas deben escribir la verdad»), y la definitiva, en 1935, se llamó «Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit» y apareció en la revista *Unsere Zeit*. En 1938 se difundió como texto clandestino.

rra. Esta preocupación la expresó, desde la reflexión estética, Theodor Adorno, y exigió, incluso para un arte tan puro como la música, un permanente estado de alerta en la creación, una ruptura continua que no complaciera las expectativas de la sociedad. Si este permanente estado de creatividad en el desasosiego no era posible, era preferible según Adorno que el arte enmudeciera por completo.

Estos debates indican una dificultad añadida para resolver el estado de subordinación, en el caso de la arquitectura, más obligada aún al servicio y a la obediencia a las estructuras dominantes. Ante esto, podemos defender la posibilidad de que la arquitectura pueda dar respuestas frágiles pero significativas al poder. Proponer otras formas de arquitectura, de producción de espacio, capaces de sembrar en el horizonte del mundo gestos significativos que expresen, a pesar de su marginalidad, una nueva *poética*. Gestos que, aun dejando huellas discretas, son fuertes para crear memoria. Una poética que, para cumplir con un espíritu necesariamente crítico, se atreva a contradecir las expectativas de la tradición, saltando sobre sus normas. Una forma de dar sentido al espacio que esquivé la tiranía económica, siempre próxima al poder. Formas de creación de espacio que pueden seguir diciendo la verdad, mantener la lucidez crítica y abrir vías de anticipación. Todo ello encierra la opción de la rebeldía, la opción de una insumisión legítima frente al orden político y social.

La arquitectura ha mantenido con el poder una histórica sumisión, obedeciendo en la representación de sus símbolos y acatando la jerarquía social impuesta. Según esta acepción fuerte, la arquitectura ha sido con frecuencia un instrumento nada neutral del poder político triunfante después de guerras y revoluciones. Incluso en momentos de grandes logros estéticos, como fueron los de la arquitectura soviética que siguió a la Revolución de 1917, en las creaciones del constructivismo, pasó pronto a someterse al poder tiránico del estalinismo, entrando en una retórica grandilocuente y enfática semejante a la de la arquitectura promocionada por el fascismo alemán, a partir de 1933. Solo parece escapar parcialmente a esta ley la arquitectura que sirvió al fascismo en Italia, que dio frutos de gran belleza estética al tiempo que reforzó las consignas de ese poder opresivo.

Estos ejemplos demuestran el papel propagandístico de la arquitectura, que ha seguido, en muchos casos de dudosa ética, a los poderes a los que se ha sometido, demostrando sumisión a las fuerzas económicas que le conceden realidad, que regulan la modificación del entorno, la planificación y la construcción —o destrucción— de vías de comunicación. A través

de esta sumisión, la arquitectura termina siendo cómplice de las consecuencias negativas que derivan de la ordenación de infraestructuras, de la implantación de la industria y de la gestión de residuos, así como del impacto que causa el abandono de estructuras obsoletas en el paisaje —tan presentes, que apenas las percibimos ya—. Y asimismo es cómplice de la destrucción del medio si sigue a ciegas unas directrices rutinarias, a pesar de que podría contribuir a gestionar y subsanar esa misma destrucción ya imparable. También se compromete si acata las normas injustas que ha regulado en ocasiones el derecho al suelo, al hábitat y al espacio cívico.

En contra de estas formas de sumisión, veamos otras maneras de crear espacio que, más allá de las huellas frágiles que dejan tras de sí, parecen escapar de todo poder opresivo porque surgen de la necesidad y de la espontaneidad o porque se posicionan frente a las carencias que regulan el suelo y frente al desorden ambiental, buscando nuevas soluciones y anticipándose a los problemas.

Espacios frágiles

Hay ejemplos memorables en todos los tiempos de formas de arquitectura y de creación de espacio que llevan de algún modo el sello de una actitud, si no insumisa, al menos sí fuertemente crítica. Históricamente, las encontramos vinculadas a una vanguardia arquitectónica europea activa en los años de entreguerras y en la segunda posguerra que creó las bases de lo que se ha llamado movimiento moderno. Esos episodios dieron lugar a una renovación de la arquitectura enfrentada a la tradición constructiva y estética asimilada por los poderes dominantes, así como por las *academias*. Estos episodios de lucidez, que tienen nombres propios que conocemos bien, parecen apagarse después de los años ochenta, al entregarse aparentemente la innovación arquitectónica a ese *star system* que tan bien ha jugado a reflejar la imagen del poder económico en el mundo hegemónico. Por fortuna, en los últimos años crece la presencia de una arquitectura que rechaza el derroche y busca alternativas constructivas y energéticas, en alianza con las ciencias y el progreso tecnológico y que cada día es más visible. Esa sería otra historia que no podemos seguir ahora, una historia en marcha, pues esa nueva arquitectura sostenible se ha abierto paso para ser escuchada desde las instituciones académicas y estatales en buena parte del mundo.

Dejando atrás la historia y el desarrollo actual, otras formas de crear espacio podrían hoy asociarse a

una actitud de rebeldía en su sentido positivo y más radical. Por ejemplo, formas de crear y de ocupar un espacio por parte de quien se siente privado de él por las leyes del mercado inmobiliario, cada día más voraz. No es algo nuevo: la arquitectura ha pertenecido durante siglos a los pueblos, a las gentes que han ejercido el derecho a edificar su propio hábitat. Siempre y en todas las culturas ha existido una arquitectura sin arquitectos, fruto de un sujeto colectivo y anónimo, a la cual llamamos vernácula, a falta de un término mejor, usando una bella expresión que la vincula al devenir de las lenguas. Se trata de una arquitectura que ha nacido de la necesidad y ha modelado el mundo para dar cobijo a las personas de manera urgente y hábil, dejando largas herencias para el conocimiento de las técnicas y de las formas en cada lugar. Una arquitectura que ha sabido adaptarse a los recursos de la tierra. Y esta forma de arquitectura ancestral tiene rasgos comunes con la arquitectura que llamamos autoconstruida: ambos sistemas representan hoy el 90% del hábitat mundial.

Pero la autoconstrucción marca diferencias con la construcción vernácula, en su acepción contemporánea. Alude al mundo tecnológico, a la ciudad dilatada, al territorio que se transforma en ritmos acelerados. La autoconstrucción representa una forma de rebeldía.² En sentido técnico, recicla materiales y desafía las instrucciones que regulan la seguridad constructiva. Marcada por la urgencia, a veces se levanta contra las normas legales de manera clandestina. Utiliza materiales que son el detritus de la sociedad, de la ciudad y de la industria, y da nueva vida a lo que no se recicla. La autoconstrucción demuestra que los márgenes son aún habitables y que siempre queda un lugar para lo que no se ha sabido ubicar. Sus construcciones no dejan huellas fuertes en el suelo, desaparece del mapa a su paso siempre azaroso por los territorios, creando otra forma de memoria también frágil. Hoy nos interesa esa memoria: por ejemplo, en Barcelona, conocemos mejor los asentamientos barraquistas que, desde la dictadura de Primo de Rivera hasta el franquismo, crearon barrios alternativos que se sostuvieron a sí mismos, donde creció la conciencia política y de clase que se mantuvo en la era de los polígonos y de los barrios de bloques, que siguieron siendo parte de la

2. Hoy existen cientos de experiencias de autoconstrucción activas; entre ellas hay distancias abismales, por sus distintos grados de autonomía y de obediencia a las leyes, así como según las iniciativas que las promueven. Ahora me limito a recordar su derecho a pertenecer a la arquitectura, como saber, realidad y capacidad de transformación. Este derecho a ser considerada arquitectura está recogido en las experiencias de John F. C. Turner y en sus textos.

ciudad marginal. En Barcelona, hace años que rebrotan las barracas: apenas son perceptibles, pero están en expansión, y van abriendo sus trazados en los márgenes. En todas las ciudades, en los suburbios del continente africano, en las favelas americanas y en los *bidonvilles* europeos, existe una forma de creatividad que algún día sabremos apreciar, y que acaso se impone como una poética suburbial que brilla por el ingenio que despliega en su ámbito espacial y porque ha generado poesía urbana y relatos literarios más intensos que los que genera la ciudad *oficial*.

Los campamentos de refugiados comparten características con los barrios autoconstruidos y crean sus estructuras en ritmos aún más acelerados. La acción filantrópica de las sociedades que dota a estos campamentos de recursos queda eclipsada por el ingenio que demuestran los propios usuarios para remodelar y adecuar esas mismas estructuras. O para volver a levantarlas cada vez que son desmontadas, como el campamento de Calais, arrasado por las excavadoras en pocos días en 2015, y en años sucesivos, que ha rebrotado cada vez sobre el mismo suelo. Es posible que el levantamiento del plano de esas ciudades precarias nos enseñe algo sobre las utopías del siglo XXI.

Otro tipo de acciones sobre el espacio, aún más frágiles y sutiles, son las que crea la reivindicación política de los grupos sociales que exigen mejoras y libertades. Formas efímeras en sentido material pero contundentes por la transformación que crean en el espacio público. Hay mil ejemplos próximos o distantes a nuestra cotidianidad. Dejando de lado las acciones violentas, que siempre han sido y serán posibles, así como aquellas que, fruto de una programación política que emana de las mismas instituciones, disponen del apoyo y consentimiento del poder establecido, la acción política merece ser tenida en cuenta como transformadora de espacio. No puedo olvidar el ejemplo, extremo por liviano, que creaba la rotación de las Madres de Plaza de Mayo, en Argentina: se les prohibió ocupar el espacio público y por eso se movían incesantemente bajo el lema «¡circulen, circulen!», como explicaba la arquitecta argentina Maru Troncoso. Conocemos otros espacios que ha creado muy cerca de nosotros la acción política, como las acampadas del 15-M, donde una suerte de poética recuerda de manera acelerada la misma fundación de la ciudad, los procesos que en tiempos muy dilatados siguen los asentamientos urbanos. Iniciativas que de forma pacífica y radicalmente espontánea crearon espacios complejos: una historia que ha estudiado Marina Povedano (2019), desde el análisis y desde el activismo, donde nos explica el súbito brote de aquellas

acampadas y su fracaso parcial, al caer bajo el control de las organizaciones políticas. Una lección de cómo la arquitectura frágil pierde atributos poéticos en cuanto es instrumentalizada.

Podríamos considerar otros momentos de la historia reciente en que la acción no es constructiva, sino destructiva. Recuerdan que la arquitectura no solo levanta estructuras, sino que también se ocupa de rehacerlas, de sustituirlas, y que esa labor no cesa nunca y no debe cesar. El espacio no puede congelarse en una maqueta fija e incuestionable. Pensemos en la destrucción súbita, aunque precedida por una larga tensión, del Muro de Berlín, en 1989. Una experiencia que invita a conocer el poder de la ciudadanía, un acto de verdadera insumisión que no fue el primero y no será el último que derribe barreras injustas. La historia ha dado muestras de apropiación del espacio por la eliminación de símbolos de opresión y tiranía. Aunque esos actos pueden perder legitimidad si violentan otras formas de memoria y causan enfrentamientos sociales muy difíciles de conciliar. Por ello, en relación con la memoria, se plantea otra de las formas de fragilidad que expongo muy tangencialmente, dada la brevedad necesaria de esta reflexión: la fragilidad de actos de monumentalidad espontánea, recurrentes en nuestras ciudades, territorios, carreteras. Una monumentalidad que surgió como una fuerza improvisada tras los actos de violencia que, desde el 11-S en Nueva York, en 2001, han ido adquiriendo un significado crucial en el nuevo milenio. Aun expresando un doloroso choque de culturas, generan actos y memoriales necesarios a partir de gestos y materiales sutiles, y son ofrendas a la justicia. Lo pudimos ver el 11-M en Madrid y, de nuevo, el 17 de agosto de 2017 en Barcelona. Lo hemos visto en toda Europa. Esos actos se renuevan cada vez que la violencia golpea, en todo el mundo. Surgen en las pocas horas de dolor inmediatas. Acaso no perduran, pero con el soporte de los medios de comunicación terminan grabando su impronta en el imaginario colectivo. Carlos Bitrián ha estudiado, en contraste con esta monumentalidad frágil, la propia fragilidad de lo monumental, como dos sistemas simétricos y mutuamente implicados que marcan o liberan el suelo común de hitos de memoria.

Los vínculos que se crean entre arquitectura y memoria apelan finalmente al derecho a transformar el espacio para hacer justicia a las vidas pasadas, aquellas que no han podido ser lloradas, utilizando la expresión de Judith Butler. Ese es el conflicto que causó el castigo terrible que Antígona recibió del tirano de Tebas, Creonte, por haber intentado construir, apenas sin medios, sola, la sepultura de su hermano, según la tragedia de Sófocles. María Zambrano escribió bellos

y tristes monólogos que puso en boca de Antígona, la enterrada viva, como si no hubiera muerto y sufriera eternamente su horrible encierro en un sepulcro inviolable. La violencia de la injusticia que consentimos pesa y pesará sobre el tiempo. Derribar muros y reconstruir sepulcros, levantar casas por la propia mano y ejercer el derecho a ocupar el espacio son aún actos arquitectónicos —también políticos— que acompañan a los actos de rebeldía.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (1985 [1962]). «Dificultades» [I «Para componer música»; II «Para comprender la nueva música»]. En: Sánchez Pascual, Andrés (trad. e intr.). *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Laia.
- BRECHT, Bertolt (1984 [1935]). *El compromiso entre literatura y arte*. Barcelona: Península.
- BRITRIÁN, Carlos (2019). «Monumentalidad frágil o fragilidad monumental». En: Llorente, Marta (coord.). *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea*. Madrid: Abada, págs. 143-191.
- BUTLER, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (2008 [1962]). «Poesía y política». *Detalles*. Barcelona: Anagrama, págs. 193-218.
- LEFEBVRE, Henri (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- LLORENTE, Marta (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acanalado.
- LLORENTE, Marta (coord.) (2019). *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea. Representaciones y formas de ocupación del espacio urbano: Figuras de la fragilidad*. Madrid: Abada.
- POVEDANO, Marina (2019). «El ágora espontánea». En: Llorente, Marta (coord.). *Espacios frágiles en la ciudad contemporánea*. Madrid: Abada, págs. 221-249.
- ROSSO, Beppe; TARICCO, Filippo (2010). *La ciudad frágil*. Barcelona: Bellaterra.
- TURNER, John F. C. (2018). *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- ZAMBRANO, María (2015). «Delirio de Antígona». En: Trueba Mira, Virginia (ed.). *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra.

El lliri blanc, la revolta de la musa que componia cançons

Joaquim Rabaseda Matas
i Anna Costal Fornells*

Escola Superior de Música de Catalunya
jraseda@esmuc.cat | acostal@esmuc.cat

Resum: Els modernistes van convertir el cos femení en objecte artístic amb una hàbil adaptació dels temes florals i onírics. Paral·lelament, una generació de compositoras va participar de la mateixa efervescència artística i burgesa. L'anàlisi musical i literària del tractament temàtic de les flors i els somnis en les seves composicions demostra fins a quin punt van rebel·lar-se contra les convencions de gènere i de classe que els impediren la professionalització. El lliri blanc, que denomina tant la tòxica grandalla com l'inofensiu lliri de Sant Antoni, és el fil conductor d'aquesta dualitat de la compositora modernista, musa i poeta alhora.

Paraules clau: Modernisme, feminisme, semiòtica, simbolisme, sexualitat.

Abstract: Art Nouveau painters and writers turned the female body into an artistic object through floral and dreamlike subjects. Simultaneously, a generation of women composers were part of the same artistic and bourgeois effervescence. Musical and literary analysis of flowers and dreams as a topic in their compositions, demonstrates how they rebelled against gender and class conventions. The "lliri blanc", which in Catalan refers to both the toxic *Narcissus poeticus* and the harmless Madonna Lily, is the main thread of this duality of the woman composer, muse and poet at the same time.

Keywords: Art Nouveau, feminism, semiotics, symbolism, sexuality.

* Joaquim Rabaseda Matas i Anna Costal Fornells són doctors en Musicologia i professors a l'Escola Superior de Música de Catalunya. També són director i coordinadora, respectivament, del màster en Investigació Musical de la mateixa institució i membres del grup de recerca Interpretació i Creació Musicals (2017 SGR 788). Comparteixen l'interès pels fenòmens musicals contemporanis i s'han especialitzat en el patrimoni musical català, la societat de l'espectacle i la relació entre música i ideologia. Des del 2009, han publicat conjuntament quatre articles indexats i tres monografies. Rabaseda, ORCID: 0000-0002-0138-0012; Costal, ORCID: 0000-0002-2119-1622.

L'encís de fada

A la dècada de 1890, una de les imatges de dona que més fascinava era la de *femme fatale*. Perquè per a alguns homes el cos femení era un secret que seduïa i temptava pel seu perill. Els encants d'aquests éssers eròtics i meravellosos aniquilaven aquells que, a diferència d'Odisseu, no es preparaven per resistir la crida de la seva veu. Tal com va remarcar Sigmund Freud, aquestes dones fantàstiques i nocives eren l'exteriorització de la por masculina envers la sexualitat femenina, en un segle en què els cossos es van cobrir de moral victoriana. La voluntat femenina, quan no era controlada per l'ordre social, era una amenaça irrefrenable sense racionalitat; tan sols cercava la debilitació de l'home, la seva submissió. Aquest continuava essent l'instint bàsic femení, des d'Eva, des de Pandora. La literatura està farcida de noms de dona que les encarnen. Oscar Wilde va actualitzar el mite amb *Salomé* el 1891; Frank Wedekind, amb *Lulu* el 1895; Bram Stoker, amb les núvies de *Dràcula* el 1897.

Després que Verdaguer transformés el Canigó en una muntanya literària, els modernistes van seguir l'impuls poètic de cercar en el paisatge les tradicions orals contades per cançons. A principis de juliol de 1895, Enric Morera explicava per carta a Isaac Albéniz que havia anat d'excursió al Pirineu per veure els estanys on tenia lloc la història de la nova òpera en la qual treballava.¹ Conjuntament amb el llibretista, Jaume Massó i Torrents, van anar al gorg Negre, a Èvol, no gaire lluny de Prada de Conflent. Mesos després, el compositor signava la partitura de *La fada*, que recuperava una llegenda de dones d'aigua situada al segle XIII. Només aixecar-se el teló, el tors d'una fada emergia d'entre les aigües, amb una gran cabellera rossa i esllanguida, «movent els braços nusos com volent atreure i tirant enrera el tors» (Massó, 1897: 14) per temptar amb el cant el rabadà que acabava de llevar-se:

Vine, vine, pastoret!
Vine amb mi dintre de l'aigua,
que hi veuràs el meu palau:
mai has vist bellesa tanta.

L'arrencada de l'obra, estrenada el 14 de febrer de 1897 al Teatro del Prado Suburense de Sitges, ja satisfia des de l'inici les mirades del públic amb un motiu iconogràfic que remarcava l'erotisme pernicios d'una noia nua cridant el noi a l'aigua. L'episodi es repetia a la tercera escena, quan el rabadà treballava d'esquena

al gorg i ella en tornava a eixir. Però no era fins a l'aparició dels protagonistes, Jausbert i Gueralda, amants que havien fugit del pare d'ella perquè els prohibia la relació, que la bestialitat destructiva de les fades envaïa el món dels humans, ja per si mateix convuls. Sense tenir una conversa directa amb el jove, les fades li inutilitzaven l'espasa i l'elm, i en batre's amb el senyor d'Èvol, pare de Gueralda, Jausbert perdia el combat i moria. Sense rebre cap honor, penjaven el seu cos dalt d'una roca. Quan tothom havia abandonat l'escena, les aigües de l'estany es remouien. S'aixecava una tempesta que ho ennegria tot. Fins que «a la sobtada claror d'un llampec es veu Jausbert penjat a la roca i la fada abraçada amb ell besant-lo i acariciant-lo», mentre llança el darrer crit: «Ja és meu!» (Massó, 1897: 66). Un final terrorífic, de novel·la gòtica.

La impotència del cavaller era absoluta. En certa manera, la fada exterioritzava l'altre rostre de Gueralda. La tragèdia de Jausbert no era haver estat encantat per un personatge de fantasia, sinó haver-se deixat seduir pels encants d'una noia. Si Verdaguer havia fet que Flordeneu adoptés el físic de Griselda per enganyar Gentil, Massó i Torrents semblava fer l'exercici invers: la fada era l'esperit que representava el desig paorós que alguns homes projectaven en les dones. Perquè fins i tot rere una noia innocent creien que hi havia un ésser misteriós, pertorbador, sexual i terrible. Tal era el temor, i l'atracció, d'una idea antiga de feminitat que des de la poesia de Keats i de Heine havia anat ocupant el seu espai simbòlic al segle XIX.

Segons Xosé Aviñoa (1985: 279), *La fada* va representar la consagració de l'estil modernista, la creació del teatre líric català i l'enlairament definitiu d'Enric Morera. Margarida Casacuberta (1997: 180) remarcava que es trobava en el punt de confluència en què el Modernisme va començar a dissoldre's en el catalanisme. Durant quasi vint anys, la temàtica de les fades i els perills de l'amor va mantenir-se ben viva, i va confegir un model femení de personatge medieval i meravellós que va esdevenir un dels temes iconogràfics d'èxit a l'època. Ara bé, hi ha una dada de la Quarta Festa Modernista que obliga a matisar aquest rol atribuït a la dona: abans de l'òpera i el parlament de Santiago Rusiñol, Mercè Vidal i Puig va estrenar una obra simfònica. De manera que la cerimònia de *La fada*, «l'epígon de la música modernista» (Aviñoa, 2000: 101), va iniciar-se, justament, amb la composició d'una noia.

¹ Biblioteca de Catalunya, Fons Enric Morera, top. M986/11.

Compositores simfòniques

A Barcelona, a finals del segle XIX, que les dones escriuissin obres per a orquestra no era un fet insòlit. *La Veu de Catalunya* del 21 de febrer de 1897 («Dietari del Principat», 1897: 64) informava que l'obra amb la qual Mercè Vidal havia inaugurat la Quarta Festa Modernista era un «poema sinfònic». *La Vanguardia* del 16 de febrer («El concierto», 1897: 2) detallava més la informació: «La sinfonía, con que se ha dada á conocer como compositora la señorita Vidal, es de una instrumentación sóbria, de estilo entre Beethoven y Schubert; siendo muy inspirada la frase de violines que repite varias veces la orquesta. A juzgar por esta obra la señorita Vidal conoce muy bien los secretos de la instrumentación y tiene un gran sentimiento musical». El públic filharmònic no ignorava el nom de la compositora, que amb les seves germanes Júlia i Francesca, violinista i violoncellista, defensava des del piano el repertori clàssic de la música de cambra. Educades en el si d'una família d'artistes —germanes de Lluïsa, pintora, i Carlota, escultora—, les Vidal eren un trio d'intèrprets actiu a la Barcelona modernista, on les filles de determinades personalitats culturals i econòmiques ocupaven cert espai de l'escena pública.

Però no totes les compositores provenien de famílies de l'alta burgesia industrial o estaven vinculades a l'ambient artístic europeu, com les Güell i les Vidal, respectivament. També n'hi havia que procedien d'àmbits progressistes i de famílies vinculades al republicanisme federal i a l'obrerisme. N'és un exemple Onia Farga, filla de Rafael Farga, sindicalista, i Petronila Pellicer, mestra de l'Ateneu Català de la Classe Obrera i dirigent d'una secció de dones de l'Associació Internacional de Treballadors (AIT) (Zaragoza, 1978: 101). El desembre de 1893, tres anys abans de l'estrena del poema simfònic de Vidal a Sitges, Onia Farga era estudiant de l'Escola Municipal de Música de Barcelona i va finalitzar una tanda de valsos per a banda simfònica titulada *El Cucuyo*. A finals d'aquell mateix curs, el juliol de 1894, va acabar la *Sinfonia pastoril* i el 25 de març de 1895 la Banda Municipal de Barcelona va estrenar la seva marxa fúnebre al passeig de Gràcia.² Anava a classes de composició i orquestració amb Melcior Rodríguez d'Alcàntara, qui, juntament amb Josep García Robles, dirigia l'Associació Musical de Barcelona —tots dos eren professors, tam-

² *El Cucuyo* i *Sinfonia pastoril* es poden consultar a la Biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona (top. orq. Far/2 i Far/3, respectivament). De l'estrena de la marxa fúnebre, n'informa *La Publicidad* («Crónica general», 1895: 4).

bé, de les germanes Güell—.³ Nascuda el 1878, aquella jove de setze anys acumulava els primers premis en composició, piano i violí, i tot just era a l'inici d'una carrera musical que rebria aplaudiments internacionals i que, entrat el segle XX, l'impulsà a dirigir la seva pròpia acadèmia musical.⁴

Un exemple encara més reulat és el d'Àurea Rosa Clavé, filla de Josep Anselm Clavé de la mateixa generació que la famosa intèrpret d'arpa Clotilde Cerdà (Segura, 2011). Àurea Rosa va estrenar una obra simfonicocoral de composició pròpia el novembre de 1888 en la inauguració del monument d'homenatge al seu pare —ubicat actualment al passeig de Sant Joan i originàriament entre la rambla de Catalunya i el carrer de València (Mestres, 1888: 7)—. L'obra era una cantata amb poema de Frederic Soler, *Pitarra*, que va ser dirigida per Josep Rodoreda en aquella ocasió. Àurea Rosa, nascuda el 1856, havia compost altres obres i havia merescut tenir una entrada al primer volum del *Diccionario biográfico y bibliográfico* d'Elías i de Molins (1889: 459). No va ser l'única compositora vinculada al moviment claveria que va estrenar obres simfòniques: el 1899 es va interpretar per primer cop l'obra *Les cansons del mas*, per a tres veus masculines i orquestra, de Mercè Tusell i Post i amb poesia de Conrad Roure.⁵ Tusell, nascuda el 1876, va ser premiada per la càtedra d'harmonia del Conservatori del Liceu per les seves obres orquestrals, juntament amb una altra estudiant, Josefina Abella.⁶

A la darrera dècada del segle XIX, la composició simfònica femenina va fer eclosió a Catalunya, una inèrcia a l'alça que els referents internacionals també evidenciaven. El 1890 l'anglesa Ethel Smyth havia compost *Serenade* i una obertura per a *Anthony and Cleopatra*, de Shakespeare (Fuller, 2001), i el 1896 la compositora nord-americana Amy Beach finalitzava

³ Carbonell (2003: 235) indica que García Robles era professor de les Güell i en diverses notes de premsa s'explica que Farga era deixeble de Rodríguez d'Alcàntara: «[...] o en Rodríguez Alcàntara qui'ns presentava a sa jove dexeple, la Onia Farga, la que are precisament acaba d'obtenir un falaguer éxit a París» (Simón y Brunet, 1903: cccxx).

⁴ Al Fons Onia Farga del Museu de la Música de Barcelona s'hi conserva l'«Àlbum de programes, retalls de premsa i documents d'Onia Farga», que documenta la seva faceta pedagògica (ref. ES AMDBD 3-559-02-04-OF0048).

⁵ La partitura es conserva a l'Arxiu de la Federació de Cors de Clavé (top. n. 114) i l'anunci de l'estrena es va publicar a *La Veu de Catalunya* (1899b: 2).

⁶ La informació biogràfica de Mercè Tusell l'hem obtingut de l'esquela publicada a *La Veu de Catalunya* (1933: 2) i la relacionada amb els premis de Tusell i Abella, també de *La Veu de Catalunya* (1899a: 2).

la *Simfonia gaèlica op. 32* (Block i Bomberger, 2020). Als Estats Units, les dones també havien agafat les regnes de la interpretació amb la creació d'orquestrats íntegrament femenines, com ara la Boston Fadette Lady Orchestra —un nom extret de la novel·la de George Sand *La Petite Fadette*—, fundada el 1888 i dirigida per Carlone B. Nichols, o la Los Angeles Woman's Orchestra (Howe, 2014: 147). L'impuls d'aquestes orquestrats particulars va continuar en ciutats nord-americanes com ara Nova York, Filadèlfia, Cleveland o Chicago als anys vint i trenta del segle passat, i també a Barcelona, amb la fundació de l'Orquestra Clàssica Femenina d'Isabel de la Calle, dirigida per ella mateixa i, posteriorment, per Maria Dolors Rosich i Pilar Pérez Malla.

Ara bé, a principis del segle xx la tendència en la composició va ser tota una altra. De manera paradoxal, si bé en l'època modernista les dones havien escrit i estrenat obres simfòniques, la fixació d'un feminisme noucentista i, especialment, del que marcava el comportament i la posició cultural de la dona en la societat moderna, va frenar la llibertat de tota una generació. Potser podríem marcar els límits de la creació modernista femenina a la Barcelona del 1909, on la pianista i compositora Emma Chacón va escriure tres obres simfòniques: *Marcha triunfal*, per a piano i orquestra; *L'Auba*, op. 15, una romança catalana sobre un text programàtic de Josep Ribera Font —pintor amb qui es va casar el 1912—; i *Vora'l bressol*, op. 15, una cançó per a veu i orquestra sobre una poesia d'Àngel Guimerà.⁷ Chacón havia nascut al passeig de Gràcia de Barcelona el 1886 i havia estat alumna de piano d'Enric Granados i de Josep Ribera Miró (Díaz, 2000: 25-28).

La revista *Feminal*, iniciada el 1907 per Carme Karr, especulava ben poc amb la música de les compositoras en les cròniques de concerts i ofería, més aviat, altres punts de vista a les seves lectores, com ara la roba de les intèrprets o les flors que lluíen a l'escenari. En un concert de Narcisa Freixas, Onia Farga i Eva Wiedercker ofert per l'associació Cultura Musical Popular, la crònica afirmava: «No estem fets encara'ls barcelonins al simpàtic spectacle d'un conjunt de corda tot femení, y per axò té pera nosaltres una nota de graciós y plahent exotisme, y al llohar la gentilesa de les artistes, tenim tant pler com en llohar la discrició, la pulcritut y la finesa ab que interpretaren el programa, triat acertadament, sense pretensions ni efec-

tismes, per la seva discreta directora» (F., 1910: 4). La Farga, en altres ocasions, era anunciada com a «delicada concertista» i interpretava les parts de piano «ab gran amor» («Artistes catalanes», 1914: 3). Havien quedat força lluny, en un modernisme massa bohemi, els dies en què els quartets de corda de Lluïsa Vidal els estrenava el quartet Crickboom —format per Mathieu Crickboom, Josep Rocabruna, Rafael Gálvez i Pau Casals— o la possibilitat, ja remota, que una dona com Lluïsa Casagemas pogués estrenar, sense impediments de gènere, una òpera al Teatre del Liceu.⁸

La musa que componia cançons

L'eclosió d'un feminisme institucionalitzat que reivindicava la igualtat de la dona en tots els àmbits socials, també en l'educació i la cultura, va marcar, paradoxalment, una determinada idiosincràsia exclusiva de les dones, una actitud *femenina* en fer les coses. També en l'àmbit artístic. La mateixa revista *Feminal* promovia, entre les seves lectores, la divulgació de cançons per a veu i piano, un gènere domèstic i aparentment innocu dins dels nous límits estètics adequats a l'art femení.

Això no obstant, l'anàlisi d'aquestes cançons planteja, d'entrada, una relació singular entre la compositora i la musa, entre l'autora de la partitura i el simbolisme literari, entre la dona que es rebel·la contra les convencions de gènere i lluita per la professionalització artística i el doble sentit de les flors i dels somnis que recorren els poemes més musicats de Jacint Verdaguer o d'Apel·les Mestres. Si el cos erotitzat de la dona s'havia convertit en l'objecte artístic més preuat del modernisme arreu d'Europa, si l'home de la *fin de siècle* havia necessitat l'art per projectar una fascinació terrible per la *femme fatale* i l'havia fet suportable rere la màscara d'una fada de cabells llargs i vestits volubles, quina posició podien prendre les compositoras en aquesta dualitat violenta entre objecte i subjecte artístic? D'alguna manera, s'enfrontaven a un procés de reflexió entre el gest creatiu i els models femenins que recreaven els versos. Aquesta dualitat pren força en les diverses cançons en les quals apareix un lliri blanc, que denomina tant la tòxica grandalla com l'inofensiu lliri de Sant Antoni.

Maria Lluïsa Ponsa, pianista que havia estat deixeble de Marmontel al Conservatori de París i havia fundat l'Institut Musical de Barcelona, va publicar la

⁷ Ambdues partitures es conserven, en diverses còpies i versions instrumentals hològrafes, a l'Arxiu Històric de la Diputació Foral de Biscaia (MUSICA 0144/013 per a l'op. 15; MUSICA 0145/009 per a l'op. 16).

⁸ El quartet de corda de Lluïsa Vidal s'estrenà a la Sala Estela de Barcelona el novembre de 1897 («Crònica general», 1897: 2).

cançó *Lo lliri blanc* el febrer de 1917 a *Feminal* (Álvarez *et al.*, 2008: 428). El poema era de Jacint Verdaguer i la cançó estava dedicada «al eminent mestre Felip Pedrell» («Lo lliri blanc», 1917: 12).

Per ceptre d'un rey
jo en terra naixia
per ceptre d'un rey
o d'una regina.
Ne passaren mil,
mes d'or lo volien
lo volien d'or
y de pedreria,
y ¡ay! de un a un
tots ells me trepitgen.
Passa Jesucrist
amorós me mira
i al veurem tan pur
com raig de celstia
tan pur y tan blanc
com la setalia
de la terra 'm cull
i amb sa mà divina,
rihent, m'ofereix
per ceptre a Maria.

La cançó s'estructura en dues seccions: la primera agrupa els vuit versos inicials amb un *tempo* alegre i una mateixa frase musical que es repeteix dues vegades per exposar el rebuig dels poderosos, més atrets per l'or que per l'encís d'una flor; la segona, més pausada i sobre un pedal harmònic de ritme molt lent, descriu el reconeixement diví, que, atret per la seva blancor, l'ofereix per ceptre a Maria. La melodia situa sobre la comparació amb la setalia, una altra manera d'anomenar la grandalla, el moment més intens de la peça, amb un gir de notes característic d'una escala oriental sobre un acord de quinta augmentada, que a l'època s'associava a la música moderna i que tant Enric Morera com Jaume Pahissa, entre d'altres, havien transformat en quasi un senyal de modernitat (Rabaseda, 2006: 339-344). Són dos compassos enmig d'un moment líric intens en el qual Ponsa va emprar recursos propis de les àries de l'òpera verista. La tria del poema i la centralitat que la música atorgava a la identificació del lliri blanc com a planta tòxica reforcen aquesta lectura que transforma la peça breu publicada a *Feminal* en part d'un manifest de la dona compositora que es reivindica veladament a través de la imatge del lliri, atractiu i pernicios com una fada.

Però si hi ha un conjunt de cançons que s'ha llegit com una venjança de la dona modernista és justament *L'alegre cantaire*, de Lluïsa Denís, un recull publicat el 1919 que no només sembla proposar una lectura crítica i irònica dels postulats estètics i de gènere del Nou-

centisme, sinó fins i tot de la mateixa relació de la compositora amb el seu marit, Santiago Rusiñol. Associades més al cuplet que al *lied*, les lletres i les melodies de Denís permeten construir una poètica femenina del Modernisme que alhora assenyala tot un camp d'estudi per a la interpretació de continguts musicals: la dona que es revolta contra els discursos més o menys oficials mitjançant el tractament musical dels textos poètics. Perquè posar música a una lletra implica sempre una lectura que n'emfatitza determinades paraules i matisos. El lliri blanc és un exemple que es pot escampar a altres gestos creatius sobre les flors en general, o sobre la mateixa imatge de la mort d'una noia i l'atracció necrofilica.

Lluïsa Casagemas també va publicar diferents cançons a *Feminal*. El gener de 1908 les lectores tenien a disposició «Compassió» (1908: 17), una peça breu a partir d'un text d'Anicet de Pagès:

Volguent ferli un petó mentres brodava,
ahir me vaig punxar,
y ella al veure la sanch que gotejava
se va posa' a plorar.

Y avuy qu'ab son oblit fera llansada
m'ha clavat dins del cor,
passa pe'l costat meu enjogassada
iy no veu que m'ha mort!

La música té cert caràcter juganer i innocent, en una única secció que agrupa les dues estrofes. Tant l'acompanyament com la melodia són senzills i clars, sense cap rastre de dramatisme. Fins a l'últim vers, en què el *tempo* canvia —d'alegre a lent— i, en cantar la paraula «mort», la mà esquerra del piano fa un trèmol greu, base d'un acord que té la mateixa sonoritat de quinta augmentada —en aquest cas, una *appoggiatura* sobre la sisena rebaixada—, un efecte final que modifica el sentit de la peça i deixa a l'aire, ressonant, els perills de l'amor. No és casualitat que Morera comenci *La fada* amb el mateix efecte: trèmol a les timbales i un acord pausat i lent, carregat de misteri. Rere l'aparent innocència de les cançons, doncs, continuaven vigents els recursos de la música simfònica i operística que havia animat una generació de compositors i compositoras a identificar-se amb la modernitat.

L'expressió artística d'aquesta modernitat ha estat estudiada i explicada a partir dels noms propis que configuren la base mateixa del concepte de modernisme musical, entre els quals Morera i Massó i Torrents són exponents indiscutibles. Tanmateix, l'anàlisi sistemàtica del material poètic i musical a partir de l'actual paradigma de gènere pot encetar una via inèdita que rebel·li i contravingui —o, si més no, matisi— un

discurs que encara no ha assimilat que les muses també componien poemes simfònics i cançons.

Bibliografia

- «Crónica general» (1895). *La Publicidad*, 25 de març, pàg. 3-4.
- «El concierto» (1897). *La Vanguardia*, 16 de febrer, pàg. 2.
- «Dietari del Principat» (1897). *La Veu de Catalunya*, 21 de febrer, núm. 8, pàg. 64.
- «Crónica general» (1897). *La Publicidad*, 27 de novembre, vespre, pàg. 2.
- «Noticias de Barcelona» (1899a). *La Veu de Catalunya*, 11 de maig, matí, pàg. 2.
- «Noticias de Barcelona» (1899b). *La Veu de Catalunya*, 8 de setembre, vespre, pàg. 2.
- «Compassió» (1908). *Feminal*, núm. 10, 26 de gener, pàg. 17.
- F. (1910). «Cultura musical popular». *Feminal*, núm. 39, 26 de juny, pàg. 4.
- «Artistes catalanes» (1914). *Feminal*, núm. 86, 31 de maig, pàg. 3.
- «Lo lliuri blanch» (1917). *Feminal*, núm. 118, 25 de febrer, pàg. 12-13.
- «Mercè Tusell» (1933) [esquela]. *La Veu de Catalunya*, 29 de novembre, matí, pàg. 3.
- ÁLVAREZ, ANTONIO; GONZÁLEZ, M.^a JOSÉ; GUTIÉRREZ, PILAR; MARCOS, CRISTINA (eds.) (2008). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- AVIÑOÀ, XOSÉ (1985). *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial.
- (2000). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum III. Del Romanticisme al Nacionalisme (segle XIX)*. Barcelona: Edicions 62.
- BLOCK, ADRIENNE; BOMBERGER, E. DOUGLAS (2020). «Beach [Cheney], Amy Marcy». A: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponible a: www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002248268 (Consulta: 16 d'agost de 2020).
- CARBONELL, JAUME (2003). «García Robles, Josep». A: Aviñoà, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Diccionari A-H*. Barcelona: Edicions 62.
- CASACUBERTA, MARGARIDA (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DÍAZ, ISABEL (2000). *Emma Chacón, una compositora bilbaína*. Bilbao: BBK.
- ELÍAS I DE MOLINS, MIQUEL (1889). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de Fidel Giró.
- FAUSER, ANNREGRET; ORLEDGE, ROBERT (2001). «Boulanger, (Marie-Juliette Olga) Lili». A: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponible a: www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003704 (Consulta: 16 d'agost de 2020).
- FULLER, SOPHIE (2001). «Smyth, Dame Ethel». *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponible a: www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000026038 (Consulta: 16 d'agost de 2020).
- HOWE, SONDRÁ W. (2014). *Women Music Educators in the United States: A History*. Plymouth: Scarecrow Press.
- MASSÓ I TORRENTS, JAUME (1897). *La Fada: drama líric en un acte; música de Enric Morera*. Barcelona: Tip. L'Avenç.
- MESTRES, APelles (1888). «La mort d'en Clavé (1)». *La Campana de Gràcia*, núm. 1018, 24 de novembre, pàg. 6-7.
- RABASEDA, JOAQUIM (2006). *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical [tesi doctoral]*. Cerdanyola del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona.
- REICH, NANCY B. (1993). «Women as Musicians: A Question of Class». A: Solie, Ruth A. (ed.). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- SEGURA, ISABEL (2011). «Clotilde Cerdà i Bosch versus Esmeralda Cervantes». *L'Avenç*, núm. 367, pàg. 39-45.
- SIMÓN Y BRUNET, R. (1903). «Música». *Catalunya*, núm. 7, 15 d'abril, pàg. CCCXIX-CCCXXIV.
- ZARAGOZA, GONZALO (1978). «Antoni Pellicer i Paraire i l'anarquisme argentí». *Recerques: Història, Economia i Cultura*, núm. 7, pàg. 99-115.

Captures de l'infant rebel: fascinacions, planys i temences a la Barcelona d'entre segles (XIX-XX)*

Pere Capellà Simó**

Universitat de les Illes Balears

pere.capella@uib.cat

Resum: L'article explora la representació d'infants del carrer en les arts del període d'entre segles (XIX-XX) a Barcelona. Amb un enfocament interdisciplinari, incideix tant en el succés com en la decadència posterior d'aquesta iconografia, en una època marcada pel plantejament de noves polítiques socials i per l'emergència de l'anarquisme.

Paraules clau: infant del carrer, fi de segle, Barcelona, cultura visual, història de la infantesa.

Abstract: The article explores the representation of street children in artworks from fin-de-siècle Barcelona. Taking an interdisciplinary approach, it studies success and decline of this iconography, in an era marked by the proposal of new social policies and the emergence of anarchism.

Keywords: street child, fin-de-siècle, Barcelona, visual culture, history of childhood.

* Aquest article s'ha dut a terme a partir del projecte I+D «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el periodo de entre siglos (XIX-XX)», PID2019-105288GB-I00, sol·licitat des de la Universitat de Barcelona i finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació (MCIU) i l'Agència Estatal d'Investigació (AEI). En són les investigadores principals Teresa-M. Sala Garcia i Irene Gras Valero.

** Pere Capellà Simó és llicenciat en Belles Arts (2003) per la Universitat de Barcelona i doctor en Història de l'Art (2012) per la mateixa Universitat. Els seus interessos de recerca es concentren en la història de les arts i de la infantesa de l'època d'entre segles. Des d'un enfocament interdisciplinari, ha publicat en revistes acadèmiques d'història de l'art, de geografia, d'història de l'educació i de filologia. Col·labora habitualment amb el Grup de Recerca d'Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON), de la Universitat de Barcelona. ORCID: 0000-0002-5437-242X.

El 1888 constitueix, com se sap, una data simbòlica en la història de Barcelona. L'Exposició Universal, que aquell any va situar la ciutat en el mapa europeu, fou l'acte preliminar d'una voluntat d'abraçar el futur que s'expandia arreu i que ben aviat havia de transformar les arts i les formes de vida. L'any de l'Exposició van tenir lloc dues iniciatives determinants per a la història de la infantesa a Catalunya: d'una banda, es va crear la primera càtedra de pediatria de la Universitat de Barcelona (Palacio i Ruiz, 2002: 68) i, de l'altra, el Reglament de la Junta Superior de Presons del 14 de setembre va prohibir l'ingrés dels menors de setze anys als penals comuns (Sánchez-Valverde, 2009). A tot això, les escenes d'infants del carrer, com avui en diríem,¹ foren força recurrents en les obres que el 1888 es van exhibir al Palau de Belles Arts, creat expressament per a l'Exposició Universal. Entre altres creadors, hi participà l'escultor Josep Campeny amb la peça *Dos nois saltant l'un sobre l'altre*. Campeny és l'autor de tres fonts escultòriques de temàtica afí que l'any 1912 l'Ajuntament de Barcelona va instal·lar en tres punts estratègics de l'Eixample, on romanen en l'actualitat (Català, 2014). L'endemà d'haver estat inaugurades, però, les fonts de Campeny van generar entre una part important dels barcelonins una reacció que diferia diametralment del succés que la iconografia del trinxeraire havia viscut pels volts de 1888. A tots els efectes, la recepció de les imatges testimonia canvis en les mentalitats. És per això que, en aquest breu espai de línies, ens proposem d'interpretar l'abast de les representacions d'infants del carrer al llarg del període que separa l'Exposició Universal de la inauguració de les fonts esmentades.²

1 Aquest terme —amb els seus equivalents en altres llengües: *street child*, *enfant des rues*, etc.— va ésser proposat el 1985 per la UNICEF per designar tant els infants que viuen a la via pública com els que només hi deambulen sense cap supervisió adulta. Avui continua essent el mot emprat majoritàriament en el camp de la teoria social (Nieto i Koller, 2015).

2 Per elaborar el repertori succint de representacions que formen el corpus d'aquest treball hem elaborat una llista prèvia, tan exhaustiva com ha estat possible, de les imatges d'infants que van formar part d'alguna exposició celebrada a Barcelona al llarg del període d'estudi indicat. Aquesta tasca s'ha pogut dur a terme gràcies a la consulta dels repertoris dirigits per Francesc Fontbona (1999 i 2002). Així mateix, hem completat el corpus amb testimonis, tant gràfics com literaris, documentats a través de la cerca dels mots catalans *nyèbit* i *trinxeraire* en quatre hemeroteques digitals: l'Arxiu de Revistes Catalanes Antigues de la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Virtual de Premsa Històrica del Ministeri de Cultura i Esport, l'Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya i l'Hemeroteca de La Vanguardia.

1. De Pocell rebel a la nena obrera: precedents i transformacions

En l'imaginari vuitcentista, els brivalls de la literatura picaresca van transfigurar-se en un nou arquetip urbà. Aquesta transformació va tenir lloc primerament a França durant l'època de les Tres Glorioses. Allí, els «petits patriotes» finats al peu de les barricades van inspirar perfils insignes, com el de l'ardit pistoler de *La Libertat guiant el poble*, d'Eugène Delacroix, o el del carismàtic Gavroche d'*Els miserables*, de Victor Hugo (Yvorel, 2007). Amb aquests antecedents, no és estrany que la primera gran concentració d'imatges d'infants del carrer a Barcelona tingués lloc en el marc de les mostres organitzades per la Societat per a Exposicions de Belles Arts, l'activitat de la qual se circumscriu als anys del Sexenni Revolucionari. D'entre aquesta primera suma de representacions, impossible de ressenyar aquí del tot, sobresurt *Fugint de la crítica*, de Pere Borrell del Caso.³ Aquest oli representa un bordegàs d'aire murillesc que amenaça de travessar el marc del quadre. Aquí el pintor se serveix de la tècnica del *trompe-l'œil* per subratllar el tarannà irreductible del tipus que representa i, alhora, el poder de fascinació que aquest ocell rebel exercia entre el públic (Valcárcel, 2006).

Els dos belitres de guix que Campeny va presentar a l'Exposició Universal conserven, de fet, l'aparença del noi de Borrell del Caso: espitregats, el cabell esbullat, etc. (Català, 2014: 357). Malgrat això, l'escena de Campeny esdevé més amable i, en el fons, anecdòtica. Realment, les posicions des d'on l'un i l'altre artistes van interpretar la mateixa temàtica es justifiquen en el canvi polític. A França, durant el setge de la Comuna de París, els infants van tornar a prendre les armes i arribaren a integrar un batalló format per criatures d'entre onze i setze anys. La presència, però, de cossos infantils entre la multitud de cadàvers de combatents afusellats va regirar la consciència europea (Chauvaud, 1995).

Fos com fos, l'època de la Tercera República Francesa —que coincideix amb la de la Restauració borbònica a l'Estat espanyol— va reconvertir els petits herois d'antany en grans víctimes. En el camp de les representacions, l'infant del carrer es va disseminar en infinitat de tipus còmics —com el petit pastisser, l'escura-xeme-neies o l'escolanet— que encarnaven criatures, les

3 L'obra, titulada primerament *Muchacho saliendo del cuadro*, va formar part de l'exposició d'objectes d'art de 1874 (Fontbona, 1973: 34). Es tracta d'un oli de 76 × 63 cm que actualment forma part del fons d'art del Banc d'Espanya. Per a més informació sobre el pintor, vegeu Pascual (1999).

quals, tot i que es trobaven en un suposat procés d'inclusió social —que en l'època es justificava amb l'exercici d'una professió—, conservaven el caràcter trapella d'altres temps. Són un exemple d'aquest tipus de representacions les pintures de Paul Chocarne-Moreau i, molt especialment, la infinitat d'escolanets que van envair la pintura i l'escultura europees del període, com succeí a l'obra *Accidenti*, que l'escultor Marià Benlliure va exposar el 1888 a Barcelona.⁴

D'altra banda, el caràcter anecdòtic descrit fins aquí va contrastar amb una segona línia de representacions de caràcter compassiu, entre les quals cal destacar grans títols literaris com *Oliver Twist*, de Charles Dickens, o *La petita venedora de llumins*, de Hans Christian Andersen, que l'estètica del realisme-naturalisme, amb pintors com Jules Bastien-Lepage o Fernand Pélez al capdavant, s'afanyava a depurar. En aquesta línia, sobresurt un dels testimonis més corprenedors de la revolució industrial a Catalunya: la pintura a l'oli *La nena obrera*, de Joan Planella, exhibida també a l'Exposició Universal de 1888.⁵

2. Filantropia i consumisme

Les dues línies advertides en les representacions descrites fins aquí esdevenen encara més visibles, com dues cares de la mateixa moneda, entre el conjunt d'obres exhibides a la Primera Exposició General de Belles Arts, l'any 1891. Es tractava —aquesta mostra— de la primera edició d'un seguit de sis exposicions de caràcter internacional que l'Ajuntament de Barcelona va celebrar entre el 1891 i el 1911 (Ojuel, 2013). Amb caràcter general, les representacions d'infants desvalguts van assolir, en la mostra de 1891, un abast sense precedents. Els pintors Dionís Baixeras i Arcadi Mas i Fondevila, per exemple, van presentar-hi, respectivament, dues nenes isolades en paratges inhòspits. Manuel Feliu de Lemus també hi va exhibir una nena capcota entre un grup de dones mendicants. Per la seva banda, Andreu Solà va exposar una escena truculenta, ambientada en un interior humil, en el qual una criatura de pocs anys s'abraça al cos sense vida de la seva mare. Mentre que els pintors es van decantar per interpretacions de tipus compassiu, els escultors

que tractaren sobre aquesta temàtica van adoptar, majoritàriament, un to més lúdic, com el que es desprèn d'obres com *Ave Maria*, d'Eusebi Arnau, *Chist!*, de Joan Vancells, o *El venedor de diaris*, novament de Campeny.

L'adopció de registres distints entre pintors i escultors respon indefectiblement a la destinació reservada a les obres realitzades en un mitjà o en l'altre. Cal tenir present que els pintors aportaven a aquests certàmens obres susceptibles d'ésser adquirides per integrar el Museu Municipal de Belles Arts, com de fet succeí amb els olis esmentats de Baixeras i Mas i Fondevila.⁶ Els escultors, tot i que no renunciaven, òbviament, a aquesta fita, solien presentar models de guix que, alhora, es reproduïen a una escala gairebé industrial, a remolc de la moda de l'anomenada escultura de col·leccionisme, que cristal·litzava en aquell moment (Doñate, 2003).

Així, per tant, mentre el consistori adquiria testimonis pictòrics de la infantesa desvalguda, a les bones famílies barcelonines els agradava de decorar els seus salons amb bustos de trinxeraires, mot que començava a emprar-se en aquell moment per designar els infants que vagaven pels carrers. En ambdós casos, el consum públic i privat d'aquesta iconografia testimonia l'orgull d'una classe dominant envers les mesures socials impulsades. Així, el 1890, dos anys després de l'Exposició Universal, es va inaugurar a Barcelona l'Hospital de Nens Pobres i, paral·lelament, Ramon Albó va crear el Patronat d'Infants i Adolescents Abandonats i Presos. Aquell mateix any, a més a més, l'arquitecte Enric Sagnier va alçar l'edifici de l'Asil Duran, un nou reformatori que passava a formar part de tota una llista de centres heterogenis dedicats a la reclusió de menors, com ara l'Asil Municipal del Parc —emplaçat a les antigues dependències de l'Exposició de 1888— o la Casa de la Misericòrdia (Sánchez-Valverde, 2009).

D'altra banda, el consum burgès de representacions de trinxeraires i altres menors vulnerables no es limitava a l'adquisició d'obres d'art, sinó que es produïa a través de diversos canals, entre els quals cal destacar la premsa il·lustrada. Els infants del carrer van esdevenir protagonistes de l'humorisme gràfic gràcies a dibuixants com Apelles Mestres o, per fer exemples concrets, Marià Foix (1895: 384), Manuel Moliné (1898: 163), Ramon Miró (1897: 32) i Gaietà Cornet (1900: 11-12), i a fotògrafs com Antoni Xatart (1894: 1). També van protagonitzar relats literaris, com «El noi del carrer del Cid», de Raimon Casellas (1895: 179), «El petit trinxeraire», de Ramon Suriñac Senties (1908: 17), o «El

4 Al Billboko Arte Ederren Museoa se'n conserva una còpia en bronze de 64 cm. Per a més informació sobre l'artista, us remetem a Montoliu (1997).

5 Pel que fa a les dues versions d'aquesta obra existents, una de les quals es conserva al Museu d'Història de Catalunya, vegeu Bejarano (2013 i 2014).

6 Totes dues obres, titulades respectivament *Repòs* i *Fent mitja*, s'exhibeixen al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

cira-botes», de Joan Oller-Rabassa (1905: 6). Cal no oblidar tampoc els reportatges periodístics, entre els quals cal destacar «La infància abandonada», de l'escriptora Josepa Farnés, la qual es va afanyar a recollir la veu dels nens que pernoctaven al moll:

—Yo no tengo padres, nadie me quiere en su casa, y cuando los guardias se retiran del puerto voy a dormir con estos en la arena.

—¿Pero, todos estáis sin familia?

—No, pero son tan pobres los padres de mis amigos que no se ocupan de ellos; mire usted a este chiquitín, tiene una madre que si no le lleva dos pesetas todos los días lo mata a palos (Farnés, 1892: 4).

3. L'esguard inclement

El nombre de representacions d'infants, de tipus anecdòtic, que va caracteritzar l'Exposició General de Belles Arts de 1891, va minvar progressivament en les edicions successives d'aquests certàmens municipals. La crisi finisecular, amb el rerefons dels atemptats àcrates, va determinar el refugi dels creadors en actituds de tall idealista. En les noves «representacions simbòliques» —emprant la terminologia de Raimon Casellas (1896: 4)— que van emergir en aquell moment, la iconografia que ens ocupa va tenir una presència més aviat discreta o, si més no, menys evident.

D'altra banda, les imatges d'infants humils van reaparèixer amb força, a manera d'una tradició renovada, en les escenes dels pintors de l'anomenada Colla del Safrà.⁷ Un detall que cal tenir present és el fet que a Isidre Nonell, un dels membres més destacables del grup, li agradava de signar alguns dels seus dibuixos amb el pseudònim Nyèbit, terme que aleshores començava a emprar-se com a sinònim de *trinxeraire*. Aquest fet, aparentment anodí, no sols indica la voluntat de l'artista d'identificar-se amb l'arquetip, sinó la manera amb la qual la cultura visual de l'època començava a generar un ball d'analogies entre la imatge del trinxa i l'aparença d'una nova joventut artística propera a l'obrerisme. En altres paraules, els nyèbits o *gavroches*⁸ van encarnar, en l'imaginari de la fi de segle, el rostre mateix de la rebel·lia, al mateix temps que

⁷ Caldria destacar, pel que fa a la presència d'infants del carrer, obres com *La cria*, de Ricard Canals, *Migdiada d'hivern*, de Ramon Pichot, o *La catedral dels pobres*, de Joaquim Mir. Per a més informació sobre el grup, vegeu Soler (2004).

⁸ És interessant remarcar que en francès el prenom del personatge fictici de Victor Hugo va començar a utilitzar-se per designar genèricament els infants del carrer.

s'estenia un fort temor a la joventut arreu del continent (Perrot, 1986: 1928).

Una il·lustració de Manuel Moliné apareguda a l'*Almanach de l'Esquella de la Torratxa* de l'any 1900 representa una colla de trinxeraires armats amb pedres (Moliné, 1900: 97). El dibuix rememora una manifestació protagonitzada per infants que va tenir lloc després del míting per a la revisió del Procés de Montjuïc que Isart Bula, Pablo Iglesias i Alejandro Lerroux van presidir el juliol de 1899. La revolta es va iniciar a les set del vespre davant del col·legi dels jesuïtes del carrer de Casp i ràpidament es va estendre fins a la plaça d'Urquinaona, la plaça de Catalunya i la Rambla fins a arribar al passeig de Colom («Los sucesos de ayer», 1899). La «turba de trinxeraires» («Los últimos sucesos», 1899: 2) va apedregar l'enllumenat públic, els tramvies i els vidres d'aparadors i finestres.

Amb el canvi de segle, el Patronat d'Infants Presos va adoptar el nom de Patronat d'Infants Presos i Abandonats, i va començar a ocupar-se, amb el suport de l'Ajuntament, de tots els menors que vagaven pels carrers («Notas locales», 1898: 2). Els trinxeraires fugien cap als barris perifèrics («Notas locales», 1897: 2) per tal d'evitar ésser detinguts per les forces de l'ordre. Les detencions d'infants van començar a ser objecte de nombrosos dibuixos satírics —com ara la caricatura d'Ortiz (1902: 4)—, al mateix temps que la premsa republicana denunciava com eren tractats per part de les institucions d'acollida, especialment a l'Asil del Parc (Roca i Roca, 1896).

Tanmateix, la premsa barcelonina va abandonar majoritàriament els arguments caritatius de la dècada anterior amb l'afany de crear una nova alarma social. *La Veu de Catalunya*, diari vinculat a la Lliga Regionalista, fou un dels mitjans que més va insistir en aquesta qüestió. Realment, durant la primera dècada del nou-cents, les planes de *La Veu de Catalunya* van esdevenir una veritable crònica dels delictes comesos a Barcelona per nens d'edats compreses entre els vuit i els quinze anys. Majoritàriament, trobem moneders robats als vianants i furts comesos de matinada a les caixes dels comerços i a domicilis particulars, on afeaven objectes de plom o de llautó i, sobretot, la roba estesa dels terrats. Així mateix, també assaltaven els carregaments del moll, especialment de carbó, cereals i cotó.⁹

En el terreny de les arts, el trinxeraire —adés entremaliat o desvalgut— es va transformar en un subjec-

⁹ Hem pogut recollir unes vuitanta notícies relatives als furts comesos per trinxeraires i publicades en aquest mitjà entre el 1899 i el 1912.

te amenaçador amb la irrupció dels expressionismes. El 1906, l'escultor Ismael Smith va exposar a la Sala Parés una peça de dimensions reduïdes titulada *La misèria*. Representa un monstre terrífic que s'emporta una dona i un home completament retuts. Als seus peus i alliberat de les seves urpes, resta un marrec de pocs anys, que adreça al món un esguard inclement.¹⁰

La Junta Provincial de Protecció de la Infantesa i Repressió de la Mendicitat de Barcelona va entrar en funcionament el maig de 1908. El primer *Boletín de la Junta Provincial de Protección a la Infancia*, aparegut el mes de novembre, fou redactat íntegrament pel sacerdot Josep Pedragosa, el qual es va afanyar a descriure l'objectiu principal de la institució: erradicar «esa plaga de niños huérfanos con o sin padres, abandonados, mendigos, andrajosos, vagabundos, viciosos y delincuentes, conocidos vulgarmente por el mote de trinxeraires, que constantemente pululan por nuestras calles y constituyen el oprobio y la afrenta de nuestra moderna civilización» (Santolaria, 2009: 82).

La Junta Provincial de Protecció de la Infantesa es va dissoldre arran dels fets de la Setmana Tràgica, durant la qual l'objectiu del fotògraf Frederic Ballell va capturar els infants i les mares que alçaven barricades contra el reclutament forçat de reservistes (Gustà i Domènech, 2000). La Junta, però, es va reorganitzar el 1911, coincidint amb l'apogeu cultural i polític del Noucentisme. Aquell any es va preparar un alberg provisional a l'antic convent de les Mínimes, al carrer del Carme («Inauguración del albergue», 1911: 24), i el 1916 la institució ja disposava d'un edifici propi, projectat per Enric Sagnier, que amb el temps havia d'ésser conegut com el Grup Benèfic Wad-Ras o «la Prote» (Gordaliza i Sánchez-Valverde, 2017).

Amb tot, en la VI Exposició General de Belles Arts, celebrada l'any 1911, ja no es van veure imatges d'infants del carrer. Ben mirat, els infants rebels no sols van desaparèixer de la pintura i la plàstica avalades pel Noucentisme, sinó que també es van esfumar dels carrers centrals de Barcelona. El gener de 1913, *La Veu de Catalunya* informava que la Junta Provincial de Protecció de la Infantesa havia recollit un total de 1.083 trinxeraires des que s'havia fundat. El mateix article deixava caure que el «tipo trinxeraire» («Acció de la Junta Provincial», 1913: 4) començava a desaparèixer dels carrers de Barcelona i que faltava molt poc perquè es convertís, definitivament, en una imatge del passat.

¹⁰ Aquest guix, de 25,5 cm, forma part d'una col·lecció privada. Vegeu-ne la reproducció a Casamartina (2017: 113).

5. Colofó

L'època del Noucentisme presenta, com és lògic, els seus reversos. Mentre que el gener de 1913 *La Veu* celebrava l'extinció dels trinxeraires, el mes d'abril *L'Esquella de la Torratxa* va dedicar un número monogràfic als baixos fons de Barcelona, coordinat per Juli Vallmitjana. El número va dedicar un reportatge als menors mendicants, en el qual el poeta i dramaturg Josep Burgas denunciava sense embuts que «an els infants captaires, els cerquen una bona reclusió; no per a endolcir-los la vida, sinó per a treure's l'odiós espectre del davant» (Burgas, 1913: 255).

En el camp de les representacions, la temàtica del trinxeraire fou arraconada de l'art oficialista, però, en canvi, va quallar en la gran heterogeneïtat de mitjans que formen la cultura popular i de masses, com el teatre realista, el pasdoble, el cuplet, el cinema, el bibelot, les joguines, les disfresses, etc.¹¹ Els trinxeraires de l'escultor Josep Campeny, però, van travessar el llindar de la Ciutat Vella. Així, quan el desembre de 1912 l'Ajuntament va inaugurar les fonts que esmentàvem al començament de l'article, es va aixecar un gran rebombori a Barcelona. Es va acusar la corporació municipal d'haver-se decantat per unes obres de «plàstic valor antieducatiu» (Demetrios, 1912: 12) i, pel que fa a l'escultor, els mitjans van retreure-li el desvergonyiment «de immortalitzar les males costums del noi selvatge, abandonat; és perpetuar el “trinxera” i además és fer obra d'art lletja» («Les fonts artístiques», 1913: 6).

Comptat i debatut, aquella època en la qual la burgesia decorava els seus salons amb trinxeraires de guix quedava, aleshores, molt lluny. El malaguanyat Campeny va veure com la mateixa temàtica que li havia procurat el triomf en temps de l'Exposició Universal va servir, al cap de poc més de vint anys, per condemnar-lo a l'ostracisme.¹² La sort de Campeny recorda un conegut relat que el 1902 Eugeni d'Ors va dedicar a Isidre Nonell, en el qual el pintor acaba essent devorat pels personatges dels seus quadres, provinents del món «dels trinxeraires, de les rameres, de les arcabotes, dels idiotes i bojos i lladres i assessins d'ofici» (D'Ors, 1902:

¹¹ Remetem a un repertori de representacions populars, encara en premsa, elaborat en el marc del projecte ja conclòs de la Universitat de Barcelona «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades, 1888-1929» (HAR2016-78745-P, AEI/FEDER, UE).

¹² La crítica més ferotge va arribar força més tard, de part de Feliu Elias (1928: 46), segons el qual Campeny «no fou home molt refinat ni cultivat; per això quan l'Ajuntament de Barcelona li encarregà temes decoratius per a les fonts del veïnat no se li acudí altra cosa que aquells trinxeraires que, encara avui, delaten en bronze un escultor quelcom barroer».

248). El text, publicat primerament a *Pèl & Ploma*, fou il·lustrat amb diversos dibuixos del mateix Nonell, entre els quals voldríem destacar el d'un petit nyèbit acompanyat d'una llegenda que espaordeix: «iQuan seré gran!».

De fet, aquesta vinyeta de Nonell sintetitza amb un alt grau de precisió el pensament d'un grup social al qual hem maldat per apropar-nos: el dels infants del carrer de començament del segle xx. La seva veu ha quedat enregistrada gràcies a alguns testimonis que van aconseguir alfabetitzar-se i, en definitiva, fer-se grans. L'anarcosindicalista Joan García Oliver, nascut a Reus el 1902, fou un d'ells. Valguin, com a colofó, les seves paraules:

Tengo siete años. Asisto a las clases de primera enseñanza en la escuela pública. A las cinco de la tarde, los alumnos salen a la calle. Sería buena hora para merendar, pero tendré que prescindir de la merienda porque en mi casa no hay nadie. Mi padre, mi madre y mi hermana mayor están trabajando todavía en el «Vapor Nou»; la pequeña, Mercedes, quién sabe donde estará, posiblemente fregando en alguna casa de ricos. A falta de merienda, a jugar, a correr hasta cansarse. [...]

Pero cuando llega el invierno, con vientos helados que corren por las calles, se encogen los ánimos de los niños y niñas, que entonces andan arrinconados por zaguanes o escaleras. A veces, porque en invierno se siente más pronto el hambre que en verano, se forma una gavilla de muchachos que van a esperar a los padres a la puerta del «Vapor Nou». Allí, había un tramo de pared calentita por la que transpiraba el calor de la tintorería, cuyos ásperos vapores salían por un tubo de escape que daba a la calle a unos veinticinco centímetros del suelo. [...]

Una de aquellas tardes de frío punzante, llegó en su coche tirado por dos caballos el amo de la fábrica, Juan Tarrats hijo. El amo viejo, al que ya se veía poco, era Juan Tarrats padre. A un silbido del cochero se abrió el portón de la fábrica, por el que penetró el coche. El amo debió reprender al portero por permitir que un montoncito de niños estuviésemos casi junto a la puerta, porque el portero, con disgusto, nos gritó que nos fuésemos de allí.

La parvada de muchachos salió disparada calle abajo, en dirección al Bassot. Al llegar a la esquina los contuve:

—Ya no corramos más. ¿Qué os parece si a pedradas rompemos el foco de la puerta y dejamos la calle a oscuras?

Regresamos todos, con aires de comprometidos con una conspiración. Recogimos piedras en la calle sin pavimentar. Sigilosamente nos acercamos a la puerta de la fábrica, miramos a un extremo y otro de la calle y, seguros de la impunidad, cinco bracitos lanzamos piedras al foco.

Se oyó un ipaf!, y se oyó caer una pequeña lluvia de fragmentos de vidrio. Niños todavía, habíamos empezado la guerra social. (García Oliver, 1978: 11-12)

Bibliografia

- «Notas locales» (1897). *La Vanguardia*, 14 de juliol, pàg. 2.
 «Notas locales» (1898). *La Vanguardia*, 15 de gener, pàg. 2.
 «Los sucesos de ayer. El meeting» (1899). *La Vanguardia*, 3 de juliol, pàg. 1-2.
 «Los últimos sucesos» (1899). *La Vanguardia*, 6 de juliol, pàg. 2.
 «Inauguración del albergue para "trinxeraires" (golfos), instalado en el ex convento de las Mínimas» (1911). *La Actualidad*, núm. 255, 20 de juny, pàg. 24.
 «Acció de la Junta Provincial de Protecció a la Infància» (1913). *La Veu de Catalunya*, nit, 8 de gener de 1913, pàg. 4.
 «Les fonts artístiques» (1913). *La Veu de Catalunya*, nit, 24 de juliol, pàg. 6.
 BEJARANO VEIGA, Juan C. (2013). «El Museu presenta... La nena obrera (c. 1885) de Joan Planella i Rodríguez». Barcelona: Museu d'Història de Catalunya. Disponible a: www.mhcat.cat/content/view/full/8404 (Consulta: 28 de setembre de 2020).
 — (2014). «La niña obrera, de Joan Planella y Rodríguez: una visión pictórica de la Revolución Industrial textil en Cataluña». *Datàtèxtil*, núm. 30, pàg. 6-42.
 BURGAS, Josep (1913). «Els infants captaires». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1789, 11 d'abril, pàg. 255.
 CASAMARTINA PARASOLS, Josep (dir.) (2017). *Ismael Smith: la bellesa i els monstres*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
 CASELLAS, Raimon (1895). «El noy del carrer del Cid». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 179.
 — (1896). «Tercera Exposición General de Bellas Artes». *La Vanguardia*, 22 d'abril, pàg. 4.
 CATALÀ BOVER, Lúdia (2014). «Vida i obra de l'escultor Josep Campeny Santamaria». Tesi doctoral dirigida per Rosa M. Rebull Subirana. Barcelona: Universitat de Barcelona.
 CHAUVAUD, Frédéric (1995). «Gavroche et ses pairs: aspects de la violence politique du groupe enfantin en France au XIX^e siècle». *Cultures & Conflits*, núm. 18, pàg. 21-33.
 CORNET, Gaietà (1900). «Y'ls nyèbits». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 11-12.
 DEMETRIOS (1912). «Miscelania». *El Gall*, núm. 25, 21 de desembre, pàg. 12.
 DOÑATE, Mercè (2003). «L'escultura de colleccionisme». A: Fontbona, Francesc (dir.). *El Modernisme*. Vol. iv. Barcelona: L'Isard, pàg. 13-32.
 ELIAS, Feliu (1928). *L'escultura catalana moderna*. Barcelona: Barcino, 2 vol.
 FARNÉS, Josefa Maria (1892). «La infancia abandonada». *El Pueblo: Periódico Republicano Democrático*, 3 de juliol, pàg. 4.
 FOIX, Marià (1895). «Bulto de respecte». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1431, 1 de juny, pàg. 384.
 FONTBONA, Francesc (1973). «Pere Borrell del Caso (1835-1910) y el inventario de sus pinturas». *D'Art*, núm. 2, maig, pàg. 34.
 — (dir.) (1999). *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
 — (dir.) (2002). *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
 GARCÍA OLIVER, Juan (1978). *El eco de los pasos*. Barcelona: Ibérica.
 GORDALIZA CORNELLA, Benet; SÁNCHEZ-VALVERDE VISUS, Carlos (2017). «El Grup Benèfic Wad-Ras: semblança en el centenari de "la Prote"». *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, núm. 30, juliol-setembre, pàg. 13-45.
 GUSTÀ, Montserrat; DOMÈNECH, Sílvia (coords.) (2000). *Frederic Ballell, fotoperiodista*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
 MIRÓ, Ramon (1897). «Barcelona a l'estiu». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 32.

- MOLINÉ, Manuel (1898). «Els nostres nyèbits». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 163.
- (1900). «La gran batalla dels vidres». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pàg. 97.
- MONTOLIU, Violeta (1997). *Mariano Benlliure, 1862-1947*. València: Generalitat Valenciana.
- NIETO, Carlos J.; KOLLER, Silvia H. (2015). «Definiciones de Habitante de la Calle de Niño, Niña y Adolescente en Situación de Calle: Diferencias y Yuxtaposiciones». *Acta de Investigación Psicológica*, núm. 4, pàg. 2162-2181.
- OJUEL SOLSONA, Maria (2013). «Les exposicions municipals de belles arts i d'indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)». Tesi doctoral dirigida per Mireia Freixa. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- OLLER RABASSA, Joan (1905). «Els dos baylets. El cira-botes». *Garba*, s/n, pàg. 6.
- ORS, Eugeni d' (1902). «La fi de l'Isidro Nonell». *Pèl & Ploma*, núm. 84, 1 de gener, pàg. 248-253.
- ORTIZ (1902). «L'asil de nit per nyèbits». *La Tomasa*, núm. 742, 27 de novembre, pàg. 4.
- PALACIO LIS, Irene; RUIZ RODRIGO, Cándido (2002). *Redimir la inocencia. Historia, marginación infantil y educación protectora*. València: Universitat de València.
- PASCUAL BARROSO, Andrea (1999). *Pere Borrell del Caso (1835-1910). Un mestre de pintors*. Barcelona: Mediterrània.
- PERROT, Michelle (1986). «Quand la société prends peur de sa jeunesse au XIX^e siècle». A: Proust, François (dir.). *Les jeunes et les autres. Contributions des sciences de l'homme à la question des jeunes*. Vol. I. Vaucresson: Criv, pàg. 1928.
- ROCA I ROCA, Josep (1896). «Miserias de Barcelona. Trinxeraires». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 891, 7 de febrer, pàg. 82-84.
- SÁNCHEZ-VALVERDE VISUS, Carlos (2009). *La Junta Provincial de Protección a la Infancia de Barcelona, 1908-1985: aproximació i seguiment històric*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- SANTOLARIA SIERRA, Félix (2009). «La Junta de Protección de la Infancia de Barcelona: la primera etapa (1908-1909)». *Educació i Història*, núm. 14, pàg. 82.
- SOLER ÀVILA, Xavier (2004). «La Colla del Safrà i les seves derivacions». A: Fontbona, Francesc (dir.). *El Modernisme*. Vol. III. Barcelona: L'Isard, pàg. 191-210.
- SURIÑACH, Ramon (1908). «El petit trinxerayre». *En Patufet*, núm. 209, 4 de gener, pàg. 17.
- VALCÁRCCEL, Amelia (2006). «Fascinados por el pícaro». *Abaco: Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, núm. 49-50, pàg. 67-69.
- XATART, Antoni (1894). «Un Cassino de Trinxerayres». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 800, 11 de maig, pàg. 1.
- YVOREL, Jean-Jacques (2007). «De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris». *Revue d'Histoire de l'Enfance «Irrégulière»*, núm. 4, pàg. 39-72.





Fotograma de l'anunci creat per Apple el 1984 per al primer Macintosh.

La vida portàtil: el somni de la contracultura digital

L'esperit contracultural que va inspirar la revolució tecnològica dels anys seixanta i setanta ha contribuït a dissenyar les pautes de gestió empresarial del nou capitalisme, en què els límits entre el treball i la vida privada es desdibuixen. La pandèmia ha posat de manifest els perills d'aquest nou marc social.

Per **Sandra Santana**

Emès en el moment culminant de la retransmissió televisiva del partit de la Superbowl, avalat amb un milió de dòlars de pressupost per un director, Ridley Scott, que havia demostrat a *Blade runner* la seva capacitat per fer aflorar les fantasies especulatives de l'era tecnològica, l'anunci amb el qual la companyia Apple llançava el primer Macintosh resumia el somni de llibertat llargament perseguit pels visionaris de la contracultura. En el vídeo, d'un minut de durada i inspirat en la novel·la de George Orwell

1984, una tropa d'homes amb el cap rapat i uniformes grisos van cap a una sala de cinema on es gaudeix d'un espectacle únic. El rostre del Gran Germà emet el seu discurs davant d'individus idèntics quan, de sobte, entra a la sala una noia atlètica que interromp les seves paraules i, mentre és perseguida per un exèrcit de policies amb cascos antidisturbis, després de donar voltes enlaire a un martell gegantí, el llança sobre la pantalla, fet que produeix un espetec eixordador.

«Els joves de la contracultura nord-americana van convertir els ordinadors en símbol d'una utopia social i política.»

En el context de les telecomunicacions de l'època resultava palmari el missatge que Apple volia fer arribar al consumidor estatunidenc. Es tractava d'una batalla entre David i Goliat: la del pensament de la diversitat enfront del pensament únic; la dels emprenedors que treballen per projectes enfront de les monolítiques estructures d'empreses jerarquitzades; la dels trencadors i inconformistes enfront de les caduques però sòlides estructures totalitàries. El seu nou producte, un ordinador personal pensat per primera vegada per a un públic massiu, pretenia trencar amb el monopoli d'IBM (el Gran Germà, àlies *Big Blue*), que imperava en el mercat de la tecnologia informàtica des de feia tres dècades. A mitjan anys seixanta, l'empresa era propietària de dos terços del negoci de la tecnologia de la informació i la seva influència era tan dominant que la resta de les companyies es veien limitades a fer «el que IBM optava per no fer, o bé a produir accessoris per al seu equip» (Roszak, 1986a). Dues dècades després, no obstant això, la ceguesa del gegant davant les possibilitats del negoci emergent dels ordinadors personals començava a fer tremolar el seu monopoli enfront de les empreses de Silicon Valley que irrompien transformant la imatge de la tecnologia informàtica i la seva relació amb l'ésser humà.

Tornant de nou a la dècada dels anys seixanta, la imatge popular que es tenia aleshores dels ordinadors era la d'aparells complexos que ocupaven habitacions senceres allunyades de la vida de la majoria de la gent. A més de ser uns productes sorgits de les entranyes de la indústria militar, constituïen una arma poderosa en mans de les grans corporacions i dels governs que dominaven econòmicament i moralment la societat mitjançant una distribució del treball i del temps alienant i deshumanitzadora. Així, almenys, ho veien els joves del Free Speech Movement, els quals el 1964 es van manifestar al campus de la Universitat de Berkeley portant un rètol en forma de targeta perforada on podia llegir-se: «I am a student at the University of California. Please do not fold, spindle or mutilate me» (Turner, 2006). Aquells estudiants, que reclamaven a la Universitat que aixequés la prohibició de fer activitats polítiques dins del campus i reconegués el seu dret a la

llibertat d'expressió, no veien en aquestes màquines una promesa de llibertat, sinó, molt al contrari, un símbol del caràcter jeràrquic, opressiu i deshumanitzat de la política excessivament burocratitzada que imperava durant la guerra freda. La seva protesta reflectia implícitament la queixa que se'ls estava tractant com a mers números sense atendre les seves necessitats com a individus únics.

Van ser precisament els protagonistes del tomb cultural d'esquerres, fruit de les protestes estudiantils a Berkeley, els qui van canviar aquesta imatge dels ordinadors, que veien com una promesa d'alliberament a partir de l'exploració individual. La contracultura juvenil que donava l'esquena als valors tecnocràtics de planificació i racionalització propis de les societats industrials avançades va comportar també un somni tecnològic. Emparats teòricament per visionaris com Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, Paolo Soleri o Gerard K. O'Neill, i immersos en els efectes de la música rock amplificada electrònicament i els llums estroboscòpics que reproduïen els efectes ocasionats per l'LSD, els joves de la contracultura nord-americana van convertir els ordinadors en símbol d'una utopia social i política. La publicació *underground* editada per Stewart Brand, *The Whole Earth Catalog* (considerada per Steve Jobs la Bíblia de la seva generació), és potser l'exemple més clar d'aquesta exòtica mescla de «saviesa rústica i tecnologia avançada» (Roszak, 1986b: 24). Aquest particular catàleg, que va aconseguir una gran difusió entre les comunes rurals estatunidenques dels anys seixanta, es va convertir en un important precursor de la idea d'Internet, ja que era capaç de posar a l'abast del lector coneixements globals de tot tipus en un entorn col·laboratiu i perquè, juntament amb resums científics, assaigs sobre espiritualitat oriental, equips d'acampada, consells per a la protecció del medi ambient i utensilis de tot tipus, s'anava gestant entre les seves pàgines una nova consideració de la tecnologia com a eina de transformació individual i col·lectiva molt diferent de la que representaven els grans mastodonts d'IBM. Brand mateix resumia l'ètica *hacker* sorgida als anys seixanta basant-se en cinc punts que avui considerem principis democràtics evidents: «L'accés als ordinadors ha de ser il·limitat i total»;



Anunci de premsa del primer Macintosh.

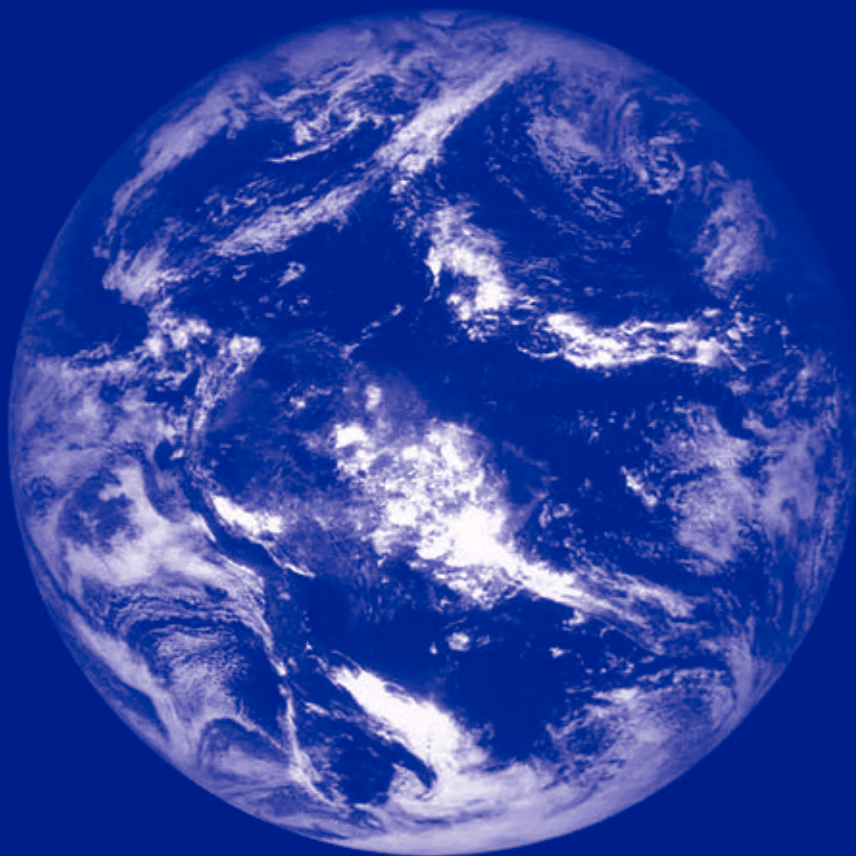
«tota la informació ha de ser lliure»; «desconfia de l'autoritat: promou la descentralització»; «pots crear art i bellesa amb un ordinador»; «els ordinadors poden millorar la teva vida» (Brand, 1995).

Steve Jobs, després de tornar d'un viatge espiritual a l'Índia i posar a la venda la seva furgoneta Volkswagen, s'entrega, per tant, a un somni que ja és col·lectiu: la transformació dels ordinadors en una eina d'alliberament, democratitzant les màquines i integrant-les en organitzacions rizomàtiques que esquivin les antigues, controladores i immobiliertes jerarquies de poder basades en el control centralitzat de la informació. El primer Macintosh, si bé no va aconseguir mai ser un èxit de vendes, integrava una interfície gràfica d'usuari molt més intuïtiva que no pas els antics comandaments, i un ratolí, l'invent que el pioner Douglas Engelbart va concebre com un model de simbiosi entre un ésser humà i una màquina, l'esperit del qual avui és present en els múltiples dissenys de portàtils, tauletes tàctils i telèfons intel·ligents amb els quals interaccionem com si fossin una extensió del nostre propi cos (Markoff, 2005: 69-70). No obstant

això, el temps ha demostrat que aquesta no és la història triomfal d'un alliberament, sinó, entre altres coses, la d'un viatge compassat cap al futur individualista en el qual ara estem embarcats. Al mateix temps que apreníem a mirar les màquines com a utensilis d'ús personal al servei de la democratització de la informació, els mateixos ecos antijeràrquics i les mateixes aspiracions d'autonomia que van fructificar als anys seixanta i setanta calaven també entre els consultors que, una dècada després, contribuïen a posar en marxa els dispositius de la nova gestió empresarial amb l'objectiu de fer les condicions de treball més atractives, millorar la productivitat, desenvolupar la qualitat i augmentar els beneficis. Com ha assenyalat Art Kleiner, que va ser redactor del *Whole Earth Catalog* abans de dedicar-se a la història i la consultoria empresarial, «al mateix temps que la influència de la contracultura es propagava, un grapat de directius van començar a qüestionar les principals premisses en què es basaven les empreses per a les quals treballaven» (Frank: 1998). Enfront de les jerarquies estàtiques i la fidelitat a l'empresa, l'esperit del «nou capitalisme» promou des de fa temps valors com l'autonomia, l'espontaneïtat, la mo-

WHOLE EARTH CATALOG

access to tools



Fall 1968

\$5

Portada del primer número de *The Whole Earth Catalog*, dirigit per Stewart Brand.

«Enfront del capitalisme social, el nou capitalisme flexible s'obria pas i, amb ell, arribava la flexibilització dels espais i dels temps.»

bilitat, l'obertura a les novetats, la disponibilitat, la creativitat, la intuïció visionària, la sensibilitat davant les diferències, l'atracció per allò informal i la recerca de contactes interpersonals, qualitats «tretes directament del repertori del Maig del 68».

El sociòleg Richard Sennett explica a *The Corrosion of Character* (1998) que les tardes del 1994 va començar a reunir-se amb un grup de programadors que havien estat acomiadats un any abans de les tres fàbriques d'IBM situades al Hudson Valley de Nova York. Aquests treballadors havien estat víctimes de l'estratègia que l'empresa va dur a terme per transformar el negoci quan el temps va donar la raó als joves de Silicon Valley en la seva recerca somniada de la personalització dels ordinadors. Si fins a mitjan anys vuitanta IBM representava el model d'empresa paternalista fonamentada en una fidelitat transmesa als empleats mitjançant cursos de golf, serveis d'atenció als nens, hipoteques i altres serveis socials, a començaments dels noranta el gegant blau va entrar en una situació agònica perquè els seus productes havien estat desbancats pel miracle de la petita tecnologia. Per adaptar-se als nous temps, l'empresa va transformar la seva rígida organització jeràrquica amb fórmules més flexibles orientades a oferir més productes en menys temps, reduint un terç la plantilla i contractant alguns dels antics empleats com a treballadors externs, sense beneficis socials i sense un lloc fix a l'empresa. Enfront del capitalisme social, el nou capitalisme flexible s'obria pas i, amb ell, arribava la flexibilització dels espais i dels temps, que promovia unes vides marcades pel signe del canvi i la consegüent denigració de la rutina. Aquells treballadors d'IBM es culpaven a si mateixos de no haver estat prou emprenedors, prou valents, prou inconformistes, de no haver encarnat, per tant, els valors que representava aquella jove de l'anunci d'Apple que irrompia a la sala on el Gran Germà feia el discurs totalitari. Des d'aleshores han passat gairebé quaranta anys i la imatge de l'individu que treballa des de casa amb un portàtil i un telèfon mòbil, conciliant treball, oci i vida privada, ens ha acompanyat durant la pandèmia i s'ha presentat com una conseqüència inevitable facilitada per una tecnologia que

—oh, miracle— és aquí per cobrir les nostres necessitats. L'estabilitat i la seguretat que proporcionava el model capitalista basat en les rígides estructures de les grans empreses centralitzades i burocratitzades podien convertir els individus en un mer engranatge d'una maquinària despersonalitzada. No obstant això, els monstres que produeix aquest nou somni de democratització tecnològica ens vigilen: tenim una societat hiperconnectada però a la qual li falten entorns de solidaritat locals, unes comunitats virtuals que fomenten el sectarisme i el radicalisme, una bretxa digital que molts han assenyalat com una de les causes de l'auge de la ultradreta en un sector de la població que se sent amenaçat pels canvis socials i, en general, unes vides que s'enfronten a l'ansietat d'un futur laboral completament incert. ●

Bibliografia

- BOLTANSKI, LUC; CHIAPPELLO, ÈVE (2005). *The New Spirit of Capitalism*. Londres - Nova York: Verso (trad. cast.: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002).
- BRAND, Stewart (1995). «We Owe it All to The Hippies». *TIME Magazine Domestic*, vol. 145, núm. 12 (primavera de 1995, núm. especial).
- FRANK, Thomas (1998). *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: Universitat de Chicago (trad. cast.: *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumo moderno*. Barcelona: Alpha Decay).
- MARKOFF, John (2005). *What the Dormouse Said: How the 60s Counterculture Shaped the Personal Computer*. Nova York: Viking Press.
- ROZAK, Theodore (1986a). *The Cult of Information. A Neo-Luddite Treatise on High-Tech, Artificial Intelligence, and the True Art of Thinking*. Berkeley: Universitat de Califòrnia (trad. cast.: *El culto a la información. Un tratado sobre alta tecnología, inteligencia artificial y el verdadero arte de pensar*. Barcelona: Gedisa, 2005).
- ROZAK, Theodore (1986b). *From Satori to Silicon Valley: San Francisco and the American Counterculture*. San Francisco: Don't Call It Frisco Press.
- SENNETT, RICHARD (1998). *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. Londres - Nova York: W. W. Norton & Company (trad. cast.: *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2006).
- TURNER, Fred (2006). *From Counterculture to Ciberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: Universitat de Chicago.

Que la lluita per la vida no ens faci oblidar el plaer de caminar

Vivim temps en què tot queda paralitzat per salvaguardar-nos del virus, incloent-hi la majoria dels drets fonamentals. Correm el perill que l'aventura de caminar per sentir la pròpia vida esdevingui definitivament un luxe.

Per **Jordi Garcia Farrero**

És evident que la nostra quotidianitat s'ha volatilitzat des de fa mesos per la presència del coronavirus SARS-CoV-2. La tasca de la comunitat sanitària i científica també s'ha vist alterada, ja que ha hagut d'esmerçar tots els esforços possibles per identificar-lo, seqüenciar-lo, desenvolupar proves de diagnòstic i, per descomptat, obtenir la vacuna corresponent. Tota aquesta dedicació palesa la gran importància de les cures, la ciència i la formació en totes les societats que pretenen prosperar amb un

mínim de dignitat humana. Anhelem, doncs, que aquesta lliçó pugui perdurar en la nostra memòria al llarg del temps per tal d'esquivar temptacions de naturaleses que van en direcció contrària, com ja s'ha pogut veure en el passat.

Mentrestant, el fet és que ens tocarà conviure, durant una temporada, amb mesures que són planificades amb la intenció d'evitar l'augment de contagis. El seu nivell de res-



Caminar pot fer possible una altra percepció del temps, com passa amb el passeig dels infants.

trició sempre està condicionat per la situació en la qual es troba l'emergència sanitària, amb l'ocupació de les unitats de cures intensives com a principal dada quantitativa, però no hi ha dubte que sempre acaben afectant la nostra mobilitat. Això significa, entre altres aspectes, una suspensió total o parcial de l'*homo viator* (individu-que-està-en-moviment) perquè desplaçar-nos d'un lloc a un altre està condicionat per diferents normatives (confinament nocturn o tancament perimetral).

En aquest sentit, cal recordar que vam iniciar aquesta pandèmia confinats durant gairebé tres mesos. D'aquesta manera, la nostra experiència quedà reduïda bàsicament a les persones i als objectes existents a la nostra llar, cosa que va obligar-nos a desplegar, sense cap altra possibilitat, la nostra inventiva. Especialment, a les famílies amb canalla a casa. Així, doncs, el relat de Xavier de Maistre (2011) va esdevenir, de sobte, un referent del tot inesperat perquè aconseguia reduir el seu malestar envers una

«Aquesta incertesa generalitzada ens converteix en subjectes molt més vulnerables del que érem abans.»

situació imposada amb una sèrie d'ocupacions totalment casolanes: dormir, gaudir d'un retrat del menjador, treure la pols, meditar al llit, conversar amb el gos o bé reflexionar sobre els llibres llegits.

A hores d'ara, però, sembla que la situació hagi canviat un xic al nostre país, a pesar que l'opció del confinament sempre és recurrent en la majoria dels debats polítics. És clar que aquesta incertesa generalitzada ens converteix en subjectes molt més vulnerables del que érem abans. A més, fa la impressió que el coronavirus ha empobrit les nostres activitats a l'aire lliure perquè han quedat reduïdes a tres possibles destins: l'abastiment, el treball i, en el cas de tenir descendència, l'escola. També hi ajuda el fet que la restauració i tots els establiments culturals es trobin ara mateix tancats, malgrat que en aquests últims no s'hi ha detectat mai cap rebrot.

Realment, és una existència que ens recorda la de Robinson Crusoe perquè els seus desplaçaments per l'illa també tenien una dimensió més aviat utilitària, i els quals, és ben conegut per tothom, foren motiu d'acusacions molt greus per part de Karl Marx (*homo oeconomicus*). En qualsevol cas, m'estic referint a les ocupacions de construir-se un lloc per viure i «guanyar-se el pa» (2020: 142) per mitjà de la ramaderia i l'agricultura. També és cert que el personatge creat per Daniel Defoe viu guaitant l'horitzó amb l'esperança que s'acabi el seu naufragi, tal com ens succeeix a nosaltres amb la vacuna, però esperem que no es perllongui tant en el temps. Es fa palesa, per tant, una certa semblança entre la situació actual i la de Crusoe, perquè totes dues situacions ens aboquen a tenir una actitud més aviat passiva vers una situació extraordinària. Ben diferents són, tanmateix, les aventures d'Ulisses, ja que ens mostren un personatge totalment agonístic, és a dir, que mira d'escapolir-se de tots els perills gràcies a la seva astúcia per poder tornar a l'illa d'Ítaca.

Ara bé, convé recordar que el fet de caminar també pot ser concebut com una aventura científica, filosòfica o bé formativa; és a dir, el destí per al qual s'ha iniciat i el

temps del desplaçament passen a tenir la mateixa importància. Aquí ja no es tracta de sobreviure, sinó de fer possible, com succeeix amb el passeig dels infants, una altra concepció del temps en la qual cada minut deixi de ser superficial i el paisatge esdevingui familiar (Gros, 2014). També és cert que aquesta manera de caminar ha d'anar acompanyada d'una determinada actitud vital que resumim amb aquests mots: «en la meua caminada de la vesprada oblide de bona gana totes les meues ocupacions del matí i les meues obligacions envers la societat» (Thoreau, 2009: 35). Tot plegat es posa de manifest en els tres *moments estel·lars* triats que presentarem seguidament.

L'ascens científic a un cim per primera vegada

L'expedició científica americana d'Alexander von Humboldt començà per terres veneçolanes. Fou justament a la ciutat de Caracas on el científic alemany organitzà una excursió que va generar una gran commoció social, ja que aconseguí pujar, per primera vegada, al punt més alt de la serralada que separa la capital de l'oceà Atlàntic. El respecte dels autòctons per les altures d'aquestes muntanyes, juntament amb la por de trobar-se serps o tigres, no van ser impediments perquè Von Humboldt pogués recollir dades geològiques rellevants mentre trescava per aquells camins tan costeruts. Certament, totes aquelles troballes més tard foren fonamentals per al desenvolupament científic sud-americà, per la qual cosa no ens pot estranyar que aquella experiència acabés essent captada en un poema elaborat per José Antonio Montenegro, professor i instigador del moviment independentista, o que esdevingués un punt d'inflexió en la formació del jove Andrés Bello, que va ser dels pocs atrevits que acompanyaren Von Humboldt i Bonpland (Grases, 1981: 289).

La revelació d'una doctrina filosòfica

Ens hem de situar en la penúltima etapa de la vida del filòsof Nietzsche, associada a tres indrets: la costa genovesa, Sils Maria i Torí. Foren escollits per la presència constant de llum solar, ja que això ajudava, segons el criteri del pen-

sador alemany, que la seva existència fos una experiència més suportable. N'és un exemple la seva afició per fer grans caminades durant aquells dies. I precisament en una d'aquestes va ser sorprès per la doctrina de l'etern retorn i la figura del superhome que representaren un abans i un després en la seva obra. Encara avui aquesta pedra, anomenada Surlej, ens recorda l'efemèride esmentada, ocorreguda pels volts del 6 d'agost de 1881, i com a conseqüència d'això, el seu mètode de creació filosòfica, que queda resumit amb els mots següents: «Seure com menys millor; no creure's cap pensament que no hagi nascut a l'aire lliure i en què no hi hagi hagut moviment lliure —en el qual els músculs no celebren també una festa» (Nietzsche, 2007: 55).

L'excursionisme al servei de l'educació

Una de les pràctiques que millor representa el reformisme pedagògic de la Institución Libre de Enseñanza fou l'excursionisme. Era ben habitual incloure les caminades en les lliçons impartides a classe per tal d'establir una educació activa en la línia expressada pel mètode intuïtiu de Pestalozzi, el qual destacava la importància de la presència de l'objecte que s'estava estudiant per poder observar les coses directament i extreure'n les conclusions corresponents. També és cert que aquestes excursions serviren per col·locar, en el mapa del pensament pedagògic, la serra de Guadarrama com a novetat estètica, tal com fa notar Gaziell en la seva obra autobiogràfica (1981). En qualsevol cas, donem pas a Francisco Giner de los Ríos per conèixer quin sentit tenia realment aquesta pràctica, que pot ser interpretada com un símptoma de la modernitat pedagògica:


Totes les excursions pròpiament d'ensenyament ara les fem en dies feiners [...] per estudiar arqueologia o geologia, o un altre assumpte anàleg, forma part de la classe mateixa, en comptes de ser-ne un complement. Les excursions que cada diumenge fem a pagès, amb un objectiu merament higiènic o atlètic (anar a peu, alpinisme, etc.), combinat amb la contemplació i gaudi del paisatge, tenen el mateix efecte que les d'estudi, en proporció a la seva energia més gran o més reduïda (Giner, 2005: 88-89).

Reflexió final

És evident que hi ha altres *moments estel·lars* de la història de l'*homo viator* (Charles Baudelaire, Robert Walser, Walter Benjamin, Virginia Woolf...). Però el que s'ha volgut destacar en aquest text és que caminar, vist com una experiència durant el seu desenvolupament, és una necessitat que no podem perdre de vista arran de les seves potencialitats. Això és important en temps restrictius com els actuals, però també si pensem una mica més enllà, perquè, com afirma José Enrique Ruiz-Domènec (2020), després de cada epidèmia apareguda al llarg de la història sempre s'han produït grans avenços civilitzadors. De ben segur que aquest esperit caminador hi pot contribuir amb diferents elements polítics i socials a favor d'un temps més oportú (*kairós*) enfront d'aquesta vida tan atrafegada dels nostres temps. ●

Bibliografia

- DEFOE, Daniel (2020). *Robinson Crusoe*. Traducció d'Esther Tallada. Pròleg d'Albert Sánchez Piñol. Barcelona: Bernat Metge Universal.
- GAZIEL (1981). *Tots els camins duen a Roma. Història d'un destí. 1893-1914. Memòries II*. Barcelona: Edicions 62.
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO (2005). *Pedagogia universitària i altres escrits*. Edició de Buenaventura Delgado. Vic: Eumo.
- GRASES, Pere (1981). *La tradició humanística*. Esplugues de Llobregat: Seix Barral, Obras de Pedro Grases, 5.
- GROS, Frédéric (2014). *Andar. Una filosofia*. Barcelona: Taurus.
- MAISTRE, Xavier de (2011). *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Fumambulista.
- NIETZSCHE, Friedrich (2007). *Ecce homo*. Barcelona: Accent.
- RUIZ-DOMÈNEC, José (2020). *L'endemà de les grans epidèmies*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- THOREAU, Henry David (2009). *Textos escollits*. Edició d'Antonio Casado da Rocha. València: Tres i Quatre.



La vaga de La Canadencia i la curvatura de l'espai-temps, *Cent anys després*

La visita d'Einstein a Barcelona l'any 1923 serveix per recordar el paper de l'anarcosindicalisme en l'assoliment de les millores socials i laborals de què gaudim avui dia i en el qüestionament de no pocs prejudicis morals. Una obra de teatre se'n fa ressò.

Per **Enric Pérez Canals**



Un moment de l'obra de teatre *Cent anys després*, basada en un episodi que tingué lloc durant la visita d'Einstein a Barcelona el 1923.

El 22 de febrer de 1923 Albert Einstein, acompanyat de la seva esposa Elsa, va posar el peu a l'estació de França. Sobre els dies que es va estar a Barcelona, així com sobre la posterior visita a Madrid (i una de molt breu a Saragossa), en podem trobar documentació profusa i un estudi molt complet en el treball de l'historiador nord-americà Thomas F. Glick (1986). Aquí em limitaré a comentar un episodi intrigant i controvertit que va inspirar una peça de teatre breu que es va estrenar el novembre de 2019 a la Facultat de Física i Química: *Cent anys després*.

Revolucionaris de carrer i revolucionaris de la ciència

Al llibre de Glick (1986: 308) podem llegir l'informe del consolat alemany sobre els moviments d'Einstein a Barcelona. Hi trobem una «sortida de to política»:

El radical «Sindicato Único» [...] le dio la bienvenida a Einstein en el hotel como a un compañero de partido, por así decirlo, y le ofreció una invitación. A instancia del profesor socialista Campalans [...] aceptó esta invitación. El bien conocido líder socialista Ángel Pestaña le dio la bienvenida,

utilizando esta oportunidad para mencionar las luchas sociales en Barcelona. Según los relatos periodísticos, el profesor Einstein contestó, entre otras cosas, que él también era un revolucionario, si bien solo en el plano intelectual [...] llegó a decir que consideraba la represión de las luchas sociales por la fuerza más como un signo de ignorancia que de maldad. Subsiguientemente, el propio Einstein le dijo a un entrevistador que esa descripción era incorrecta —de hecho era cierto lo opuesto [...] sostenía que él no era un revolucionario en el campo de la ciencia, sino más bien un abogado de la evolución y que rechazaba el programa de los comunistas.

En efecte, als diaris podem trobar dues versions sobre les paraules que Einstein va pronunciar en una seu de la Confederació Nacional del Treball (CNT). A *Solidaridad Obrera* (11 d'agost de 1923), publicació dels anarcosindicalistes, mesos després d'aquest episodi també atribueix al seu hoste il·lustre haver fet una «verdadera revolución» i haver esfondrat «el antiguo edificio científico». Però, en suport de la seva queixa posterior, trobem altres ressenyes on es diu que Einstein va rebutjar ser un revolucionari, ja que ell «no había hecho más que deducir consecuencias de prin-

«El risc dels homenatges i els centenaris és que tot sovint no reviu el que lloen, sinó que ho fossilitzen i ho envien a les vitrines de la història.»

«cipios científicos» (*El Liberal*, 28 de febrer de 1923). Pere Foix, cenetista que va estar present a la seu del carrer de Sant Pere Més Baix quan els va visitar el savi, reproduceix —sense donar-ne fonts— el discurs d'Einstein (Foix, 1976: 190-191). En aquest cas, torna a coincidir amb una actitud progressista, ans que revolucionària:

També voldria dir-vos que tinguéssiu present que no tot allò que representa el sistema capitalista és noïble i menyspreable; el que cal és saber destriar allò que sigui de profit per a la humanitat i el que és visiblement nociu. Si sabeu fer aquest destriament, ja sereu a la meitat del camí.

I, finalment, en la rectificació citada a l'informe, feta en una entrevista d'un periodista de l'ABC al tren que el portava a Madrid i que es va reproduir a *La Vanguardia* el dissabte 3 de març, llegim:

Es cierto —dijo el doctor Einstein— que acepté la invitación de los sindicalistas, pero afirmé lo contrario de lo que dicen los periódicos. Dije que no soy revolucionario ni siquiera en el terreno científico, puesto que quiero conservar cuanto se pueda y pretendo eliminar tan solo lo que imposibilite el progreso de la Ciencia. Dije también que debía hacerse lo mismo en el terreno político. ¿Cómo he podido pronunciar las palabras que se me atribuyen cuando vivo apartado de toda actividad política? Ciertamente que soy un sincero demócrata y que me interesan los problemas sociales y deseo la igualdad de derechos para todos los seres humanos, pero no tengo fe en una sociedad sindicalista ni en el programa de los comunistas.

Aquesta versió és la més coherent amb el que Einstein havia manifestat en altres ocasions. Notem, a més, que és precís amb els usos dels termes, ja que diferencia sindicalistes i comunistes; el cònsol alemany titllava erròniament Pestaña de socialista, segurament —Einstein *dixit*— més fruit de la ignorància que de la mala fe. Per cert, Rafael Campalans, un dels amfitrions d'Einstein, va ser, efectivament, cofundador de la Unió Socialista de Catalunya, escissió del Partit Socialista Obrer Espanyol (PSOE) amb més sensibilitat pel tema nacional; i explicava anys després que Einstein li havia objectat entre rialles

que socialisme i nacionalisme no encaixaven: «Da passt nicht zusammen!» (Glick, 1986: 76).

Acció i reacció

Quin és el rerefons històric d'aquest episodi? Einstein devia bona part de la fama internacional als seus treballs sobre la relativitat i, especialment, a les expedicions angleses que havien mesurat la posició dels estels propers al Sol durant l'eclipsi de maig del 1919 i que van validar les seves prediccions. L'estada a Barcelona formava part d'un periple que l'havia dut al Japó i a Palestina: Einstein havia esdevingut el primer científic mediàtic.

Per la seva banda, la CNT, nascuda a Barcelona el 1910, havia crescut i s'havia enrobustit durant la vaga de La Canadenca del 1919 (Aisa, 2019). Aquesta protesta massiva, fruit de l'estratègia cenetista d'agrupar sindicats d'empresa i sindicats d'oficis en sindicats de rams i organitzada com mai abans s'havia fet, és sense dubte un cim dels moviments obrers. Un dels assoliments més sonats va ser la instauració —per primer cop a Europa— de la jornada diària de vuit hores. Ara bé, tot i que la patronal es va trobar desbordada per aquesta nova forma de sindicalisme d'abast més llarg i amb una clara orientació llibertària, no només va incomplir molts dels acords, sinó que va encetar una etapa de repressió abjecta i sagnant en què es van intentar erradicar les reivindicacions amb trets. Les autoritats i el sometent no van fer més que augmentar la pressió sobre els afiliats ocultant i promovent execucions mitjançant la llei de fugues o fent la vista grossa amb els pistolers dels Sindicats Lliures, finançats per la burgesia benestant. La lectura de les condicions en què proletaris —que en molts casos vivien al llimar de la misèria— eren amenaçats, despatxats o ajusticiats pel fet de tenir el carnet de la CNT és esgarrifosa (Taibo II, 2016). Sense anar més lluny, Àngel Pestaña, que va fer el discurs de rebuda a Einstein, havia sobreviscut l'agost anterior a un tiroteig a boca de canó; i mentre el físic alemany era a Madrid, a Barcelona va ser assassinat Salvador Seguí, el Noi del Sucre. Pestaña i Seguí eren fermes opositors a la resposta armada dels grups d'acció anarcosindicalistes i van pro-



Un altre moment de *Cent anys després*.

moure, en canvi, la creació d'ateneus proletaris i d'escoles racionalistes. La idea de convidar el pacifista Einstein als seus locals respon a aquest esperit; i que el mundialment reconegut científic acceptés anar-hi —segurament amb la intervenció de Campalans— és, sense dubte, un gest de suport i simpatia envers aquells anhels.

Una tragicomèdia en dos actes

Cada any, el Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació (CRAI) de la Facultat de Física i Química organitza una exposició de part del seu fons històric entorn d'un centenari. Amb motiu de la inauguració de la mostra del 2019, em van encarregar escriure especialment per a la ocasió una peça teatral breu. En el muntatge hi va participar gent vinculada d'una manera o d'una altra a la Facultat de Física. La filmació de l'estrena està disponible a UBtv.¹

No és aquest el lloc per comentar-ne l'argument, però sí per deixar constància que la visita d'Einstein a una seu de la CNT n'és el fil conductor: l'heroi de les classes humils, la relació entre les revolucions polítiques i les científiques... La perspectiva de gairebé cent anys ens permet repensar el paper de la ciència en una societat en què els somnis llibertaris pràcticament s'han esvaït i les esperances posades en els homes de ciència han de superar la reticència de dècades de complicitat amb els poderosos.

Aquest és un dels motius que ens va animar a portar aquest episodi a escena.

Ara bé, el risc dels homenatges i els centenaris és que tot sovint no reviuem el que lloem, sinó que ho fossilitzen i ho envien a les vitrines de la història: allò que avui encara podria ser incòmode, es mira des de la distància amb una barreja de nostàlgia i condescendència. Tractem d'evitar l'autocomplaença i reconeguem que el moviment anarcosindicalista, avui injustament associat a bombes i revòlvers, ha estat víctima de dècades d'una història fraudulenta que sovint oblida que molts dels assoliments socials o laborals, o la demolició de no pocs prejudicis morals, provenen d'un pensament que va ser pioner a defugir tant l'autoritarisme i el burocratisme comunista com l'exploatació capitalista. ●

Bibliografia

- AISA, Ferran (2019). *La vaga de La Canadenca*. Barcelona: Edicions del 1984.
- FOIX, Pere (1976). *Apòstols i mercaders. Seixanta anys de lluita social a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra.
- GLICK, Thomas F. (1986). *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad de entreguerras*. Madrid: Alianza.
- TAIBO II, Paco Ignacio (2016). *Que sean fuego las estrellas. Barcelona 1917-1923*. Barcelona: Crítica

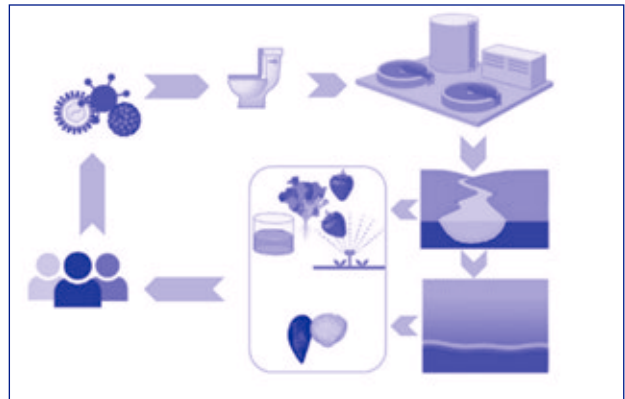
Nota

1. www.ub.edu/ubtv/video/cent-anys-despres-teatre.

El coronavirus causant de la COVID-19 i les aigües residuals

L'estudi de l'aigua residual pot
aportar dades sobre la incidència
del virus en la població.

Per **Sílvia Bofill-Mas**



Transmissió fecal-oral de virus que han excretat els humans a través de les aigües residuals i que poden contaminar altres fonts d'aigua i, en conseqüència, alguns aliments. Figura elaborada amb biorender.com.

Són diferents les vies mitjançant les quals els virus ens infecten, és a dir, entren, i mitjançant les quals els excretem, és a dir, surten del nostre cos per ser transmesos a altres persones. Alguns dels virus que infecten l'ésser humà s'excreten en grans quantitats a través de la femta i l'orina, cosa que converteix l'aigua residual en una font important de virus i altres microorganismes patògens, que es transmeten a través del que es coneix com a ruta fecal-oral. Mitjançant aquesta via, diferents tipus d'aigua i alguns aliments, i també algunes superfícies (o les nostres pròpies mans) contaminades, actuen com a vehicles de transmissió d'aquests patògens que normalment causen gastroenteritis o hepatitis (norovirus, virus de l'hepatitis A i E, etc.).

Així doncs, l'aigua residual pot contenir un nombre elevat de virus i esdevenir una eina interessant perquè els viròlegs puguem estudiar els virus que són excretats per una determinada població sense haver d'analitzar moltes mostres individuals de diferents individus. Però això no és res nou: ja es feia als anys quaranta del segle passat per estudiar la presència del virus de la pòlio¹ en l'aigua residual d'algunes ciutats nord-americanes.

Encara avui en dia, el monitoratge de virus de la pòlio en aigua residual és un instrument útil per alertar sobre la circulació de soques salvatges o soques vacunals neurovirulentes entre la població, i contribuir així a la lluita per erradicar aquest virus.

Ara bé, és en el context de la pandèmia de COVID-19 que el potencial de l'aigua residual com a instrument per es-

Des del juliol de 2020, el nostre grup de recerca participa, juntament amb altres centres, d'un esforç comú per monitorar la presència de SARS-CoV-2 en les aigües d'estacions depuradores d'aigua residual arreu de Catalunya. El seguiment setmanal d'aquestes anàlisis es pot veure al web sarsaigua.icra.cat.

«El nou coronavirus es transmet principalment per mitjà de gotetes d'aerosols que emetem quan estosseguem.»

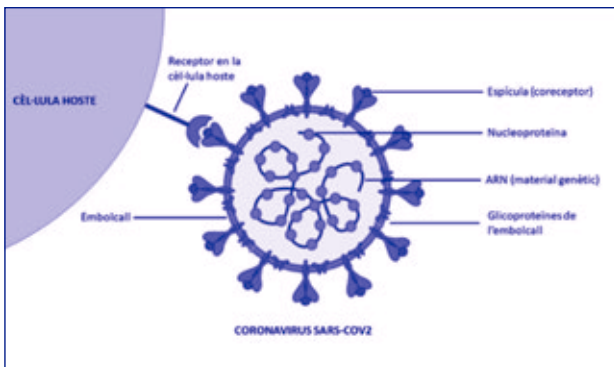


Figura 2. Diagrama de l'estructura del SARS-CoV-2. S'hi esquematitza la seva adhesió a una cèl·lula hoste mitjançant el reconeixement de les proteïnes de l'espícula i un receptor en la cèl·lula. Figura elaborada amb biorender.com.

tudiar virus excretats en femta i/o orina està més a l'ordre del dia que mai. Què té a veure un virus que causa pneumònia amb l'aigua residual?

Com és un virus i com pot acabar a la femta?

Els virus mesuren uns pocs nanòmetres i estan constituïts per un material genètic (ADN o ARN) envoltat d'una capsida proteica i, en alguns casos, un embolcall lipídic. Els virus, a diferència dels bacteris, necessiten cèl·lules vives per poder multiplicar-se, i un cop fora del seu hoste romanen al medi o sobre superfícies sense multiplicar-se fins a trobar un nou hoste que puguin infectar o, senzillament, fins a inactivar-se i degradar-se. Cal dir que els virus que es transmeten per aquesta via són força estables en l'ambient, ja que en el seu cicle de «vida» han de travessar l'aparell digestiu, un ambient hostil amb elevada presència d'enzims proteolítics i un pH molt àcid, en el seu camí cap a les cèl·lules intestinals. Aquestes seran les que presentaran en la seva superfície molècules que els virus reconeixen i a les quals s'adhereixen com a pas previ a entrar a la cèl·lula hoste, de la mateixa manera que una clau obre una porta. Un cop el virus entra dins la cèl·lula i, gràcies a la maquinària que aquesta té per dividir-se, es replica, se'n produiran milers de còpies que sortiran

d'aquesta cèl·lula i aniran a parar a l'intestí i, en conseqüència, a la femta, i d'aquí, a l'aigua residual, és a dir, a les clavegueres.

Trobarem virus que infecten cèl·lules humanes, però també cèl·lules d'altres animals, de plantes, de bacteris (els anomenats bacteriòfags) i inclús altres virus (viròfags). Els virus que infecten animals són generalment molt específics de l'hoste, però en alguns casos poden infectar una espècie que no és l'hoste. Quan això passa entre un virus d'un vertebrat no humà i un d'un humà o viceversa, es dona el que es coneix com a zoonosi. Tot sembla indicar que el nou coronavirus SARS-CoV-2, causant de la COVID-19, és un cas de zoonosi, però encara no queda clar quin és l'animal que actua com a hoste primari del virus. És comú que, quan un virus infecta un hoste que no li és propi, desencadeni una forta reacció del sistema immunitari que en molts casos pot tenir conseqüències fatals.

Hi ha SARS-CoV-2 a l'aigua residual?

El nou coronavirus es transmet principalment per mitjà de gotetes d'aerosols que emetem quan estosseguem i ataca sobretot el sistema respiratori, però pot afectar altres òrgans i provocar altres afeccions, com ara les diarrees. Aquest virus, doncs, també pot infectar cèl·lules intestinals i multiplicar-s'hi, per la qual cosa serà excretat en la femta en concentracions variables, probablement fins i tot en individus asimptomàtics. Conseqüentment, l'aigua residual reconduïda cap a estacions depuradores d'aigües residuals (EDAR) pot emprar-se per estudiar la presència de virus en el conjunt d'una població a la qual una determinada EDAR presta servei. La detecció de virus en aigües residuals ens permet conèixer quins són els virus excretats per milers o centenars de milers d'individus amb tan sols una o poques mostres. I com que l'aigua residual conté els virus excretats pels habitants d'un o diversos municipis, ens pot donar informació sobre el nivell d'infecció, en una població determinada, per un virus concret; en aquest cas, pel nou coronavirus causant de la COVID-19. En les EDAR, l'aigua residual és sotmesa a un tractament i quan en surt presenta una quantitat de virus molt més baixa; de vega-



des inclús aquest efluent de sortida és tractat per assolir una depuració més gran i aleshores aquestes aigües regenerades poden reutilitzar-se per al reg, la neteja de carrers, la recàrrega d'aqüífers i altres usos depenent de quina sigui la seva qualitat microbiològica.

S'està estudiant la presència del nou coronavirus a les aigües residuals?

Com comentàvem abans, l'estudi de virus en aigua residual no és res nou. El nostre grup de recerca, l'any 2000 va descriure que el poliomavirus JC, un virus que causa una malaltia fatal en individus immunodeprimits, està present en pràcticament el 100% de les aigües residuals d'arreu del planeta. Això implica que el virus infecta un gran percentatge de la població, que l'excreta en l'orina, sense ocasionar-li cap problema reconegut fins ara, és a dir, és un virus que ens infecta persistentment. En estudiar aquest tipus de mostres l'any 2003 també vam descobrir que el virus causant de l'hepatitis E, que pot infectar porcs i humans, circulava entre la població de Barcelona i altres ciutats de països industrialitzats amb més prevalença del que es creia.

També més recentment, a l'aigua residual vam detectar l'enterovirus 71, causant d'un brot de romboencefalitis infantil durant la primavera del 2016 i un virus que anteriorment a aquest brot no detectàvem en l'aigua residual. I en l'actualitat, noves tècniques basades en metagenòmica² ens permeten estudiar tots els virus, i diferents soques d'una espècie viral, que podem trobar en aquest tipus de mostres (i tots vol dir també virus d'animals, de plantes...), cosa que equival a dir que podem conèixer el conjunt de virus (viroma) que excreta una població determinada en un moment concret.

En el context d'aquesta pandèmia, ja s'ha desplegat un esforç internacional per optimitzar els mètodes de detecció del nou coronavirus i per avaluar-ne la presència en les aigües residuals de tot el món. La detecció de virus en aigües residuals no és una tasca gens fàcil. Els virus estan molt diluïts en aquestes matrius i cal primerament concentrar

aquestes mostres en volums més petits, que són els que les eines moleculars —com la PCR—³ que s'usen per detectar el material genètic dels virus requereixen. Com que l'aigua residual és una matriu que conté patògens, cal manipular-la al laboratori en condicions de bioseguretat.

En els propers mesos caldrà, doncs, acumular i contrastar prou dades sobre el grau d'eliminació de la SARS-CoV-2 en les EDAR, i cal esperar que els efluent resultants de la depuració, que són abocats als rius i mars o reutilitzats com a aigües regenerades, presentin concentracions nul·les o molt baixes del material genètic d'aquests virus i cap partícula vírica en la seva versió infecciosa, ja que els virus, un cop a l'ambient, seran degradats més o menys ràpidament si no troben cap hoste per infectar. I això passa perquè la radiació ultraviolada solar, la salinitat i altres factors mediambientals tenen una acció clarament viricida. Però caldran més estudis per descartar totalment que l'ús o el contacte amb aigües superficials o regenerades, els aerosols formats a partir d'aquestes o alguns aliments regats o cultivats amb aigües que poden presentar contaminació fecal no comporten cap risc significatiu per a la població.

Del que no hi ha cap dubte és que l'estudi sobre la presència del nou coronavirus, o de qualsevol altre virus patògen que pugui sorgir i s'excreti a través de la femta o l'orina en les aigües residuals, ens pot aportar dades sobre la incidència dels virus en una determinada població i, fins i tot, ens pot servir com a alerta davant l'aparició de possibles rebrotos de la infecció. ●

Notes

- 1 El virus de la pòlio pot causar, entre altres patologies, la poliomielitis, una paràlisi flàccida que pot ser mortal o pot deixar seqüeles importants. En l'actualitat és un virus en procés d'erradicació gràcies a campanyes massives de vacunació.
- 2 La metagenòmica implica la seqüenciació, és a dir, l'estudi de la seqüència de nucleòtids (peces que formen l'ADN o l'ARN) del material genètic total aïllat a partir d'una mostra.
- 3 La PCR és la reacció en cadena de la polimerasa, tècnica que permet copiar el material genètic fins a produir-ne un nombre prou gran per ser detectable, ja que en la quantitat en què és present en les molècules mai no el podríem detectar sense copiar-lo prèviament.

Tetuan

Blanca Tetuan

**Tetuan són tres ciutats en una:
la vella medina, l'eixample del protec-
torat espanyol i el cementiri, on la vida
i la mort es barregen.**

Per **Montserrat Bosch**



Tetuan significa, en berber, 'obre els ulls', una declaració que convida a endinsar-se en una ciutat que en són tres: la medina, el cementiri i l'eixample. Obrir els ulls amb el primer cant del dia a l'oració i tornar a obrir-los amb les primeres llums que es descobreixen sobre la majestuosa vall del riu Martil, difuminada en les boirines i encaixada entre les muntanyes del Gorgues i el Dersa.

A la medina, declarada Patrimoni de la Humanitat per la Unesco l'any 1997, cal endinsar-s'hi en diferents moments del dia, ja que l'activitat humana la transforma en decorat a primera hora, quan encara està deserta; en eixam, quan els habitants comencen les seves activitats i circulen pels carrers accelerats o tranquil·lament, com a *flanêurs* sense

destí; i en mercat als vespres, que a l'estiu s'allarguen fins molt entrada la nit, i omplen l'indret de tot allò imaginable.

La medina obeeix al creixement propi de la ciutat musulmana, tancada en si mateixa i protegida per la muralla i per les torres de guaita que suposen els minarets de les mesquites. Cal descobrir-la a diferents escales, tractant de superar les prevencions dels qui l'habiten i també les pròpies. En una primera visita, ens deixarem seduir per l'aparador turístic de recorreguts imposats (subtilment dirigits i vigilats per les autoritats), amb els quals inevitablement ens conformarem. Però transcendir a una segona lectura ens portarà cap a la comprensió urbanística per barris i a aprendre a distingir la jerarquia dels car-



Imatge de Tetuan al capvespre. En primer terme, el cementiri; darrere la muralla de la medina, el minaret de la mesquita major, i en últim terme, l'imponent Gorgues. Fotografia de l'autora (2018).

ners, identificada pel nombre de pedres que componen la calçada: tres per a aquelles que ens indiquen alguna de les set portes de sortida a la muralla; dues per a les que aboquen a carrers principals; i una pedra per indicar els carrerons sense sortida, els atzucacs (en àrab, *az-zuqâq*).

Sota els carrers, intuirem la secreta xarxa de *skundo*, que transportava l'aigua dels brolladors subterranis entre les portes Bab al-Maqabar i Bab Nauder fins a les fonts públiques i que, lamentablement, està sent condemnada per la pressió d'interessos econòmics que amenacen qualsevol resta d'autenticitat que encara queda. I també hi descobrirem la Mellah (el call jueu), la implantació dels gremis al voltant de les adoberies del cuir i dels venedors d'olives i pastissos de mel. Es fa difícil entendre que en el laberint de carrers estrets i emblanquinats de calç, de minúsculs finestrons i portes robustes, de desnivells i costes, s'amaguin palaus plens de llum i de sorpreses. Alguns s'han convertit en basars, on trobarem les babutxes que durem als peus durant l'hivern, els es-

peciers que adornaran les nostres taules, les catifes que no podrem comprar-nos i els tagins que no ens podrem endur perquè no ens caben a les maletes.

La incursió profunda cal fer-la acompanyats pels propietaris de les cases, que ens les mostraran orgullosos però amoïnats pel manteniment i les diferències familiars envers un futur immediat: la casa Sellam El-Hach, la Casa Bricha, o la de la família Erzini, organitzades al voltant d'uns primers patis de doble galeria, que amaguen, més a l'interior, els seus particulars jardins de les Hespèrides, amb magraners, advocats, xirimoies, carabassons, figueres i llimoners. Pujant l'escala fins al terrat podrem contemplar el tapís cubista amb tots els blancs possibles, que reflecteix la llum pròpia de Tetuan. Ve de gust romandre entre aquestes cobertes intentant descobrir les vides que s'hi amaguen a sota, veure les dones estenent la roba, els trastos amuntegats i també lamentar les terrasses en ruïnes esventrades per l'abandó. Tetuan rellueix límpida, acompanyada del nou cant a l'oració, convi-

«Obrir els ulls amb el primer cant del dia a l'oració i tornar a obrir-los amb les primeres llums.»

dant-nos a tornar al seu entrellat de carrers, paradetes, fonts públiques, paviments de pedra i aromes de te amb menta.

Però traspasar el llinar dels habitatges modestos, de les cases de les famílies que encara habiten la medina també és una descoberta. Fins i tot en les més humils, amb els rebedors que giren per evitar les mirades furtives, que s'obren als patis mínims de quatre columnes i per on s'escola un petit retall de cel, s'hi despleguen escales impossibles, alcovs, racons, sòcols de ceràmica vidriada i sempre un brollador d'aigua que refresca l'ànima. És l'eclosió dels interiors en una arquitectura continguda, fidel reflex cultural de les societats musulmanes.

Tetuan ens diu «obre els ulls» i, amb els ulls ben oberts, accedim al laberint dels morts, l'extens cementiri extramurs, arrapat al turó com un mantell, també blanc, de tombes austeres, enganxades les unes amb les altres, adaptades a un espai impossible per la densificació i que en conseqüència s'estén imparabile. Aquesta és la ciutat que sempre creix. Disposats sobre aquest relleu d'enyorances, els morabits, petits mausoleus dedicats als fundadors natzarís de la ciutat, romanen drets, socialment castigats pel vandalisme i la ignorància. Una mica de fortuna ens pot regalar el moment solemne de veure passar una comitiva fúnebre que acompanya, en el seu penúltim viatge, el cos que jaurà en contacte amb la terra de Tetuan. Si no, podem observar el trànsit de gent que camina, s'atura i s'asseu als camins reconstruïts amb la pròpia pedra de la muntanya i, els divendres, les reunions familiars al voltant d'aquells que reclamen companyia des del silenci. Quina diferència entre aquest cementiri, en el qual la vida es barreja amb la mort, i els cementiris cristians, tan solemnes, tristos i melancòlics.

Ens queda la tercera ciutat, la imposada durant el protectorat espanyol, que s'estén sobre la plana

aprofitant la topografia del terreny i s'ajusta al model d'eixample endreçat, programat i desenvolupat a cop d'ordenança, d'alineació i d'identitats europees. L'eixample «espanyol», ple de referències, que s'organitza mitjançant una malla de carrers longitudinals a cota fixa, creuats pels secundaris que s'adapten al desnivell. Un eixample que avui té un blanc immaculat, que s'esventra des de l'antiga medina en etapes de creixement i que s'implanta amb una arquitectura militar d'ocupació, que esdevé anys després eclecticisme de referències *Art nouveau* i que forma el conjunt consolidat d'edificis d'habitatges per a la petita burgesia funcionària i els rotunds vestigis de l'antiga administració. Més enllà, l'eixample s'aboca a les experiències voluntarioses de l'arquitectura racionalista, a les fallides temptatives de ciutats jardí, als conjunts residencials de cases barates i, finalment, s'esborrona en la ciutat del formigó, els murs cortina i els centres comercials.

Aquest ús del blanc, tan comú i interioritzat com a llenguatge propi, i combinat amb les fusteries verdes, de referència cromàtica amb la bandera marroquina, no sempre ha estat així. Els primers edificis de l'eixample seguien les tècniques constructives importades pels enginyers i arquitectes espanyols, amb l'ús dels estucats, els esgrafiats, elements ornamentals, volums, cornises i aplacats, de ceràmica esmaltada, maó vist i pedra natural o artificial. L'aspecte actual de la ciutat rau en les indubtables propietats higienistes de la calç, en els condicionants climàtics i en les ordenances de construcció de 1930, que recomanaven el blanc com a uniformador estètic. Però el blanc és intrínsec i arriba al cementiri musulmà, on també esquitxa la terra dels morts.

Tanquem els ulls amb la darrera crida a l'oració i comencem a pensar ja en la propera vegada. ●

Alfons Rodríguez

Armènia a l'objectiu



Vistes del mont Ararat, símbol d'Armènia, i del monestir Khor Virap, bressol del cristianisme armeni (fotografia de coberta).



Una dona assisteix als actes del 24 d'abril en record del milió i mig de víctimes del genocidi armeni (pàg. 24-25).



< Manifestació anual pels carrers de la capital d'Armènia, Erevan, per recordar les víctimes del genocidi armeni i reclamar reconeixement internacional (pàg. 61).

> Una dona armènia escombra l'entorn del Tsitsernakapert, memorial en honor de les víctimes del genocidi, erigit el 1967 en un turó a prop d'Erevan (pàg. 84).



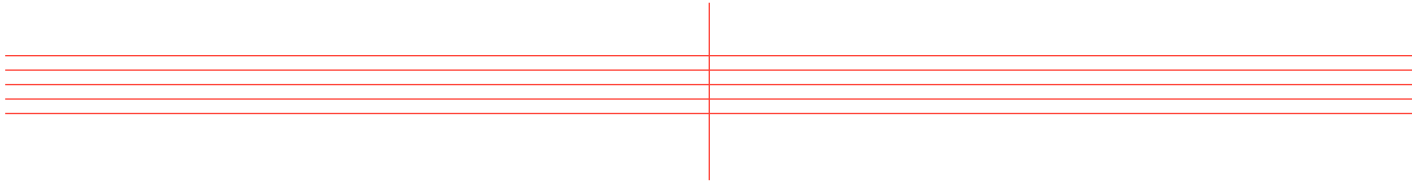
Per a Alfons Rodríguez (Barcelona, 1968) la fotografia no és només una professió, sinó, sobretot, una manera de viure. Fotoperiodista, viatger incansable, ha recorregut més de cent països per informar el públic sobre situacions d'emergència social, violència i memòria històrica. El conflicte d'Iraq, l'explotació de les mines de Potosí, la massacre de Srebrenica de 1995, les conseqüències de l'èbola, l'emigració i la fam són alguns dels temes que ha documentat amb la seva càmera.

Ha publicat treballs en mitjans internacionals —entre els quals, *National Geographic*, *Le Monde Diplomatique*, *Der Spiegel*, *La Repubblica* i *The New York Times*— i llibres com *Walata i Tichitt, cor i ànima del desert maurità*; *Congo, la guerra eterna*; *Entre mirades*; *El tercer genet*, i *Indestructibles*. També és autor de la

pel·lícula *The Sleeping Land* (2018) i ha exposat la seva obra en diversos països. Artista compromès, ha col·laborat amb Nacions Unides, Unicef, Acnur i Oxfam, entre altres organitzacions, i ha rebut premis de gran prestigi, com ara el Premi Internacional Godó de Fotoperiodisme l'any 2011.

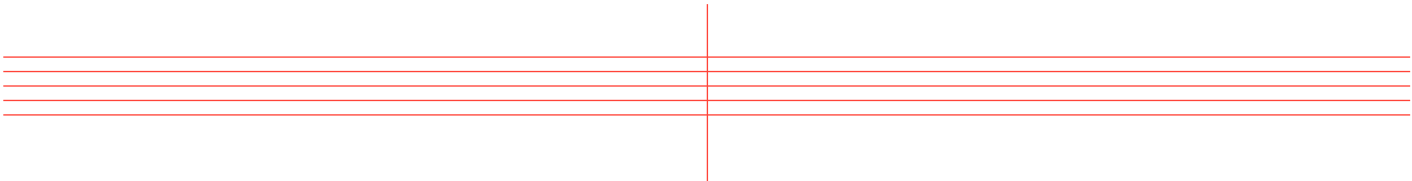
Una part important de la seva obra ajuda a salvar de l'oblit fets que han deixat una marca indeleble en la memòria col·lectiva d'alguns pobles i de la humanitat en general. És el cas del genocidi perpetrat a Armènia per l'imperi Otomà entre 1915 i 1923, que causà la mort i la deportació de milions de persones. El número 3 de COMPÀS D'AMALGAMA vol contribuir a mantenir viva la flama del poble armeni a través de la mirada sensible i respectuosa d'Alfons Rodríguez. ●





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

Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel. 934 035 430
www.edicions.ub.edu

