

DEL MITE ALS MITES



VOLUM 1

Consell editor:

ROSA CABRÉ (Universitat de Barcelona)
VITTORIO CITTI (Università degli Studi di Trento)
CARLES GARRIGA (Universitat de Barcelona)
MONTSERRAT JUFRESA (Universitat de Barcelona)
JORDI MALÉ (Universitat de Lleida)
ALAN YATES (University of Sheffield)

AULA CARLES RIBA

DEL MITE ALS MITES

Jornada internacional
10 de març del 2006

Edició a cura de JORDI MALÉ



Santa Coloma de Queralt
2007

Primera edició: març del 2007

© *d'aquesta edició:* Obrador Edèndum, 2007

© *dels textos:* Lluís Duch, Ezio Pellizer, Jaume Radigales,
Rosa Rius Gatell, Rosa Sala Rose, Jordi Sales, 2007

© *de les il·lustracions:* Remedios Varo, VEGAP, Santa Coloma de Queralt,
2007

Publicat per Obrador Edèndum S. L.
Plaça de la Llibertat, 5
43420 Santa Coloma de Queralt
correu@obradoresendum.cat
www.obradoresendum.cat

ISBN: 978-84-934434-4-3

Dipòsit legal: T-173-2007

Disseny: Atipus

Impressió: Gràfiques Moncunill

Aquest llibre ha estat editat mitjançant un ajut ARCS de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya (2005/ARCS2/00056) i un altre de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona.

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment (incloent-hi la fotografia i la informàtica), feta sense l'autorització escrita del titular del *copyright*, com també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer, és prohibida sota les sancions establertes per les lleis.

SUMARI

<i>Presentació</i>	9
LLUÍS DUCH, Les raons del mite	11
EZIO PELLIZER, Migració i polisèmia dels mites. L'exemple de Babel	25
JORDI SALES, Mites platònics sobre l'amor: entre Aristòfanes i Diotima	49
ROSA SALA, Visions escatològiques de la mitologia germànica en la cosmovisió nazi	63
JAUME RADIGALES, El mite eròtic i la música: el <i>Don Giovanni</i> de Mozart	79
ROSA RIUS, Remedios Varo revisita el somni mític	103

PRESENTACIÓ

Aquest llibre aplega les intervencions de la Jornada internacional «Del Mite als mites», organitzada per l'AULA CARLES RIBA i celebrada a la Universitat de Barcelona el 10 de març del 2006. La Jornada es va presentar com una trobada entre especialistes de diferents àrees de coneixement per reflexionar sobre un concepte, el Mite, que ha vertebrat bona part de la cultura occidental des dels seus orígens fins avui dia. Al llarg de la història, els mites de l'antiguitat han estat presents en disciplines i ciències tan diverses com la literatura, la psicologia, la filosofia, la sociologia i les arts plàstiques, entre d'altres. La jornada es proposava d'abordar l'ús, i ben sovint l'abús, que se n'ha fet dins alguns d'aquests àmbits en unes èpoques determinades.

La Jornada internacional «Del Mite als mites» va representar la continuació del darrer simposi organitzat fins aleshores per l'AULA CARLES RIBA, «Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània», celebrat el 24 i el 25 de febrer del 2004 a la Universitat de Barcelona, amb l'objectiu d'ampliar la perspectiva d'estudi dels mites amb la presència d'especialistes en altres disciplines diferents de la filologia.

L'AULA CARLES RIBA, reconeguda com a Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya, va tenir una primera etapa als anys setanta a la Universitat de Barcelona, i va reprendre el seu funcionament el 1998 amb professors de filologia catalana i filologia grega de la mateixa Universitat de Barcelona i de la Universitat de Lleida, als quals se n'han afegit de la Universitat de Girona i de la Universitat Oberta de Catalunya. Actualment està integrada per: Carles Miralles, president; Rosa Cabré i Montserrat Jufresa, directores; Roger Canadell, Carles Garriga, Eulàlia Miralles, Josep Murgades i Jaume Pòrtulas, vocals; i Jordi Malé, secretari.

LES RAONS DEL MITE

LUÍS DUCH

Antropòleg

Monestir de Montserrat

INTRODUCCIÓ

En tots els moments de la cultura occidental, per acció o per reacció, d'una manera explícita o d'incògnit, el mite hi ha estat present. Gairebé es pot afirmar que no hi ha cap període de la nostra cultura en el qual, directament o indirectament, els universos mítics no hagin mostrat la seva equivocitat característica. Sovint, la desmitització dels mites aliens ha anat acompanyada de tendències remitzadores en el si de la pròpia cultura, potser perquè la constitució de l'ésser humà és *logomítica*, la qual cosa implica que sempre es troba situat en inacabables processos de desmitització – remització, és a dir, d'aplicació del logos al mite i del mite al logos. Ara mateix, però, des de fa trenta o quaranta anys, l'interès pel mite ha augmentat d'una manera vertiginosa i, molt sovint, amb una intensitat que era impensable en els anys cinquanta del segle xx. Tant a nivell popular com erudit, es pot dir que el mite exerceix una fascinació que, en alguns casos, gairebé es pot qualificar de patològica (Nethöfel). Segurament que l'anàlisi aprofundida del perquè de l'actual interès pel mite ens donaria algunes pistes prou interessants per a copsar alguns trets característics de la fesomia de la societat dels nostres dies. És molt versemblant que la crisi actual de la raó i de la història i un cert retorn de la gnosi com a «religió mundial» (*Weltreligion*), segons l'expressió de Gilles Quispel, siguin elements molt importants per a explicar per què el mite, tant en l'acadèmia com en la vida quotidiana, ha esdevingut un dels objectes privilegiats d'estudi d'antropòlegs, historiadors, crítics literaris, filòsofs, politòlegs, psicòlegs, etc. Fa molt pocs anys, Hans Blumenberg feia notar que, a diferència d'una cinquantena d'anys enrere, una de les notes més significatives del nostre temps era,

tant en clau religiosa com secular, el seu caràcter *antiescatològic*, la renúncia a la història (sobretot, a la història com fou compresa en el segle XIX) com a factor determinant de l'existència humana. Això era, segons el seu parer, la causa fonamental de la curiositat que ara desvetllaven els universos mítics. Cal afegir que, en el passat i en l'hora present, les interpretacions del mite són innumbrables. De la mateixa manera que, en les altres ciències humanes, les premisses i els prejudicis de l'interpret tenen una incidència molt important en l'objecte d'estudi i en les seves interpretacions. D'una manera o d'una altra, el «factor biogràfic» sempre s'hi troba present i és, en el fons, indefugible i, amb molta freqüència, determinant per als plantejaments i per a la mateixa solució de la problemàtica.

En aquesta exposició, només podrem tenir en compte alguns aspectes de la problemàtica entorn del mite. Aquesta problemàtica té unes dimensions realment oceàniques que, a més, són susceptibles de ser abordades des de totes les disciplines que per comoditat apleguem sota l'epígraf de «ciències humanes». No entraré, per exemple, en la qüestió de la definició del mite perquè, segons la meua opinió, el mite, fonamentalment, és una continuada represa narrativa, que es porta a terme en la varietat d'espais i de temps dels éssers humans i dels grups humans d'acord amb les exigències del context en el qual viuen i moren. Allò que, directament, intentaré exposar es relacionarà amb alguns aspectes concrets de la interpretació del mite, tot dividint la matèria en tres apartats: 1) la lògica del mite; 2) la funció del mite; 3) els continguts del mite, i una breu conclusió.

1. LA LòGICA DEL MITE

Per a procedir a la interpretació del mite sembla que el primer pas que cal fer és discernir la «forma de pensament» (*Denkform*) que adopta i distingir-la de les formes i les maneres com el llenguatge quotidià, la ciència o la filosofia articulen els seus continguts i les seves interpretacions. D'entrada, es tracta d'una aproximació molt genèrica a la forma de pensament del mite que, en principi, no té en compte els continguts específics ni les funcions concretes de les narracions mítiques. És obvi que sí que es poden contrastar i diferenciar la descripció mitològica d'un fenomen natural (per

exemple, el tro i el llamp, la successió dels dies i de les estacions) i la descripció científica d'aquest mateix fenomen. Malgrat les enormes diferències que hi ha entre elles, en tots dos casos, aquestes dues aproximacions a la realitat, aquestes dues maneres de construir-la, fan funcions comparables: racionalització, previsió, assossegament, etc.; això sí, ho realitzen en uns nivells diferents, a partir, sovint, d'experiències diverses. Cal tenir en compte que l'home és un ésser *perspectivista*: perquè sol viure en diversos «mons de vida», per a apropar-se a la realitat (o per a construir-la) pot adoptar simultàniament o successivament una o diverses perspectives. És important que ens fixem ara en el llenguatge del mite. Tant el mite com la ciència han d'emprar *mediacions* amb vista a la construcció psicològica i social de la realitat. Ernst Cassirer, en el primer volum de la seva *Filosofia de les formes simbòliques*, ens fa posar en guàrdia contra una concepció massa optimista de la ciència. Cal renunciar a l'esperança de poder atènyer d'una manera immediata i exhaustiva la realitat. Totes les objectivacions que ens proporciona la ciència són, en realitat, mediacions lingüístiques, i han de romandre mediacions sense arribar mai a atènyer definitivament la cosa en si.

El llenguatge del mite constitueix la manifestació més directa i el material més immediat per a la seva anàlisi. El mite se'ns dona en forma de narració (text, frase, termes). Com a text, el mite és narració. La forma narrativa posa en relleu que el mite es troba al marge de les consideracions de caràcter sistemàtic i teòric. Les narracions mítiques parlen de déus, herois, orígens, fenòmens de la naturalesa, etc., però no en donen cap explicació, cap generalització, cap teoria que pretengui tenir una validesa universal. Ací s'obre un camp molt ampli per a la investigació lingüística, que va més enllà del mite en sentit estricte i toca tangencialment la tipologia de les ciències. A nivell de la frase, la característica del mite és el discurs figuratiu i metafòric en oposició amb l'ús natural, «normal», del llenguatge. A nivell dels termes, pot investigar-se la lògica de la formació dels termes com, per exemple, els noms propis dels déus o dels herois, dels accidents geogràfics, etc.

Aquesta consideració ens condueix a la qüestió lògica i metodològica en l'estudi dels universos mítics. L'aspecte més important d'aquesta problemàtica és la intel·ligibilitat pròpia del mite. De la mateixa manera que les teories, el mite també porta a terme una

mena d'unificació, d'harmonització, de materials molt dispersos que tenen procedències molt diverses, i els dona una certa coherència narrativa, els fa narrables i transmissibles tot adoptant la forma de trama argumental. Per això és prou evident que allò que és característic del mite, a diferència de la ciència, és que el mite narra una història en lloc d'establir teories abstractes amb una intenció més o menys confessada de posseir una validesa intemporal. Les narracions mítiques informen sobre l'origen i el posterior desenvolupament dels fenòmens en lloc d'explicar-los a partir de causes i de lleis. S'interessen per les entitats personals o impersonals concretes (d'aquí la gran importància que posseeixen les genealogies) i pels esdeveniments aïllats, en lloc d'ocupar-se de regles i generalitats. El filòsof neokantià jueu Ernst Cassirer, un dels pioners dels estudis sobre el mite i el símbol en el primer terç del segle xx, posava en relleu l'estret lligam entre el mite i les formes de vida concretes de la societat: el mite, escrivia, es troba vinculat «amb la manera concreta de la percepció» (*konkrete Weise der Wahrnehmung*). Per regla general, el mite sol parlar de l'«abans del temps» i del «després del temps» (protologia i escatologia), en lloc d'interessar-se pel fonament i per la fonamentació de la realitat empírica de l'home i del món. Cal afegir que el mite barreja les relacions lògiques, les causals i les normatives en lloc de distingir-les i d'establir-ne una gradació o classificació. Finalment, el mite s'acontenta amb l'enumeració i les derivacions contingents en lloc de les sistematitzacions i les fonamentacions.

Crec que la fórmula «narrar en lloc d'explicar» no s'ha de prendre en un sentit pejoratiu, encara que, en el transcurs de la història de la cultura occidental, la distància que ha pres la ciència respecte al mite s'hagi basat sovint en una devaluació de la narració enfront del concepte (Hegel). Un dels investigadors actuals més reconeguts dels universos mítics, Kurt Hübner, que prové del camp de la física teòrica, en el seu llibre *Die Wahrheit des Mythos*, posa en relleu que el mite, encara que tingui una altra lògica, no és en ell mateix irracional ni menys racional que la ciència. (És evident que per a considerar amb una certa amplitud aquesta problemàtica, ací hauríem de considerar àmpliament la qüestió del sentit i de l'abast de la raó.) Per tal de distingir entre mite i ciència cal emprar punts de vista pragmàtics, no fonaments lògics. És veritat que la visió del món que proposa la ciència és diferent de la que proposa el

mite. La diferència prové de la perspectiva que adopten l'una i l'altre. Crec que ací val la pena de tenir en compte l'advertiment de Nietzsche: la veritat no és un *a priori*, sinó que sempre és una qüestió de perspectiva, que té en la contextualització el seu punt ferm. Per això, entorn de la relació entre l'apropiació mitològica i l'apropiació científica de la realitat, pot afirmar-se que les seves lògiques diferents no depenen senzillament de formes diverses d'elaboració racional (diversos graus de racionalitat), sinó que més aviat són indicis de determinades actituds o perspectives davant el món quotidià i són l'expressió de determinades formes pràctiques de «llegir» la vida quotidiana. En les diverses etapes de la història de la humanitat, la «llegibilitat del món» de cada moment històric ha estat determinada per la diversitat de perspectives que han adoptat els humans en la diversitat d'espais i de temps. Crec que es pot dir que la qüestió de la lògica posa en qüestió la neutralitat i l'objectivitat de l'horitzó científic i teòric com a punt de partida al marge del «factor biogràfic» d'individus i col·lectivitats. Per això crec que pot afirmar-se que el mite no ha de situar-se ni en el camp de l'*irracional* ni en el camp del *preracional*, sinó que escenifica una altra forma d'exercici històric de la racionalitat pròpia de l'ésser humà. Seguint aquesta reflexió potser arribaríem a la conclusió que la raó humana és *transversal*, tal com ho proposa l'epistemòleg alemany Wolfgang Welsch.

Kurt Hübner és del parer que les seves investigacions sobre la lògica del mite no s'han de comprendre com a contribucions a la teoria del coneixement, sinó com a interpretacions (*Deutung*) transcendents de la consciència mítica, que al mateix temps pre-tén l'articulació d'una ontologia del món mític. La lògica del mite, de la mateixa manera que la de la ciència, conté «un determinat esbós d'allò que pot aparèixer com a realitat i pot ser considerat veritable». Interessar-se per la lògica del mite significa investigar els trets fonamentals de la comprensió mítica de la realitat, determinar l'armadura ontològica fonamental que se sol considerar un *a priori* de tot esdeveniment mític, de tota figura mitològica. Els trets fonamentals del món mític són: 1) la vinculació universal entre totes les coses i entre tots els esdeveniments; 2) l'estructura genealògica de la realitat del món, de l'home i de les figures mítiques; i 3) les propietats del temps mític, el qual, en realitat, és una referència constant al «no-temps» (o al «temps d'abans del temps»). Hi ha

una segona mena de trets de caràcter més subjectiu que es poden resumir així: com configura i comprèn l'home el seu propi ésser en la planificació mítica del món.

2. LA FUNCIO DEL MITE

La majoria de les teories sobre el mite no es fixen en la seva lògica interna ni tampoc en les seves formes expressives, sinó en la seva funció pràctica en l'univers humà. ¿Què fan els individus i els grups humans quan narren mites?, ¿quina és la meta que persegueixen?, ¿i quina és la funció (sovint, inconscient i no directament cercada) que compleixen? Amb una certa freqüència, el mite com a instància pràctica entra en contacte amb altres formes culturals com, per exemple, el ritu, el dret, la ciència, la història, la medicina, etc. En el fons, el mite, de la mateixa manera que la ciència, és un intent de l'ésser humà encaminat a fer habitable el seu món, tot bandejant (o, almenys, intentant-ho) les tendències vers el caos, que constantment l'amenacen. Crec que, pedagògicament, poden detectar-se tres grans tipus de funcions desenvolupades pel mite: funció *epistèmica*, *social* i *antropològica*. És a dir, el mite compleix una determinada funció en la nostra aprehensió cognitiva de la realitat, porta a terme una missió ben concreta per a la societat i per al mateix ésser humà com a tal.

Funció epistèmica. Es tracta de saber què porta a terme el mite com a mode de coneixement i d'exposició i de quina manera la seva contribució es diferencia de la de les altres formes de coneixement. El mite posseeix els trets d'una memòria històrica, que traça una mena d'esbós del passat del món i de l'origen d'un determinat grup humà. Descriu el món present tot posant en joc les forces i les lleis que li donaren consistència en els orígens i continuen sostenint-lo en l'actualitat. Com a descripció del món, el mite no és una simple còpia del món, sinó una articulació i una sistematització, que fan possible l'orientació dels qui viuen en aquest món. Com a interpretació del món, el mite és al mateix temps engendrador del món i actua com a mitjà per a la descripció i l'autocomprensió de l'ésser humà.

Funció social. La gran majoria de les teories sobre el mite han remarcat com a fonamental la funció social del mite. L'etnologia,

les ciències de les religions i les teories de la cultura han subratllat l'ancoratge del mite en la vida de grups humans i pobles i, al mateix temps, han posat en relleu les peculiaritats de la memòria mítica en relació amb les exposicions seculares i científiques. Ja fa una colla d'anys, la Cambridge School of Anthropology va posar en el centre de les seves investigacions la connexió del mite i del ritual religiós. Des del punt de vista d'aquesta concepció, el mite es la contrapart lingüística d'una acció cultural, i esdevé comprensible a partir d'aquesta acció. Per a un determinat grup humà, les funcions del mite es poden concretar, d'una banda, en una orientació comuna en els camins del món, en la definició i la fonamentació de costums i autoritats, i, de l'altra, en la identitat col·lectiva cap enfora del grup i en la seva legitimació cap endins. La memòria mítica associa en un tot el present del grup humà amb un esdeveniment fundacional, que assegura i legitima la situació present. Perquè es posseeix una clara consciència que el temps envelleix i, sovint fins i tot, envileix, és imprescindible restaurar el món en la seva primigènia bellesa i ordre, sobretot en la festa d'any nou.

Funció antropològica. És inqüestionable que la funció social que exerceix el mite es troba vinculada amb alguns aspectes antropològics especialment rellevants. El mite és una forma de plantejar *narrativament* les qüestions existencials que assetgen els humans des del naixement fins a la mort. La seva significació s'explicita, en part, com a fase de l'esdevenir membre del grup (per exemple, mitjançant els processos d'iniciació) i, en part també, com una quasi-filosofia de la història de la qual formen part els membres del grup com un tot organitzat i articulat. En el segle xx, alguns han explicat el mite com una etapa en el camí de l'autoafirmació humana. Així, per exemple, Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, en l'obra fonamental *Dialektik der Aufklärung* (1944), veuen en el mite com una preforma de la Il·lustració, un pas vers l'autoafirmació del subjecte mitjançant la subjecció i l'espòli de la natura. En el seu *Arbeit am Mythos*, Hans Blumenberg manté una tesi semblant: el mite serveix per a «depotenciar» les angoixes arcaiques de l'ésser humà, el qual, per mitjà de la denominació, l'articulació i l'estructuració, sotmet i domina el que Blumenberg anomena «absolutisme de la realitat». En aquesta manera de veure les coses, la funció existencial del

mite es vincula directament amb el seu treball cognitiu per fer accessible el misteri del món. Ací es manifesta la tensa relació entre angoixa i recerca de seguretat com a impuls rector del desig de conèixer, el qual afecta, ni que sigui de manera mediata, la determinació de les relacions entre mite i filosofia. L'interrogant que s'imposa és: ¿en quina mesura el mite transformat en logos no es troba determinat pel mateix impuls humà que va posar en circulació el mite? No es poden oblidar les contribucions d'altres investigadors que han posat tot l'èmfasi en la negativitat humana, de la qual el mite seria al mateix temps l'expressió, l'experiència i la superació. Per exemple, Paul Ricoeur, amb la seva confrontació del mite amb el mal; o altres autors (Burkert, Vernant, Girard), que veuen en el mite no sols un mitjà de lluita contra la destrucció i el poder de les anomenades per Burkert *Gegenpotenzen*, «contrapotències», sinó també un mitjà apte per a la integració dels diversos nivells de l'ésser humà. En un sentit més ampli, Lévi-Strauss considera que el treball realitzat pel mite consisteix en la mediació entre natura i cultura.

3. CONTINGUTS DEL MITE

Al primer cop d'ull sembla una missió impossible determinar amb una certa precisió de què parla el mite, quins són els seus continguts. D'una manera sovint caòtica, el mite es refereix a continguts que tracten de geografia, història, art, religió, costums, lleis, etc. Narra esdeveniments i formes de comportament que són importants per a la vida d'un grup humà determinat, però també es fa ressò, almenys vistes les coses des de fora, de coses trivials i sense importància. Per això és comprensible que, d'acord amb l'opinió corrent, se'l col·loqui en el calaix de sastre de la ficció, del fantàstic i algunes vegades, fins i tot, de la mentida. A més cal tenir en compte els canvis de sentit, aparentment incongruents, de les narracions mítiques i les exageracions de tota mena, la llibertat del discurs metafòric, etc. En resum: el mite parla de tot amb una verbotat ampul·losa i que, a vegades fins i tot, arriba a ser delirant, no coneix, com acostuma a esdevenir-se en les narracions cavalleresques o en la tragèdia, «continguts típics».

Les incongruències i les paradoxes de les narracions mítiques, però, només són la meitat de la veritat. En la multiplicitat de paraules, gestos i figures no hi ha una total arbitrariedad. Poden detectar-se alguns continguts que, amb figures ornamentals molt diverses, es reiteren en un gran nombre de cultures, sovint geogràficament molt allunyades entre si. Potser el contingut més significatiu —el *Kernbestand* (nucli efectiu) l'anomena Emil Angehrn— és la història dels orígens. També podríem designar el contingut significatiu amb l'expressió «genealogies mítiques», com, per exemple, teogonies, cosmogonies i antropogonies. En tots els ordres de la vida, les genealogies mítiques institueixen processos de legitimació de les diverses facetes de l'existència no sols de l'home, sinó de tot el que existeix. Els investigadors han considerat el nucli efectiu del mite des de perspectives molt diverses. Així, per exemple, per a les psicologies de les profunditats, el contingut més significatiu del mite es constitueix mitjançant els arquetips de l'inconscient col·lectiu. Des d'una òptica filosòficohistòrica i filosòficoreligiosa, Schelling, en la seva *Introducció a la filosofia de la mitologia*, intenta mostrar la necessitat interna de les representacions mitològiques. Contra les interpretacions poètiques i al·legòriques, que degradaven el mite fins a convertir-lo en una narració completament intranscendent i arbitrària, Schelling manté una lectura «tautegòrica» del mite, d'acord amb la qual la mitologia, «així com és, és pensada com a veritat» (*die Mythologie so, wie sie ist, als Wahrheit gemeint ist*). El mític no és cap invenció gratuïta; la seva forma i significació no són casuals, sinó que es fonamenten en l'estructura i la història de la consciència humana; les seves representacions i expressions són realitats imperatives i irrecusables. Per a Hans Blumenberg, un dels investigadors més importants del segle xx, allò que constitueix el nucli decisiu del mite és el fet que representa, per als qui es troben en el si de determinades cultures, una «praxi de dominació de la contingència». Davant del que Blumenberg anomena «imperialisme o totalitarisme de la realitat», l'ésser humà troba en les narracions mítiques uns mecanismes o, encara millor, unes representacions (en sentit teatral) que li permeten no precipitar-se en el terror de la història.

En la relació del mite amb el llenguatge cal tenir en compte la forma. En el fons, es tracta de saber si el mite, mitjançant la seva

forma de narrar històries i de descriure el món, dona a conèixer alguna cosa sobre el món, alguna cosa sobre el conflicte del subjecte humà amb el món i amb si mateix. Les formes de pensament, apunta Arthur O. Lovejoy, són llegides com a reflex d'experiències fonamentals, com a expressió d'una determinada actitud fonamental de l'ésser humà respecte al món i a si mateix. En aquest sentit, Paul Ricoeur vol atènyer el més enllà del nivell de l'anàlisi estructural dels mites i articular-ne per mitjà del llenguatge el sentit, tot posant en moviment una mena d'hermenèutica profunda. En aquesta manera de considerar les coses s'entrecreuen les perspectives de la lògica, de la funció i del contingut, és a dir, com el mite actua d'acord amb la seva representativitat característica, quina significació posseeix per a l'individu o per al grup, quin és l'abast de les seves paraules. És prou evident que aquestes tres perspectives poden distingir-se pedagògicament, però a la pràctica convergeixen, es reuneixen en un únic focus que ens hauria d'indicar de què tracta el mite en darrer terme, quina és la seva intencionalitat més enllà de les aparences, sovint caòtiques, de les narracions mítiques.

El marc que precedeix tots els esdeveniments i actuacions de tots els protagonistes del mite, i que, d'alguna manera, és el suport de tota la realitat, és el món. En el mite, la comprensió d'aquest horitzó, que ho abasta tot, i que, al mateix temps, articula una imatge de l'home i les seves relacions amb la realitat, no acostuma a tenir una forma reflexiva. Malgrat les aparences, però, el món és l'escenari genuí del mite. Els mites de creació constitueixen l'horitzó més ampli en l'interior del qual es desenvolupen totes les genealogies mitològiques. Aquestes genealogies descriuen l'esdevenir del món com a pressupòsit de tots els actes concrets de fundació i del discórrer de tots els esdeveniments posteriors. En forma narrativa, desenvolupen al mateix temps les bases d'una teoria general de la realitat més per via de simpatia que no pas per via especulativa. Hi ha un tret que cal fer notar: tot mite, d'una manera o d'una altra, té relació amb els orígens. Pensar míticament és pensar des dels orígens, i, fins i tot sovint, encara que no sempre, els mites escatològics narren la reinstauració de la perfecció auroral dels orígens. Hi ha un altre tret molt significatiu: el gran enigma al qual pretenen respondre els mites és doble: d'una banda, ¿com del caos, de l'informe, s'ha pogut originar el cosmos, l'ordre, l'harmonia?, i, de l'altra, ¿com és possible que el cosmos, l'ordre, l'harmonia,

contínuament, es trobin amenaçats per les forces destructores del caos? En el fons, les respostes del mite, malgrat les diversitats culturals, geogràfiques i històriques, són, en la diversitat d'espais i de temps, praxis narratives, sempre provisionals, de dominació de les diverses fesomies de la contingència.

CONCLUSIÓ

El mite, com la resta de les creacions humanes, es troba subjecte a l'ambigüitat i a la contextualització. Històricament, és una dada innegable que l'ésser humà de tots els temps es debat entre el caos i el cosmos, entre l'informe i les classificacions (o construccions) més o menys harmòniques d'això que anomenem «realitat». Sotmès incessantment a la contingència, confrontat sense parar amb l'absolutisme de la realitat (per parlar com Hans Blumenberg), l'ésser humà es veu constret a instituir diverses «praxis de dominació —sempre provisionals— de la contingència». «El mític» articulat sempre de nou segons els reptes, les situacions i les biografies concretes en els mites, ha permès a l'home, ni que sigui a les palpentes, de fer front als embats del caos, és a dir, li ha permès —li permet— de confegir praxis de dominació de la contingència. O, si es vol expressar d'una altra manera, el mite fa possible que els humans confegeixin teodicees, en el sentit que aquest mot tenia per a Max Weber. Cal, però, tenir ben present que dels mites dels quals vivim no som conscients. Quan n'esdevenim conscients, aleshores procedim a la seva des-mitització, a la seva destrucció com a mites, però aleshores unes altres articulacions culturals del mític ocupen el lloc deixat buit per les antigues articulacions. Crec que en tot moment ens movem en la corda fluixa «desmitització–remitització».

En l'hora actual, el mite, potser com a conseqüència de la crisi de la raó i de la història, desvetlla l'interès —en alguns casos, fins i tot morbós— d'un gran nombre d'investigadors procedents dels camps i de les disciplines més diverses. I aquest interès, com no podia ser d'una altra manera, es troba determinat per allò que podríem anomenar la signatura pròpia del nostre temps. Algú ha assenyalat que un dels trets característics del moment present era un ampli i difús psicomorfisme (H. Béjar), i no fa pas gaire Gerhard Schulze feia notar que la societat actual, tot abandonant

els esquematismes socials i polítics procedents del segle XIX com, per exemple, les «classes socials» o el «vinde social», era una societat en la qual la recerca de «vivències», no pas d'«experiències», esdevenia alguna cosa prioritària. Per això aquest autor, en referència a la societat actual, parla d'*Erlebnisgesellschaft*. En relació amb la presència i l'estudi del mite en la societat actual, aquestes esquemàtiques al·lusions que acabo de fer són molt importants. Aquesta situació no ha sorgit de cop ara mateix, sinó que ve de lluny i, molt probablement, té els seus orígens en els processos de «desidentificació» que afectaren d'una manera molt intensa les poblacions centreeuropees de les darreres dècades del segle XIX i les primeres del XX. La identitat del subjecte col·lectiu començà a desintegrar-se i, aleshores, com una mena d'operació de salvament, van irrompre amb força els interrogants sobre la identitat d'individus i de col·lectivitats. Per exemple, les psicologies de les profunditats, els precedents de les quals cal cercar-los, com afirma el mateix Freud, en els treballs d'alguns romàntics alemanys —en especial del metge i pintor Carl Gustav Carus (1789-1869), potser el millor deixeble de Caspar-David Friedrich, el qual va ser l'inventor del terme «inconscient»—, són una mostra bastant clara del progressiu desplaçament de l'interès pels mites col·lectius vers els mites individuals. En aquesta nova situació —iniciada en el darrer terç del segle XIX—, els precedents de la qual es troben en els diversos moviments romàntics europeus, hom ja no s'interessa en primer lloc pels mites col·lectius, sinó pels privats que, amb freqüència, s'articulen amb components de caràcter gnòstic —la gnosi entesa en el sentit de *Weltreligion*, per emprar una expressió de Gilles Quispel. No és per casualitat que en el nostre temps tant la presència i l'estudi del mite com els de la gnosi posseeixen una actualitat que era impensable fa algunes dècades. Com algú ha dit, ara mateix ens trobem acarats amb un procés unilateral de «romantització» bastant generalitzat, les conseqüències del qual poden ser nefastes, i, certament, ho seran si aquest nou romanticisme no es troba críticament contraposat a una nova il·lustració.

Voldria acabar amb la referència a una qüestió que, pràcticament, d'una manera implícita o explícita, ha estat present en totes les etapes de la nostra cultura occidental. En l'exposició, ja he intentat posar en relleu que el mite no és un producte ni *irracional* ni

preracional (una mena de prefilosofia), sinó que, a l'igual de la capacitat simbòlica, és quelcom de constitutiu de l'ésser humà. Per això no crec que es pugui parlar ni del «pas del mite al logos» ni del «pas del logos al mite». Tampoc no crec que mite i logos siguin dues realitats juxtaposades, sinó que crec que s'ha de parlar de mite *en* el logos i de logos *en* el mite.

MIGRACIÓ I POLISÈMIA DELS MITES.
L'EXEMPLE DE BABEL

EZIO PELLIZER*

Professor de Literatura Grega
Università degli Studi di Trieste

Quan par l'estela en l'albor
e s'aparèllon tuit li flor
que·l sol multiplic lur color
d'esperança,
mi vest alegrança
d'una douçor: confiança
que hai en la Dona d'amor.

RAMON LLULL, *Medicina de peccat*

Voldria presentar breument una proposta d'anàlisi feta sobre un text narratiu que no qualificariem adequadament si només diguéssim que és «canònic»; és un relat conegut per un públic vastíssim i que ha estat traduït a gairebé totes les llengües existents. Intentaré posar en evidència la relativa simplicitat —i el rigor— de la segmentació dels enunciats feta segons el mètode de l'escola parisenca que es proclama seguidora de l'ensenyament d'A.-J. Greimas, per tal de proposar tot seguit algunes consideracions sobre la gran complexitat que pot assolir en el transcurs dels segles un text aparentment molt simple, sobre la seva poliglòssia o «polifonia», sobre la seva capacitat múltiple —o «proteïforme», com se solia dir abans— de generar variants, afegits, reformulacions, de permetre diversos plans «isotòpics» de lectura, d'estimular referències simbòliques o «parabòliques», en resum, d'anar evolucionant al llarg

* Traducció de Josep Batalla revisada per Carles Garriga i per l'autor.

dels segles en la memòria cultural d'èpoques i de pobles, diversos i heterogenis.¹

Em referiré a un text trilingüe, en grec, llatí i català, reproduït en l'apèndix, i també, és clar, a alguna traducció italiana.

1. SEGMENTACIÓ DELS ENUNCIATS

Es tracta d'un text, tal com descobreix una primera lectura empírica, format per un seguit de segments mínims, força breu i reduït a la més petita quantitat d'elements. El primer enunciat comença *ex abrupto* amb una informació global: tota la terra era un sol «llavi» i tenia un sol llenguatge. És un enunciat descriptiu que declara que des d'un bon començament hi havia una monoglòssia universal.

Des d'aquest punt de vista observem que en les llengües preses en consideració hi ha lexicalitzacions diverses que representen oscil·lacions interessants entre sentit literal i sentit metonímic. Així, el text grec diu: χεῖλος ἐν, μία φωνή; el text llatí: *labium unum, iidem sermones*; el català: «una sola llengua», «les mateixes paraules». La sinècdoque «fonètica» per a expressar la noció de «llenguatge» varia d'una traducció a una altra, passant de «llavis» a «llengua» i, de llengua a paraules i discursos.

Tot seguit s'esbossa el marc geogràfic: es descriu una comunitat d'homes, els fills d'Adam, que emigren, que es desplacen de l'orient cap a l'occident i s'instal·len en una regió rica en betum, asfalt, argila per a maons. S'indica el nom d'aquesta regió: πεδιον ἐν γῆ

¹ Cf. NORTHROP FRYE, *The Great Code. The Bible and Literature*. Londres: Routledge & Keagan, 1982; i JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munic: Beck, 1992. Ens referim a textos que han superat —no sempre indemnes— dos o tres mil anys d'història, que sempre han esperonat i mai no han enfastidit l'enginy de centenars i milers d'intèrprets, que s'han fet servir com a faules en la catequesi infantil (un dels usos del mite platònic!) i fins i tot com a articles de fe. Sabem, però, que, si és difícil traduir una faula isòpica, líbia o milèsia, molt més difícil és traduir les creences, que sovint estan lligades estretament amb la conservació d'una llengua concreta. Com tothom sap, una fe admet —o potser exigeix— apostasies, heretgies, traïcions, i això és el que s'esdevé quan algú, en equivocar-se, acaba «traïnt» allò que vol traduir —segons el vell i banal calembour *traduttore traditore*, que, tot sigui dit, segurament només funciona en italià.

Σενναάρ, *campus in terra Sennaar*. Cal marcar el desfasament semàntic entre el grec πεδίων i el llatí *campus*.

1. Tenim, doncs, un primer moviment de natura espacial (κίνησις), una migració que partint d'un lloc desconegut (x) de l'orient s'a-dreça vers l'occident, cap a un altre lloc conegut.

Si per Cs entenem les circumstàncies espacials, és a dir, les coordenades que determinen l'espai on es desenvolupa l'acció, i per Ct entenem les coordenades temporals de l'acció, podríem formular els enunciats següents:

Cs: (x) → Cs: *Sennaar/Xinar* (¿Iraq?)

Ct: Noè > Cam > Cuix > Nimrod

Malgrat que no sigui clar quant de temps ha transcorregut entre el diluvi i la construcció de la torre de Babel, en la mesura que és possible la descripció de la cronologia interna del relat, el podríem conjecturar en prop de tres generacions, les que separen els seus protagonistes, Noè i Nimrod.²

2. Una vegada instal·lats a la terra de *Sennaar/Xinar* els homes fan una acció significativa i performativa (P_F): l'ocupació, la colonització d'un territori. Tot seguit enuncien dos projectes d'acció o programes narratius (P_N):

- Arribats al seu destí, els homes (S¹), els «fills d'Adam», expressen vagament un primer P_N: la intenció de «construir una ciutat i una torre». Aquesta voluntat només serà realitzada en el seu aspecte incoatiu, perquè llur acció performativa (P_F) serà interrompuda per l'acció de l'Antagonista (ANT). Tot seguit el diàleg entre els homes és exposat en estil directe: un home parla amb el seu veí. D'aquesta manera el grup humà s'articula en dos subjectes individuals anònims (S¹ =

² Per a les nocions de «circumstància espacial» (Cs) i «circumstància temporal» (Ct), cf. CLAUDE CALAME, «La formulation de quelques structures sémiotiques ou comment segmenter un texte», dins HERMAN PARRET i HANS-GEORGE RUPRECHT (ed.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam: Benjamin, 1985, vol. 1, p. 135-147; i, en general, GROUPE D'ENTREVERNES (ed.), *Analyse sémiotique des textes*. Lió: Presses Universitaires, 1979.

S^{1a}, S^{1b}) els quals, emergint d'un subjecte col·lectiu, parlen entre ells, expliciten llurs intencions i llur programa.

- A continuació es produeix un segon acte il·locutori (PN) en què tot el grup —tots ells «van dir» (ἐἶπον)— formula el projecte comú en un subjuntiu exhortatiu: «Vinga, edifiquem-nos (οἰκοδομήσωμεν) una ciutat i una torre.» Hi trobem encara un altre subjuntiu exhortatiu o imperatiu —«fem-nos!» (ποιήσωμεν)— que expressa aquest *voler*, aquesta decisió col·lectiva.

3. Descriuint la part activa que els atribueix la narració, podem establir ara un inventari dels actors, relativament reduït:

S¹: la gent, «ells»,³ els homes posteriors al diluvi, i a l'interior d'aquest subjecte col·lectiu (S¹), dos individus que dialoguen, S^{1a}: un home, S^{1b}: el seu veí.

S²: Κύριος, *Dominus*, «el Senyor». Es tracta d'un actor força complex i sincrètic que en l'estructura narrativa superficial exerceix la funció de Subjecte dominant, dotat d'un objectiu modal (OM) propi: un poder descomunal, infinit. En alguns contextos religiosos i exegetics el seu nom no es pot pronunciar.

Entren també en joc alguns objectius de l'acció, siguin de valor (Ov) siguin modals (OM):

Ov: una unitat ètnica i política; la construcció d'un edifici simbòlic, d'una ciutat.

OM: el poder, pot ésser una força tant excessiva com insolent, *hýbris* (ὑβρις).

A més a més, podem assenyalar alguns trets de natura mítica que suggereixen efectes passionals subjacents, descrits almenys parcialment, o pressuposats pel text. Per part dels homes (S¹), esdevé evident el procés que mena de la supèrbia a l'orgull i a la *hýbris*. El context crea expectatives, suggereix un procediment

³ Caldria més temps per a reflexionar sobre els matisos o les diferències que trobem en les traduccions examinades, especialment pel que fa a la denominació dels protagonistes «humans» del relat: υἱοὶ τῶν ἀνθρώπων, *fili Adam*, «els homes».

de pressuposició, invita a definir l'excés del poder humà com un acte de supèrbia, d'orgull. Veurem que això no deixarà de tenir conseqüències en el successiu desenvolupament de la narració.

El fi perseguit per la Pf dels homes (S¹) presenta alguns problemes, ja que sovint els programes narratius (PN) contenen òbviamment una proposició final:

PN: celebració del *nomen*.

El sentit que donen al text les diferents traduccions té matisos molt diversos:

ποιήσωμεν ἑαυτοῖς ὄνομα πρὸ τοῦ διασπαρῆναι ἐπὶ προσώπου
πάσης τῆς γῆς

*celebremus nomen nostrum antequam dividamur in universas
terras*

així ens farem un nom i no ens dispersarem per tota la terra
fabbrichiamoci così un segno di unione, altrimenti saremo
dispersi.

Observem que, seguint la norma general del discurs narratiu, es produeix una inversió del contingut d'allò que s'exposa: el monolingüisme i la unitat genètica racial (γένος ἔν) —diu si no fa el text— són una culpa! La situació de comunicació feliç, «edènica», ha d'ésser capgirada, eliminada. Per damunt de tot, la narració ha de justificar l'estat de multiplicitat lingüística. De manera significativa trobem associats llengua i γένος, estirp, raça, nació. Òbviamment se'n deriva un càstig just —eliminació del monolingüisme i de la consegüent *hybris* que podria generar— que, en la lògica de la narració, sembla ésser valorat positivament, com un acte positiu fet pel Destinador (D).

4. La intervenció del «Senyor» (*Dominus*) (S²), que davalla del cel com un *deus ex machina*, és determinant per tal com és el causant d'aquesta inversió del contingut. Actua en qualitat de Destinador (D) i/o Antisubjecte, ja que la seva acció pot ésser sincrètica, com ho és en aquest cas, a la de l'Antagonista o Opositor (ANT). Emet un enunciat performatiu fonamental, precedit d'una sanció (SANC) negativa de la situació i d'una autoexhortació a examinar què ocorre a la terra.

D'aquesta manera, el S^2 , el Κύριος, el *Dominus* —traducció del l'impronunciable tetragràmaton hebreu YHWH, atropelladament traduït per Jehovà—, adonant-se —ἰδοῦ, *ecce*, «guaita!»— del capteniment dels homes intervé d'una doble manera:

- emet un veredicta sancionador (SANC): el monolingüisme genera supèrbia. El veredicta sembla reflectir una certa preocupació per l'augment del poder d'aquest poble —una mena de procés que, del temor i la inquietud, acaba en l'enveja— i per allò que s'esdevindria si finalment acabés la construcció de la torre;
- realitza una acció performativa fonamental (PF): causa la confusió en el llenguatge. Podríem formular-ho així:

$S^2(\text{acció}) \rightarrow S^1: \cup \text{homofonia} \cap \text{poliglòssia, confusió de llengües}$,
és a dir el Senyor (S^2) causa en els homes (S^1) la disjunció (\cup) de l'homofonia i la conjunció (\cap) amb la poliglòssia. Cal remarcar que el text recalca la confusió, és a dir, la impossibilitat de comunicació recíproca introduïda pel Gran Destinador (D). Dit altrament, aconsegeix la més gran transformació fent passar de la monoglòssia a la poliglòssia, que és tant com dir invertint el contingut d'allò que era causat per una situació de manca de pluralitat. En altres paraules, podríem dir que l'Antagonista (ANT) interromp la circulació del sentit, fa entrar en crisi la funció vehicular del llenguatge, simplement multiplicant-ne les manifestacions.

La *confusio linguarum*, com si aquests dos mots estiguessin necessàriament units i vinculats —i això és el que d'alguna manera vol suggerir la narració—, és per si mateixa la causa de la dispersió (διασπορά) dels homes. D'aquesta manera compleix una de les funcions de les narracions mítico-religioses: ésser una explicació etiològica de les transformacions socials.

Cal remarcar que l'argumentació es basa en el principi *post hoc ergo propter hoc*, perquè no són gens clares les raons que associen multilingüisme amb diàspora, i el text no les explicita, sinó que pretén deixar-les indeterminades. D'altra banda, la narració permet de deduir, per implicació o inferència, una llei sobre el poder cohesiu que posseeix el llenguatge unitari: el manteniment del llenguatge causa la unitat.

La història, com moltes de les narracions considerades mítiques pròpies de la cultura grega, acaba amb una eponímia. A partir del verb «confondre» (συγχέειν), la torre i la ciutat seran anomenades «Confusió» (Σύγχυσις). En el text hebreu hi ha la mateixa eponímia: de l'arrel *bll* es fa derivar Babel, un dels mots de l'hebreu clàssic més coneguts a tot el món.

5. Un text tan el·líptic i tan avar en els detalls, sembla escrit a posta per deixar molts problemes oberts, per exemple:

- ¿Qui eren els «fills d'Adam» (*fili Adam*) o els «fills dels homes» (υἱοὶ τῶν ἀνθρώπων) que emigraren de l'orient cap a l'Iraq? ¿La gent nascuda després del diluvi, els descendents de la família de Noè, els qui potser no foren incestuosos? ¿Per què procedien de l'orient? ¿On s'havien multiplicat parlant una sola llengua i mantenint pur el gènere (γένος)? Més endavant farem veure que no som pas els primers a formular aquestes qüestions. És prou coneguda la contradicció que hi ha entre els capítols 10 i 11 del llibre del Gènesi.⁴ A més, és d'allò més interessant tenir en compte el gran nombre de comentaris rabínics a la Torà.
- ¿En què consistí la culpa de «celebrar el propi nom» (*celebremus nomen nostrum*)? ¿Es tractà potser d'allò que els grecs antics haurien anomenat «l'enveja del déu» (φθόνος τοῦ θεοῦ)?
- Hi ha encara altres interrogants. En el versicle 4, el primer dels subjectes que pren la paraula (S^{1a}) sembla posseir un singular objectiu modal (OM), és a dir, un «saber» adreçat al futur —profètic, doncs, en un cert sentit— per tal com expressa un pressentiment de la diàspora: «Fem-nos un nom abans no siguem dispersats» (*antequam dividamur*). En totes les traduccions —especialment en les versions grega i llatina— el text deixa entreveure una mena de pressentiment o temor —«abans no ens dividim»— que sembla incloure el

⁴ Cf. UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Milà: Bompiani, 1990, p. 14-16.

matís d'una premonició sobre una fi negativa —«per tal que no siguem dispersats». No té res d'estrany, doncs, que aquesta frase presenti considerables incerteses.⁵ ¿Es tracta de l'anticipació d'un destí inevitable o d'un afebliment de la sintaxi? Tot plegat ha portat a deduir un significat simbòlic de la torre o ciutat, com si «fer-se un nom», i posteriorment «restar units», es basés en el fet que «torre» s'identifica amb «unitat».

2. CRONOLOGIA I ESTRATIGRAFIA DELS SIGNIFICANTS

L'estat cronològic del nostre text és força problemàtic, cosa comprensible si tenim en compte que la seva tradició s'estén al llarg de tres mil·lennis.

- Hi ha un text original hebreu, redactat en una època d'allò més incerta, atribuït a Moisès el «legislador» (νομοθέτης), la cronologia del qual oscil·la entre el segle xv aC, l'època de Ramsès II, i el segle XIII, l'època de la dinovena dinastia.
- El text assolí una gran difusió gràcies a la versió grega coneguda com la «Traducció dels Setanta». La data tradicionalment assignada a aquesta traducció és l'any 270 aC, en el temps de Ptolemeu II Filadelf, un monarca històricament documentat, que regnà a Egipte entre els anys 283 i 246 aC. Aquesta data tradicional sembla versemblant, si més no pel que fa a la traducció de la Torà —la part equivalent al nostre Pentateuc—, sigui quin sigui el valor que donem a la famosa *Carta d'Arístes*, un text no solament curiós, sinó fins i tot interessant.⁶

La difusió del cristianisme féu que es multipliquessin les versions i les edicions dels llibres sagrats de la tradició jueva —les gregues d'Àquila, de Teodosi i de Símmac—, algunes de les quals

⁵ Per exemple, la traducció grega fa: ποιήσωμεν ὄνομα πρὸ τοῦ διασπαρήναι; la llatina: *celebremus nomen nostrum antequam dividamur*; la catalana: «Així ens farem un nom i no ens dispersarem per tota la terra»; les traduccions italianes oscil·len entre «acquistiamoci fama» i «fabbrichiamoci così un segno di unione», matisos de sentit que es basen en preferències lèxiques o gramaticals que acaben influïent en la sintaxi: «Altrimenti saremo dispersi.»

⁶ *La Carta d'Arístes*. Frederic Raurell (trad.), ed. bilingüe. Barcelona: Alpha, 2002.

eren sinòptiques. Una vegada implantat el cristianisme, la versió més difosa, primerament en els països mediterranis i posteriorment per tot Europa, fou la llatina de Jeroni, nat a Estridó l'any 345 i mort a Betlem l'any 419 o 420. En els ambients alexandrins, en canvi, la versió que més circulava i que més es difonia era la dels Setanta.

Observacions sobre el text grec

En una primera anàlisi constatem que la traducció és feta en un grec que resta molt allunyat de l'estil depurat emprat per les «abelles àtiques».

- Versicle 1: els predicats verbals són més aviat sorprenents: ἦν πᾶσα ἡ γῆ χεῖλος ἐν καὶ φωνὴ μία (tota la terra era un sol llavi i una sola veu); la versió llatina usa un genitiu possessiu o de qualitat: *erat terra labii unius et sermonum eorundem* (la terra era d'un sol llavi i d'unes mateixes paraules).
- Versicle 2: hi remarquem una vistent inconseqüència, un anacolut en terminologia grega: ἐγένετο ἐν τῷ κινήσει αὐτοῦς [...] εὗρον (s'esdevingué en traslladar-se ells [...] trobaren); amb asíndeton i parataxi en lloc d'hipotaxi, com caldria esperar.
- Versicle 3: l'expressió ἐγένετο ἡ πλίνθος εἰς λίθον (el maó es convertí en pedra) és lluny d'ésser correcta.
- Versicle 4: la forma ἐαυτοῖς —tercera persona del pronom personal reflexiu— és usada erròniament en lloc de ἑμῖν αὐτοῖς, com caldria esperar. D'altra banda, l'expressió ἔσται ἡ κεφαλὴ ἕως τοῦ οὐρανοῦ (el cap serà fins al cel) és força estranya.
- Versicle 6: el Senyor diu: ἰδοὺ γένος ἐν καὶ χεῖλος ἐν (guaita! un sol llinatge i un sol llavi). Tanmateix, en la versió llatina el mot corresponent a γένος (llinatge) és *populus*. D'altra banda, en la versió catalana —com també en les italianes— el mot que es correspon amb χεῖλος (llavi) és «llengua», perquè en la majoria de les llengües modernes un calc del llatí: *labium unum omnibus* (un sol llavi per a tots) seria inacceptable, ja que ningú no copsaria la sinècdoque.

3. LECTURES SIMBÒLIQUES, HERMENÈUTICA I AL·LEGORIA:
FILÓ D'ALEXANDRIA

Filó d'Alexandria, un escriptor jueu nascut entorn de l'any 25 aC i mort l'any 45 dC —contemporani, doncs, de Jesús de Natzaret—, educat en l'estudi de la filosofia i de la religió jueva a Alexandria d'Egipte, s'ocupà d'aquest text en un comentari redactat en grec.⁷ Era tan hel·lenitzat que no estem segurs que sabés hebreu. El seu comentari ens pot fer veure la capacitat generativa que tenen els textos mítics.

L'escrit de Filó sobre el capítol onzè del llibre Bereshit de la Torà, intítulat *De confusione linguarum*, és un extens comentari —128 paràgrafs dividits en 18 capítols— basat en el text grec de la traducció dels Setanta, citada literalment. Comença amb un to explícitament polèmic en contra d'alguns contemporanis seus detractors del text bíblic. Segueix immediatament una defensa contra les acusacions dels qui pretenen que el passatge de la torre de Babel no és res més que una narració mítica. Segons Filó, hi ha gent malèvola que considera «mites» els textos bíblics i, partint de certes semblances i evidents analogies amb algunes històries gregues, com ara cèlebres passatges homèrics, sosté explícitament que els textos bíblics són «fabulosos».

- El primer exemple el trobem en el mite homèric dels fills d'Aloeü, Otos i Efiàltes, els quals pretengueren sobreposar no sols maons d'argila, sinó les muntanyes de Tessàlia, l'Ossa i el Pèlion, a fi d'atènyer l'Olimp,⁸ de manera anàloga als homes del text bíblic que s'havien proposat d'arribar fins al cel (οὐρανός).⁹
- El segon exemple és un mite prou graciós, però no gaire conegut a Grècia. Es tracta d'una narració que parla d'una ancestral «homofonia entre els animals», és a dir, d'un temps en què els animals —els éssers que els grecs anomenaven «vivents sense paraula» (ἄλογα ζῶα) perquè no posseïen el *lógos*— parlaven.¹⁰ La història és la següent:

⁷ FRANCESCA CALABI, *Lettera di Aristea a Filocrate*. Milà: Rizzoli, 1995, p. xx.

⁸ *Odissea*, 11.305-316.

⁹ *De confusione linguarum*, 2 (4).

¹⁰ Aquest mite, ni que estructuralment sigui molt diferent, em fa pensar en tot l'univers mític d'Isop, on el llenguatge permet la relació *entre bêtes et dieux* i on certament Zeus apareix com a interlocutor dels animals i Destinador del càstig.

Fa molt de temps, tots els animals, visquessin a la terra, a l'aigua o a l'aire, parlaven una mateixa llengua i s'enteni en entre ells tal com avui dia s'entenen els grecs amb els grecs i els bàrbars amb els bàrbars, almenys els qui són d'una mateixa llengua (ὁμόγλωττοι). [...] Gràcies a aquesta comunió en el llenguatge podien explicar-se les alegries i les penes de manera que compartien uns mateixos sentiments. Però un dia, a causa de l'abundància dels béns de què fruien, volgueren obtenir l'inassolible, com passa tan sovint, i esdevingueren desgraciats. Enviaren una ambaixada a demanar la immortalitat i a implorar que en comptes de patir la vellesa gaudissin d'eterna joventut. Argumentaven¹¹ que, si un ésser ínfim, la serp, havia obtingut el privilegi de rejuvenir-se en canviar de pell, era absurd que no l'obtinguessin també els éssers superiors. Doncs bé, el seu desvergonyiment (*hýbris*) fou la causa de llur dissort: immediatament esdevingueren de llengües diferents (ἑτερόγλωττοι).

Els detractors de la Torà sostenien que aquestes narracions tenien un valor llegendari, és a dir, eren mítiques (μυθώδεις), tal com ho era també la narració del Gènesi que els era semblant.¹² Filó refuta aquesta opinió amb un doble argument.

- Abans de res, Moisès parla dels homes, no dels animals que, per definició, no tenen *lógos*.
- A més a més, el text del Legislador, és a dir, la història de Babel, ha d'ésser interpretada en un altre sentit que no és literal.¹³

Establint, doncs, que cal interpretar el text en un altre nivell de significat, l'al·legòric, Filó, el docte exegeta d'Alexandria, malgrat que ell sabia prou bé que la unitat lingüística era un avantatge i no pas un mal, argumenta de la manera següent: així com la unitat lingüística fou la causa d'una *hýbris* entre els animals, així del monolingüisme sobre la terra (ἐκ τοῦ τὴν γῆν εἶναι πᾶσαν χεῖλος ἐν καὶ φωνὴν μίαν) podem demostrar (δηλοῦσθαι) al·legòricament

¹¹ *De confusione linguarum*, 3 (6-8).

¹² Tal volta per enveja.

¹³ Jaume Pòrtulas em fa avinent un llibre clàssic: JEAN PÉPIN, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. París: Aubier, 1958.

que la comunió lingüística no representa res més que «una consonància de mals indicibles i enormes» (κακῶν ἀμυθήτων καὶ μεγάλων συμφωνία).¹⁴

¿Com funciona aquesta al·legoria? ¿Quina lògica segueix? ¿Es tracta d'una aplicació correcta de la interpretació al·legòrica —si la definíem com una «metàfora perllongada», s'hauria de basar en certs trets analògics comuns, en una isotopia que justifiqués la correcció de l'hermenèutica practicada— o ens trobem davant d'un cas sense límits d'allò que Eco anomena «deriva interpretativa»?¹⁵ I si el text no és mític (μυθώδης), ¿per què cal sotmetre'l a una exegesi al·legòrica?

Els grecs anomenaven «mites» (μύθοι) les narracions fictives, com ara les d'Isop, en les quals sovintegen animals parladors, dites també «faules» (αἴνιοι), un substantiu que en grec prové de la mateixa arrel que el verb «intrigar» (αἰνίττομαι) i etimològicament està també emparentat amb «enigma» (αἰνιγμα). Com tothom sap, les faules o mites conclouen amb una moralitat, car un mite «fa palesa» (δηλοῖ) alguna cosa, és a dir, remet a un altre significat, la qual cosa equival a «parlar d'una altra manera» (ἀλληγορεύειν). Però en general, fins i tot per a una lectura infantil, calia una similitud mínima, física o ètica, una correspondència perceptible en el text entre el caràcter o el comportament dels personatges i la moralitat de la faula.

Però Filó no es preocupa gens per explicitar les analogies o els trets semàntics comuns que justifiquen l'al·legoria. No en dóna cap explicació, només l'estableix peremptòriament, apodícticament: «Afirmem» (φάμεν) —tan sols diu. Així, una vegada «demostrat» que el monolingüisme equival a una «simfonia de mals» (κακῶν συμφωνία) que els homes causen no solament entre ells, sinó també envers la divinitat —la *hybris* dels grecs—, Filó passa sense cap altra consideració a analitzar les característiques més rellevants d'aquests mals que divideix entre voluntaris i involuntaris, i així successivament.

A continuació, després de més lectures al·legòriques —el «llevat pot tenir dos significats, l'un de positiu i l'altre de negatiu:

¹⁴ *De confusione linguarum*, 5 (15).

¹⁵ UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*. Milà: Bompiani, 1990, p. 325-330; trad. cat.: *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 2001, p. 460-466.

l'aparició de les virtuts o l'aparició dels vicis»—, el comentari ofereix una explicació molt interessant d'aquell passatge que l'anàlisi dels enunciats, feta sobre les diverses traduccions, ja ens ha descobert que és significativament ambigu, sens dubte un indicatiu de dificultat interpretativa i d'embaràs hermenèutic. En efecte, ¿és possible d'establir algun vincle, de la mena que sigui, entre, d'una banda, construir una ciutat i una torre i «fer-se un nom» i, de l'altra, cometre una culpa, pecar i «ésser dispersat»?

L'única raó explicativa, més o menys convincent, la podem trobar en la «direcció» de la construcció, en la forma allargassada i altiva de la torre, és a dir, en el lloc paradoxal al qual s'enfronta, «vers el cel» (εἰς τὸν οὐρανόν). Es tracta d'un lloc que és alhora un objectiu de conquesta i un objectiu de valor (Ov); que des del punt de vista narratiu es configura com una meta impossible (ἀδύνατον), com un desig irrealitzable; que, només des d'aquest punt de vista, és congruent amb el desig d'immortalitat, o d'eterna joventut, dels animals parlants, i amb el desig dels gegants d'alçar-se fins a l'Olimp.

L'al·legoria es basa convenientment en l'oposició «sota/dalt» en la qual s'inscriu l'oposició d'ordre ètic «submissió/supèrbia», que és la que explica la sanció punitiva (SANC) imposada pel Destinador (D), el *Dominus* (Κύριος). Una variant del text ens introdueix un nou actor que fa de narrador i parla d'una torre que, abandonada a la seva estultícia, es disposa a patir una ensulsiada, la qual, ridícula i miserable, fou utilitzada per John Milton com a tema literari:

Molt es va riure al cel en adonar-se,
mirant avall, d'aquest tumult insòlit,
i en sentir-ne el renou; llur edifici
a l'últim és deixat, i s'anomena
Confusió aquest bastiment ridícul.¹⁶

Com deixa entreveure el text, els homes tenien un cert presentiment d'allò que s'havia d'esdevenir. Però Filó es demana com s'ho fan per saber que seran dispersats. No té cap dubte, tot i que no

¹⁶ *Paradise Lost*, 12.59-62, traducció catalana de J. Boix i Selva: *El paradís perdut*. Barcelona: Alpha, 1953, p. 431 («Great laughter was in Heav'n / And looking down, to see the hubbub strange / And hear the din; thus was the building left / Ridiculous, and the work Confusion nam'd»).

disposa de cap raó lògica que ho expliqui, que hi ha unes culpes que donen raó d'aquest càstig:

¿Ho sabeu que sereu dispersats? Llavors ¿per què pequeu?
(ὅτι σκεδασθήσεσθε γινώσκετε; τί οὖν ἀμαρτάνετε;)¹⁷

¿Els homes volen «fer-se un nom»? Doncs això no és solament un pecat de supèrbia, ans al·legòricament és un exemple de la suma de tots els mals, d'aquell concert o «simfonia de mals» (κακῶν συμφωνία), o de pecats i de culpes, que prenen noms molt diversos, el conjunt dels quals configura una oposició simbòlica (un nom / molts noms) i, doncs, un elenc:

Temeritat amb desvergonyiment, supèrbia amb violència (ὕβρις μετὰ βίας), supèrbia amb homicidi, crims juntament amb adulteri, concupiscència desenfrenada juntament amb plaers desmesurats, bogeria amb arrogància, injustícia amb mala fe, furts amb violència, juraments falsos, sacrilegis amb delictes.¹⁸

En lloc de maldar per «fer-se un nom», és a dir, assolir la fama fent el mal; en lloc d'erigir una torre excelsa, «hauria estat millor que us amaguéssiu en l'obscuritat» (εἰκόσ ἦν ἐγκαλύπτεσθαι).¹⁹ Sigui quina sigui la valoració que hom faci d'aquesta al·legoria de la Torà, l'argumentació sembla inevitablement més aviat forçada.

4. UN AUTOR FANTASMA. NIMROD EL CAÇADOR

La història de Babel —malgrat que del text no es desprengui clarament, com ho ha fet veure l'anàlisi practicada—, a més

- dels dos autors anònims que dialoguen entre ells, inclosos en un autor col·lectiu (els homes: S¹ = S^{1a}, S^{1b}) imprecisament determinat per les diverses tradicions;
- d'un complex objectiu de valor (Ov) format per la torre i la ciutat, que immediatament esdevé un objectiu modal (Om): el poder, revestit d'una sobredeterminació passional, la supèrbia;

¹⁷ *De confusione linguarum*, 24 (119).

¹⁸ *Ib.* 24 (117).

¹⁹ *Ib.* 24 (118).

- i d'un gran Antagonista (ANT) que, en les innombrables variants que presenta la tradició mil·lenària d'un text tan venerable, s'encarrega de restablir la norma,

inclou també un nou actor, identificat i descrit amb elements macrotextuals, presos d'altres passatges del Gènesi.

Dit altrament, els llargs i tempestuosos avatars de la tradició d'aquesta breu narració «han generat», podríem dir, l'aparició d'una mena de nou actor, identificat com el cap i el responsable de la impietat de la gent de Xinar, Nimrod, el fill de Cuix, rei i caçador.²⁰ Les raons per les quals la tradició ha inserit aquest personatge en l'esdeveniment de la torre de Babel les podríem trobar en el fet que Nimrod resta vinculat a nombroses localitats accàdies, entre les quals figura també Xinar, i és definit com «el primer que tingué poder» sobre els homes. Certament, Filó no el relaciona amb l'esdeveniment de la torre de Babel, però, en les innombrables instàncies exegetiques —sigui en els textos del midraix rabínic, sigui en els de la mil·lenària interpretació cristiana—, aquest personatge anà consolidant a poc a poc la seva presència, almenys a partir de Flavi Josep en el segle I dC.²¹ És impossible de resseguir tota la història d'aquest problema, de manera que em limitaré a oferir-ne alguns dels exemples més significatius.

Dante Alighieri —contemporani de Ramon Llull—, en *La Divina Comèdia*, col·loca Nimrod en l'infern més profund no sols perquè el considera responsable de la confusió de les llengües, sinó perquè el té per un dels gegants superbs. Cal remarcar que Dante —sense conèixer certament el text de Filó— esmenta un dels dos gegants homèrics —l'Efialtes que Dante anomena Fialte—, els quals Filó havia invocat com a tipus mítics, és a dir, metafòrics, de la *hýbris* o supèrbia enfront de la divinitat. Encara que l'altre gegant, Otos, no sigui esmentat, sembla evident que Dante relaciona el caçador bíblic amb els gegants homèrics. Dante ho expressa prou clarament:

On el veus, és Nemrod, pel qual mai més
un sol llenguatge entre la gent no s'usa.²²

²⁰ Gn 10, 9-12.

²¹ *Antiquitates Judaicae*, 1.117-118.

²² *La Divina Comèdia, Infern*, xxxi, 77-78, Josep M. de Sagarra (trad.), Barcelona: Alpha, 1955, p. 372 («Questi è Nembrotto per lo cui mal coto / pur un linguaggio nel mondo non s'usa»).

I en un altre text encara més significatiu posa intencionadament en boca del gegant un text incomprensible que de manera extraordinàriament poètica expressa la *confusio linguarum*, un vers que ha neguitejat el saber i la intel·ligència dels exegetes: «Raphél maï amècche zabì almi».²³

En el *Paradise Lost* de John Milton, és l'àngel Miquel qui narra a un indignat Adam la història de Babel. Ho fa en forma de profecia, blasmant a l'avançada el futur pecador, Nimrod precisament, el qual nèciament ensuperbit no tingué en compte que al cim de la torre no disposaria de menjar ni de prou aire per a respirar:

Oh miserable home!
¿Quins nodriments durà a semblants altures
per mantenir-s'hi, amb ell, el seu exèrcit
audaç, on l'aire prim de sobre els núvols
li cremaria les entranyes tosques,
afamant-lo d'alè, si no de menges?²⁴

Cal remarcar que en la versió de Milton apareix un tret nou: la davallada del Senyor té un caire emotiu —carregat de sarcasme— que pren la forma d'hilaritat o de «riure»:

Déu [...] baixa a llur ciutat abans que arribi
llur torre fins al Cel, i, per a mofa,
un divers esperit posa en llurs parles.²⁵

Quan el llenguatge dels pobres homes comença a desintegrar-se, llurs paraules esdevenen sons inarticulats, talment un «tumult insòlit» (*hubbub strange*) o un renou (*din*) incomprensible. En sentir-ho, «molt es va riure al cel» (*great laughter was in Heav'n*), i en tota la cort angèlica i en el mateix paradís ressona el menyspreu

²³ Ib. xxxi, 67.

²⁴ *Paradise Lost*, 12.74-78, traducció catalana citada p. 431 («Wretched man! what food / Will he convey up thither to sustain / Himself and his rash Army, where thin Air / Above the Clouds will pine his entrails gross, / And famish him of breath, if not of Bread?»).

²⁵ *Paradise Lost*, 12.51-53, traducció catalana citada p. 430-431 («Coms down to see thir City, ere the Tower / Obstruct Heav'n Tow'rs, and in derision sets / Upon thir Tongues a various Spirit to rase»).

d'una riota homèrica, raó per la qual «llur edifici a l'últim és deixat» (*thus was the building left*).²⁶

Per acabar, recordem breument una enèsima variant gestual, la que en versió cinematogràfica trobem en la pel·lícula *La Bíblia* de John Huston, rodada l'any 1966. Atès que un dels pocs trets característics que coneixem del rei Nimrod és que era caçador, una escena, prèvia al treball de construcció de la torre que acaba en cacofonia lingüística, ens el presenta, orgullós i pecador, llançant desafiadament una fletxa contra el cel. Aquesta imatge gestual, aquest acte simbòlic de pretendre atènyer amb una arma la mateixa excelsitud de la seu on habita el Senyor, no sembla pas que provingui de la creativitat imaginativa del guionista de la pel·lícula, sinó que la trobem en innumbrables passatges de l'exegesi rabínica medieval;²⁷ ignoro, però, si es troba també en els comentaris patristics o en els sermons edificants dels predicadors protestants.

Certament, l'esment de Nimrod és un bon exemple de la manera com una narració d'allò més simple, quan aconsegueix difondre's al llarg de mil·lennis, pot esdevenir un nucli que, a l'interior d'un «gran codi» cultural com és ara la Bíblia,²⁸ genera contínuament variants que són prou dúctils per a formar sempre noves amalgames en la memòria cultural de pobles molt diferents i de tradicions religioses molt distintes.

5. BREUS CONSIDERACIONS CONCLUSIVES

Deixant de banda les observacions que poden conduir a moltes menes d'hermenèutica al·legòrica i a pretensions força diverses de veracitat històrica, ens trobem sens dubte confrontats amb una

²⁶ *Paradise Lost*, 12.59-62; text citat més amunt a la nota 16. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, 41.30.4, presenta una altra variant, segons la qual un llamp colpeja l'edifici: «L'alto Babel dal fulmine percosso», i que en 14.118 converteix Nimrod en un avantpassat ni més ni menys que de Radamant!

²⁷ ROBERT GRAVES i RAPHAEL PATAL, *Hebrew Myths. The Book of Genesis*. Nova York: Doubleday, 1963, p. 153.

²⁸ Cf. NORTHROP FRYE, *The Great Code*, cit.

recerca que posa de manifest una multiplicitat de significats, una pluralitat de sentits, una poliglòssia dels mites que es corresponen amb possibles formes diverses de recensió.²⁹

Quan Louis Gernet parlava de la *polyvalence des images*, volia indicar que els mites evocuen imatges mentals que són políglotes perquè, malgrat estendre's per llengües i cultures diverses, mantenen unes estructures fonamentals que resten identificables per llarga que sigui llur permanència en el temps.³⁰

Si els animals paradisiacs eren «homofònics», ja que parlaven una sola llengua, els mites dels humans són «polifònics». Com a tals i a diferència del text poètic, poden ésser traduïts: la narració és traduïble —diem sovint—; el discurs poètic, en canvi, només ho és parcialment. Crec que no hi ha cap llibre que hagi estat més traduït que el Gènesi d'on hem extret el passatge de la torre de Babel que hem analitzat.

El mite de Babel és una icona poderosa, imprescindible en la civilització mediterrània i, en un sentit ampli, en totes les cultures europees. Constantment estimula la reflexió i la recerca. No solament indueix a emprendre excavacions arqueològiques que permetin afirmar que els ziggurats demostren que «la Bíblia tenia raó», sinó que s'erigeix com a text multicultural i perdurable, capaç de suscitar infinites reelaboracions i produir infinites interpretacions.

Una part de la seva història ja ha estat escrita, però encara en queda una altra bona part per a escriure i potser mai ningú no l'escriurà del tot. Deixant de banda les possibles lectures cabalístiques, que evidentment només es poden fer a partir del text original hebreu, em referiré ara a una reflexió sobre la possibilitat de traducció inherent a les múltiples llengües, cultures o creences, que Paolo Fabbri ha fet en un llibre que porta per títol precisament *Elogio di Babele*.³¹ Fabbri, a més d'assenyalar estudis

²⁹ Cf. JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis*, cit.

³⁰ LOUIS GERNET, «Polyvalence des images», dins *Testi e frammenti sulla leggenda greca*, Antonella Soldani (ed.). Pisa: ETS, 2004.

³¹ Roma: Meltemi, 2003. També UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma-Bari: Laterza, 1993. En una publicació d'abast veritablement europeu perquè es publica simultàniament en diverses llengües, estudia l'afany per assolir una «llengua perfecta» i conclou amb una inversió de l'al·legoria babilònica: la confusió de les llengües no és pas un càstig sever dels nostres pecats, sinó més aviat una esperança d'enriquiment i de creixement cultural humà.

i recerques sobre el tema, explica reescriptures de la història de Nimrod, el caçador fill de Cuix i descendent de Cam, el qual induí els seus contemporanis a construir una torre «a fi d'esbotzar el llenç amb què Déu retenia les aigües» i impedir així un nou diluvi. Es tractava, doncs, d'intentar obligar el mateix YHWH a desistir en el seu propòsit de destruir la seva creació —un intent que, pel que veiem darrerament, ha fracassat.

Cal recordar que Flavi Josep conta, atribuint-la a una sibil·la, una versió molt curiosa de la mateixa història, segons la qual els déus haurien introduït l'heteroglòssia entre els homes que, seguint Nimrod, pretenien construir una torre tan alta que les aigües de cap nou diluvi mai no poguessin inundar.³² Aquests homes, talment un nou Prometeu, pretenien alliberar llur poble i llurs descendents de la por que el Senyor els pogués inundar novament la terra.

Com que exposar les múltiples variants i metamorfosis del tema de Babel ens portaria massa lluny, ens hem hagut de limitar a resseguir alguns dels nombrosos camins interpretatius amb llurs bifurcacions sobre un dels textos més difosos de tots els temps: el passatge del Gènesi que relata la història de la torre de Babel.

6. ¿BABEL ÉS UN MITE?

¿Podem definir com a mite la història de Babel? Confrontada amb les definicions corrents del concepte de mite, cal dir que ho és o que, si més no, se situa entre el mite i la llegenda. Però també es podria manifestar en la forma d'un còmic molt popular d'abast planetari, deliciosament oníric, com els Simpson de Matt Groening i del seu equip de dibuixants. Aquesta interpretació banalitzava profundament la història; la mescla amb altres de plenament bíbliques en un sincretisme total —una Babel o una «Confusió» total—, i la sotmet a un gegantí i híbrid Goliat – King Kong, derrotat per un dels amics de Barth Simpson.

Evidentment, Babel és alguna cosa més que un mite: Babel és una dimensió psicològica de l'esperit, un text religiós, una paràbola, un símbol que constantment remet a altres símbols. Però de ben

³² *Antiquitates Judaicae*, 1.114.

segur és també un mite que, com a tal, ens parla probablement dels perills d'una deriva semiòtica il·limitada, on cada paraula remet a una cosa distinta, on cada frase amaga un significat al·legòric.³³ Finalment hi ha qui creu que cada lletra —de l'alfabet hebreu, naturalment— és portadora d'un sentit secret, poderós i ocult, que hom pot descobrir mitjançant una adequada combinació.³⁴ L'hermenèutica que ultrapassa el límit de la deriva il·limitada és veu abocada a provocar la «confusió» —la Σύγχυσις, com l'anomena la traducció dels Setanta—, la *Babel*, la biblioteca infinita i combinatòria de les Babels. Hom diria que aquest so, vagament onomatopèic o expressiu, al·ludeix a la ciutat del betum, Babilònia, plena d'història, de símbols i de significats —alguns de ben tràgics.

Crec que el repte que avui dia el mite de Babel planteja novament a la cultura, el podem trobar en la renovada proposta de fer un *bon usage* de les llengües —la poliglòssia—, europees o planetàries, això és, el problema de decidir quines seran les llengües franques o vehiculars, o encara pitjor, quina serà «la» *lingua franca* —mai que algú aconseguixi imposar-ne una de sola, *quod Deus avertat!* L'anglès, l'espanyol, el xinès, ¿potser el friülès o el català? Certament, als qui encara llegim el grec i el llatí, llengües que —durant molt temps, fins al començament del segle IX— foren usades, juntament amb l'àrab, en tot l'àmbit de la Mediterrània per a la ciència, la filosofia i la religió, se'ns planteja un problema ben interessant. ¿Cal estudiar encara l'obsolet llatínòrum? ¿O és preferible que millorem el nostre pobre anglès? ¿O potser val més que comencem a estudiar àrab clàssic, hindi antic o xinès? ¿I què hem de fer per a preservar la nostra llengua materna —o les nostres llengües maternes, si en tenim més d'una?

³³ Pel que fa a la distinció entre mite i història llegendària, vegeu l'esquema proposat per WILLIAM BASCOM, «The Form of Folklore: Prose Narratives», *Journal of American Folklore*, 78 (1965) 3-20. Cf. també CLAUDE CALAME, *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*. Lausana: Payot, 1996, p. 21. Sobre la noció de mite aplicada a la tradició bíblica, cf. MAURICE OLENDER, *Les langues du Paradis. Aryens et Sémites: un couple providentiel*. París: Seuil, 1989, p. 155-163; i ROBERT GRAVES i RAPHAEL PATAI, *Hebrew Myths*, cit.

³⁴ Amb la pràctica del *notarikon* o acròstic, de la *guematría* o «isopsefisme» o de la vertiginosa permutació de la *temurà* o anagrama; cf. el barceloní Salomó Abulafia o Ramon Llull, que anaren més enllà. Cf. UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, cit. p. 33-38, 61-79.

Com que em trobo a Barcelona —un laboratori de recerca intel·lectual i experimental per a trobar solucions a aquests problemes—, puc creure que són vies eficaces de solució tant la traducció dels clàssics —no solament els grecs i els llatins, sinó també els xinesos, sense oblidar els àrabs llegits per Ramon Llull— com la creativitat que es manifesta en la capacitat de compondre versos, d'escriure novel·les i peces teatrals, de fer cançons en la pròpia llengua, és a dir, de crear i de fer circular una literatura i una cultura de qualitat.

Acabo amb un agraïment. Us dono les gràcies per haver tingut la paciència d'escoltar aquestes reflexions exposades en un dialecte llatí que, almenys en la seva forma escrita, és molt pròxim al vostre bell català.

APÈNDIX

Gènesi, 11, 1-9

Versió dels Setanta

¹ Καὶ ἦν πᾶσα ἡ γῆ χεῖλος ἓν καὶ φωνὴ μία πᾶσι. ² καὶ ἐγένετο ἐν τῷ κινήσει αὐτοὺς ἀπὸ ἀνατολῶν, εὗρον πεδίου ἐν γῆ Σενναάρ καὶ κατῶκησαν ἐκεῖ. ³ καὶ εἶπεν ἄνθρωπος τῷ πλησίον αὐτοῦ· δεῦτε πλινθεύσωμεν πλίνθους καὶ ὀπτήσωμεν αὐτάς πυρί. καὶ ἐγένετο αὐτοῖς ἡ πλίνθος εἰς λίθον, καὶ ἄσφαλτος ἦν αὐτοῖς ὁ πηλός. ⁴ καὶ εἶπαν· δεῦτε οἰκοδομήσωμεν ἑαυτοῖς πόλιν καὶ πύργον, οὗ ἔσται ἡ κεφαλὴ ἕως τοῦ οὐρανοῦ, καὶ ποιήσωμεν ἑαυτοῖς ὄνομα πρὸ τοῦ διασπαρῆναι ἡμᾶς ἐπὶ προσώπου πάσης τῆς γῆς.

⁵ Καὶ κατέβη Κύριος ἰδεῖν τὴν πόλιν καὶ τὸν πύργον ὃν ᾠκοδόμησαν οἱ υἱοὶ τῶν ἀνθρώπων, ⁶ καὶ εἶπε Κύριος· ἰδοὺ γένος ἓν καὶ χεῖλος ἓν πάντων, καὶ τοῦτο ἤρξαντο ποιῆσαι, καὶ νῦν οὐκ ἐκλείψει ἀπ' αὐτῶν πάντα, ὅσα ἂν ἐπιθῶνται ποιεῖν. ⁷ δεῦτε καὶ καταβάντες συγχέωμεν αὐτῶν ἐκεῖ τὴν γλῶσσαν, ἵνα μὴ ἀκούσωσιν ἕκαστος τὴν φωνὴν τοῦ πλησίον.

⁸ Καὶ διέσπειρεν αὐτοὺς Κύριος ἐκεῖθεν ἐπὶ πρόσωπον πάσης τῆς γῆς, καὶ ἐπάύσαντο οἰκοδομοῦντες τὴν πόλιν καὶ τὸν πύργον. ⁹ διὰ τοῦτο ἐκλήθη τὸ ὄνομα αὐτῆς Σύγχησις, ὅτι ἐκεῖ συνέχεεν Κύριος τὰ χεῖλη πάσης τῆς γῆς, καὶ ἐκεῖθεν διέσπειρεν αὐτοὺς Κύριος ὁ Θεὸς ἐπὶ πρόσωπον πάσης τῆς γῆς.

Versió de la Vulgata

¹ Erat autem terra labii unius et sermonum eorumdem. ² Cumque proficiscerentur de oriente, invenerunt campum in terra Sennaar, et habitaverunt in eo. ³ Dixitque alter ad proximum suum: Venite, faciamus lateres, et coquamus eos igni. Habueruntque lateres pro saxis, et bitumen pro cæmento; ⁴ et dixerunt: Venite, faciamus nobis

civitatem et turrim, cuius culmen pertingat ad cælum, et celebremus nomen nostrum antequam dividamur in universas terras.

⁵ Descendit autem Dominus ut videret civitatem et turrim quam aedificabant filii Adam, ⁶ et dixit: Ecce, unus est populus et unum labium omnibus; cœperuntque hoc facere, nec desistent a cogitationibus suis donec eas opere compleant. ⁷ Venite igitur, descendamus et confundamus ibi linguam eorum, ut non audiat unusquisque vocem proximi sui.

⁸ Atque ita divisit eos Dominus ex illo loco in universas terras, et cessaverunt aedificare civitatem. ⁹ Et idcirco vocatum est nomen eius Babel, quia ibi confusum est labium universæ terræ; et inde dispersit eos Dominus super faciem cunctarum regionum.

Versió de la Bíblia Catalana Interconfessional

¹ En tota la terra es parlava una sola llengua i es feien servir les mateixes paraules. ² Els homes van emigrar des de l'orient, trobaren una plana al país de Xinar i la van poblar. ³ Llavors parlaren entre ells de fer maons i coure'ls al forn. Així començaren a fer servir maons en lloc de pedra, i asfalt en lloc de morter. ⁴ Després van dir: «Vinga, edifiquem-nos una ciutat i una torre que arribi fins al cel; així ens farem un nom i no ens dispersarem per tota la terra.»

⁵ El Senyor va baixar per veure la ciutat i la torre que construïen els homes, ⁶ i es digué: «Tots formen un sol poble i parlen una sola llengua. Si aquesta és la primera obra que emprenen, des d'ara cap dels seus projectes no estarà fora del seu abast. ⁷ Baixem a posar confusió en el seu llenguatge perquè no s'entenguin entre ells.»

⁸ Així el Senyor els va dispersar des d'aquella regió per tota la terra, i van abandonar la construcció de la ciutat. ⁹ Per això aquella ciutat porta el nom de Babel, perquè allà el Senyor va posar la confusió en el llenguatge de tota la terra, i des d'allà el Senyor va dispersar els homes arreu de la terra.

MITES PLATÒNICS SOBRE L'AMOR:
ENTRE ARISTÒFANES I DIOTIMA

JORDI SALES I CODERCH

Grup Hermenèutica i Platonisme (Facultat de Filosofia)
Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓ

Fa uns quants anys l'amic Gregorio Luri, quan va organitzar un curs d'estiu sobre mites mediterranis a la UNED de Terrassa, va trucar a un professor d'una universitat d'Israel que li havien recomanat, i, en explicar-li el que volia, aquest li va respondre: «Nosaltres no en tenim.» Per a segons qui, a la Bíblia hebrea no hi ha mites. I molt menys *mites mediterranis*. El professor turc que sí que va venir va dir gairebé el mateix: l'Alcorà *no té mites mediterranis*. La noció de mite se'ns fa difícil perquè està desvalorada i revalorada. El mite està desvalorat com una explicació fantàstica o imaginativa enfront d'una explicació racional. I està revalorada —després d'aquesta desvaloració— en tant que és una creació artística dirigida a un poble per uns educadors, ja que els creadors de mites donen símbols a un nosaltres que configuren. La primera operació la fa la Il·lustració o millor, si hom vol, el segment iconoclasta de la Il·lustració quan tracta la imaginació i la noció de finalitat com la font de l'error. Aquest moviment és molt clar a l'apèndix que Spinoza afegeix a la primera part de l'*Ethica*, quan escriu: «La veritat hauria estat sempre amagada al gènere humà si la matemàtica, que no s'ocupa de fins, sinó de les essències i les propietats de les figures, no hagués mostrat als homes una altra regla de veritat.» Per tal de resumir el que és aquesta actitud, podem pensar que en una tempesta vivim com a mític encomanar-se a santa Bàrbara i com a racional confiar en el parallamps. La segona operació, feta sobretot pels romàntics, és molt i molt complexa, i mereix una atenció que ara no li podem dedicar; la complexitat té a veure amb el polivalent sistema d'identitats de les nostres societats avançades, les que a

vegades anomenem occident, a vegades Europa, i sovint Mediterrani. Els sistemes d'identitats dels qui —com feia el professor jueu— sostenen que no tenen mites mediterranis són molt diversos. Aquestes sistemes es basen en un imprecís sentiment europeu, parteixen de mites abans rebutjats i ara, d'una manera o altra, parcialment recuperats, fins al punt que recentment hom ha pogut qualificar els europeus com a actors d'una aventura sense identitat.¹ Això no obstant, és ben cert que avui dia són estudiats, classificats i interpretats.

1. LA QÜESTIÓ: ¿COM ÉS PLATÒNIC UN MITE PLATÒNIC?
LA RESPOSTA: PER LA SEVA SITUACIÓ DRAMÀTICA

A mi em toca avui parlar de Plató, dels mites platònics, que no sé si són mediterranis o no ho són. Depèn exactament de la manera com configurem la identitat mediterrània i contra què la configurem. El tema que està anunciat és «Mites platònics sobre l'amor: entre Aristòfanes i Diotima». Anirem perfilant la importància d'aquest «entre». La primera qüestió que demana una resposta fa: ¿com és platònic un mite platònic? La resposta, que demana una atenció molt particularitzada, és que en cada cas, i insisteixo en el cada cas, un mite —diguem-ne platònic— és un mite que es defineix per la seva situació dramàtica en un diàleg determinat. El mite sobre Prometeu al *Protàgoras*, posem per cas, és el mite que Plató (autor) fa dir a Protàgoras (personatge). Perquè Plató no diu mai res directament; és allò que, des de l'article de Ludwig Edelstein, s'anomena dins dels estudis platònics l'«anonimat platònic».² El fet

¹ Cf. ZYGMUNT BAUMAN, *Una aventura anomenada «Europa»*. Barcelona: Arcadia-Atmarcàdia, 2005, p. 20, on l'autor —el sociòleg de la postmodernitat, el pensador de la modernitat líquida— afirma: «La cultura d'Europa no té repòs, viu de posar en dubte l'ordre de les coses, i de posar en dubte la manera de posar-les en dubte.» Tot el brillant escrit de Bauman traspua una autocomplaença amb la recerca indefinida, l'aventura, la transgressió, la rebel·lió prometeica, la incertesa, la inquietud, l'angoixa i el dubte com a senyals d'identitat del qui paradoxalment no en té: «Nosaltres els europeus som potser l'únic poble (com a subjectes històrics i actors de cultura)», afirma, «que no té cap identitat, cap identitat fixa o que es consideri i es cregui fixa».

² LUDWIG EDELSTEIN, «Platonic Anonymity», *American Journal of Philosophy*, 83 (1962), p. 1-22.

ben establert de l'anonimat platònic planteja molts problemes d'interpretació per tal de derivar el platonisme, els platonismes o les doctrines platòniques cap a una cosa o una altra des de la lletra dels escrits del *Corpus Platonicum*. Al grup «Hermenèutica i platonisme» ens ocupem d'aquestes coses des del 1992, potser amb algun èxit,³ i la qüestió directiva és què és el tot del platonisme i com el trobem. Els intèrprets doctrinals, com ara Terence H. Irwin,⁴ es posen sovint de mal humor contra els literaris, straussians o no, perquè creuen que aquesta manera de fer dissol la filosofia en literatura. Els narratius o dramàtics sovint viuen la seva iconoclàstia respecte a les doctrines amb un punt d'infantilisme. El problema, però, no és un gust per la doctrina o un gust per la creació literària, sinó la relació entre ensenyament i narrativa i, sobretot, la d'aquestes dues activitats amb l'activitat teòrica bàsica dels humans, que és orientar-se en una situació. Per més doctrinal que sigui el nostre gust, haurem de convenir que en les cultures les doctrines s'entrelliguen amb narracions. Per més narratiu, dramàtic o literari que sigui el nostre gust ens caldrà reconèixer nuclis doctrinals, més o menys densos, en les literatures.

2. AL CONVIT HI HA DOS MITES SOBRE L'AMOR

Quan en Plató hi ha dues coses, hi ha dues coses. M'explicaré: la posició del que s'anomena Escola de Tubinga–Milà insisteix, amb una certa raó, en la centralitat de la teoria dels principis en l'ensenyament platònic;⁵ sabent-ho, hi ha el perill de veure unitats

³ Una mostra dels treballs del grup es troba a *Hermenèutica i platonisme*. J. Montserrat Molas (ed.). Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 2002.

⁴ Les posicions d'Irwin són presentades a *Plato's Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 1995; trad. cast.: *La Ética de Platón*. Mèxic: UNAM, 2000.

⁵ L'atenció als testimonis antics que parlen de Plató ha estat revalorada per l'anomenada escola de Tubinga o de Tubinga–Milà, que centra la identificació del tot del platonisme en l'anomenada teoria dels principis mitjançant l'atenció al que es coneix com a doctrines no escrites; vegeu KONRAD GAISER, *Platons ungeschriebene Lehre*. Stuttgart: Klett, 1963, que presenta en l'apèndix una col·lecció de *Testimonia Platonica*; cf. l'edició italiana separada: K. GAISER, *Testimonia Platonica. Le antiche testimonianze sulle dottrine non scritte di Platone*. G. Reale (intr.), V. Cicero (trad., índex i revisió dels textos). Milà: Vita e Pensiero, 1998.; cf. també J. R. ARANA MARCOS, *Platón. Doctrinas no escritas. Antología*. Bilbao: UPV, 1998.

i dualitats arreu, però també hi ha el perill contrari de no voler veure una dualitat com a tal dualitat que està construint l'estructura del discurs com a dualitat. Al *Convit* hi ha, doncs, dos mites sobre l'Amor, sobre Eros. «¿De qui són?» L'un el diu Aristòfanes, l'autor de comèdies, un personatge del *Convit*, i el diu com un ensenyament sobre la filantropia de Zeus. L'altre forma part de la memòria de Sòcrates respecte a l'ensenyament de Diotima, la que honora Zeus, l'estrangera de Mantinea. Diotima convenç Sòcrates per tal d'ajudar-lo a abandonar la seva posició, coincidint amb la d'Agató, segons la qual Eros és el déu més jove, el més tendre i delicat. Diotima no és directament un personatge del *Convit*. Massa sovint es creu que ho és. Diotima habita la memòria de Sòcrates. D'una manera molt especial perquè el sempre ignorant i interrogador Sòcrates confessa molt poques vegades que té mestres.

3. EL MITE D'ARISTÒFANES: L'ABRAÇADA SENSE ESPERANÇA

La saviesa bàsica del mite és anunciar que ens passa el que ens passa perquè va passar el que se'ns explica. El que explica Aristòfanes és una argúcia, un acudit o ardit (μεχανή), de què se serveix Zeus. La doble aparició d'una *mēkhanē* guiarà, doncs, la nostra lectura del mite. Zeus ha de recórrer a una primera argúcia perquè uns rodons s'insolenten contra ell. I ha de recórrer a una segona argúcia perquè el resultat de la primera és inviable. Eros actua com un remei després d'aquesta segona argúcia. S'ha dit que l'Eros – Remei d'Aristòfanes és «an Eros without hope».⁶ Intentarem esbrinar el perquè.

Sphaíros → Astres → Rodons

Els humans vistos pel mite d'Aristòfanes, és a dir, la comèdia, són el resultat d'una degradació. No són l'esfera d'Empèdocles, «alegre en la seva solitària revolució». Ni són els astres. Els rodons són fills dels astres. I com a tals tenen una plenitud, derivada del seu origen: «Eren de forma circular i es movien fent la roda justament

⁶ SETH BENARDETE, «In Plato's *Symposium*», dins *The Argument of the Action*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

perquè s'assemblaven a llurs pares. Per això tenien una força i una vigoria prodigioses» (190b). Assemblar-se als pares-astres dóna als rodons-fills força i vigoria. A la comèdia, com a l'autoconsciència d'Atenes, tot està molt bé en l'origen, un origen que reposa sobre ell mateix, arrodonit com un bon origen.

Rodons → ← Zeus

Aquesta plenitud dels rodons els enfronta amb Zeus, a causa del seu urc. La prengueren amb els déus, i allò que Homer conta d'Efiàltes i d'Otos es conta d'ells: que intentaren escalar el cel per atacar els déus. No sabem gaire bé per què l'urc acompanya l'arrodoniment. Com Homer conta unes coses, Aristòfanes en conta unes altres. El *Convit* va de mestres i deixebles, d'amants i d'estimats. La figura d'Aristòfanes queda com solta. ¿Qui té Aristòfanes per mestre quan ell fa al seu torn de mestre? La bona resposta és que el mestre d'Aristòfanes és Homer. Aristòfanes, amb la comèdia, fa com Homer, parla com un mestre a «tota» la tribu en la indistinció «vosaltres i els altres» (189d). L'arrodoniment dels rodons és una amenaça als olímpics. Potser perquè, com a fills dels astres, el seu lloc és el cel. Un lloc que ja no és el seu d'ara, ni és una cosa bona que vulguin que ho sigui perquè ja està habitat pels olímpics.

*Mēkhanē*¹

Ferida: Amenaça de Zeus → Humans. Ferida → Apol·lo → sense viabilitat

Per tal de comprendre bé el mite grec cal recordar sempre que el domini de Zeus és molt inestable. Al Zeus olímpic li cal deliberar juntament amb els altres déus i realitzar un treball reflexiu intens per tal de trobar una manera de compaginar l'existència dels rodons previs als homes i a les dones actuals, i per a la reducció de la seva insolència. L'argúcia —μηχανή (190c)— és partir els rodons en dos i així originar els humans. L'especial situació d'aquest recurs en el relat d'Aristòfanes se'ns mostrarà molt clarament si atenem al fet que en el moment de realitzar la ferida originària ja s'amenaça amb la seva possible repetició: «Si encara sembla que s'insolenten i que no volen restar tranquils, altre cop —digué— els partiré en dos de manera que avançaran amb una sola cama, a peu coix» (190d). La

paraula clau és tranquil·litat (ἡσυχία). El primer mediador per tal d'assegurar la viabilitat dels ferits és Apol·lo, el déu de la medicina i la saviesa dèlfica.⁷ És sobre el fracàs d'aquesta primera mediació que el centre del mite d'Aristòfanes es construeix: la raça humana desapareixia (191b). En el nostre llenguatge d'avui, això vol dir que l'eròtica còmica és postcultural i posttècnica.

*Mēkhanē*²

Eros → Phóbos d'Aristòfanes → *amenança de nova partició*

El centre del mite d'Aristòfanes és que Eros corregeix el que Apol·lo ha fet malament. L'acció d'Eros és fruit d'una segona argücia (μηχανή) de Zeus (191b) consistent a canviar de lloc els genitals, la qual cosa possibilita que Eros faci de dos éssers un de sol. Això és el que «guareix» la natura humana (191d). El discurs d'Aristòfanes no diu únicament que la naturalesa humana és originàriament una ferida o una malaltia, sinó que el seu relatiu remei és, contra les pretensions d'Erixímac, totalment aliè a les accions i a les paraules humanes derivades de tota mediació apol·línica, entre elles també tota la interrogació socràtica. La narració del poeta còmic en elogi de l'amor és molt trista. L'amor no és un moment de goig. Com ha observat Seth Benardete, Aristòfanes veu l'essència de l'amor no en el plaer sexual, sinó en l'abraçada. Una abraçada silenciosa i incerta. Silenci: «No sabrien dir per què volen esdevenir l'un per a l'altre»; «llur ànima desitja quelcom de diferent que no sap expressar». No hi ha res a expressar, res a formular com a projecte, res a dir, res a construir, la restauració del tot en la recerca de l'altra meitat (σύμβολον) és una invitació al silenci i a la tranquil·litat. En l'ordre dels discursos al sopar d'Agatò, és una antítesi a tota la xerrameca un xic superba dels discursos de Fedre, Pausànias i Erixímac. El missatge del discurs còmic sobre l'amor és Silenci i Por: abraceu-vos i calleu! Por de la repetició de la ferida constitutiva si tots plegats diem massa bestieses: «Temo, doncs, que, si no complim com cal amb els déus, no siguem dividits altra vegada i no anem pel món semblants a les figures que veiem de perfil

⁷ ANTONI BOSCH VECIANA, *La saviesa nascuda en el temple de Delfos*. Barcelona: Facultat Eclesiàstica de Filosofia de Catalunya (URL), 2006.

en els relleus de les esteles, partits per la meitat seguint la línia del nas com si fóssim una penyora de reconeixement» (193a).

4. EL MITE DE DIOTIMA SOBRE EL NAIXEMENT D'EROS: LA FECUNDITAT COM A EXPEDIENT

Normalment ens dirigim al *Convit* esperant trobar-hi la teoria platònica de l'amor. Aquesta teoria en moltes de les seves exposicions més elementals i espontànies integra filosofemes, o mitologemes, derivats de la intervenció d'Aristòfanes i de la de Diotima. L'Amor corregeix la separació en la benevolència que procura tranquil·litat i silenci, i a la vegada adreça cap a la visió del καλός, engendrat en la bellesa. No és gens segur que aquesta síntesi sigui estable. El missatge aristofànic ens queda excèntric davant la força de la interrogació socràtica i davant el culte dels transmissors entusiastes i misantrops que són Aristodem i Apol·lodor envers Sòcrates – Agató. El factor aristofànic és extrasocràtic. Semblantment Diotima, la dona estrangera que reverencia Zeus i que retarda durant deu anys la pesta a Atenes, és un factor suprasocràtic, primerament perquè, a semblança d'allò que Sócrates fa amb Agató, Diotima corregeix Sòcrates amb la refutació (ἐλεγχος); segonament perquè li revela els misteris de l'amor, sense que nosaltres com a lectors puguem saber gaire si Sòcrates és un bon iniciat o no ho és. La relació del jove Sòcrates amb Diotima és una relació de correcció i de compliment: podríem pensar que Sòcrates percep únicament els raonaments i falla en la percepció dels homes, no perquè sigui ignorant, sinó perquè no és prou prudent. També podem pensar que el tot d'aquesta «segona» posició de Sòcrates, anàloga amb la segona navegació del *Fedó* (99-102), no ens és enterament transmesa a causa de la parcialitat del punt de vista del narrador.

En una primera navegació, l'eròtica socràtica era, com la del premiat Agató, l'afirmació de la creativitat poètica i la joventut: Eros és el més jove dels déus i sempre és jove (195c i 201e). Aquesta afirmació fa d'Eros menys un mestre que un combatent: «La manca de bona figura i l'Amor sempre estan en peu de guerra» (196a). La negació diotímica de l'afirmació poètica, en canvi, afirma: Eros no és el déu més jove, ni tan sols és un déu. Eros és *Daímōn*, Dimoni,

Mediador, Mixt, Enllaç. La temàtica de l'interval (μεταξύ) obre l'espai total de la filosofia platònica: tota la realitat és entremig, entre l'U i la Díada Indefinida. Però Sòcrates, que és, com Agató, l'aprenent de Diotima, encara no està plenament posseït per la filosofia; té, com li diu el vell Parmènides en un altre context, «massa respecte per les opinions rebudes» (*Parmènides*, 130c); «tothom està d'acord que l'amor és un gran déu», objecta a Diotima el Sòcrates deixeble (202b). Sòcrates demana per la puixança (δύναμις) d'Eros, que consisteix a «omplir l'espai buit de manera que sigui possible de lligar (συνδεδέσθαι) el tot amb si mateix». El que en els tres primers discursos era titanisme amb el cosmos sense generació de Fedre, la subtil distinció entre déus uranians i populars de Pausànias o l'intent de fonamentació científica d'Úranos que fa Eríximac, o bé la filantropia divina d'Aristòfanes per a posar remei a l'urc dels rodons substituïts dels titans, o bé en Agató; i el jove Sòcrates la posició d'un regne de bellesa que exclou la necessitat, és ara, amb l'ensenyament de Diotima, la posició d'un enllaç entre el diví i l'humà. L'ensenyament de Diotima és diferent de tota la resta de les posicions perquè desfà la tensió irresolta en totes elles entre un domini de l'amor i un domini de la necessitat. Dèiem que Diotima no és un personatge del *Convit*, Diotima no hi és com un dels convidats al sopar a casa d'Agató; l'estrangera va salvar Atenes de la pesta durant deu anys, però no més. Diotima habita la memòria de Sòcrates. I això ¿per què passa? Plató construeix com a marc d'una possible doctrina «platònica» sobre l'amor el treball de transformació que sobre un Sòcrates – Agató ha efectuat un ensenyament que utilitza el mite com a propedèutica. Tota la intervenció d'Aristòfanes és una narració mítica. En canvi, la intervenció de Sòcrates combina la refutació (ἐλεγχος), la memòria de la refutació i la memòria de la revelació dels misteris de l'amor que ell ha «rebut».

És en aquest context dialogal que se'ns narra el mite del naixement d'Eros (203-204c). Més que del seu naixement pròpiament dit, del que ens parla el mite és de l'acte de la seva concepció. Dèiem a propòsit del mite d'Aristòfanes: la saviesa bàsica del mite és anunciar que ens passa el que ens passa perquè va passar el que se'ns explica. L'amor és el nostre desig d'abraçar-nos amb un altre perquè som meitats enyoradisses d'una unitat originària. L'amor és impuls, productivitat, creació, plenitud i, a la vegada, deficiència, desig, manca, buit, perquè Eros és fill de dos principis contraris.

El fet que Eros sigui engendrat, que l'Amor sigui un fill, i un mixt, té en el mite de Diotima la mateixa funció reveladora que té el descobriment de la ferida que ens fa descobrir que som una meitat. És així com el mite narra un fet (allò que ha passat) que és explicació del que es diagnostica com a situació (allò que ens passa). El fet–revelació és ara l'engendrament d'Eros. ¿Quan? ¿Per qui? ¿On? ¿Com? ¿Qui ho va voler? ¿Com va poder? Tot el que va passar en aquest fet són dades que il·luminen la nostra situació en la mesura en què ens identifiquem amb el diagnòstic.

a) Eros fou engendrat el dia d'una festa dels déus: quan nasqué Afrodita, els déus celebraren un banquet. Una festa és la celebració de la plenitud, un natalici és l'origen, la festa d'un natalici és la celebració de l'origen com a bondat primordial. Diotima calla, però, el fet que el naixement d'Afrodita és conseqüència de la castració d'Úranos per Cronos. Aquest silenci negligeix el moment de violència en la gènesi divina: el banquet dels déus és una situació postbèl·lica, com les constitucions modernes.

b) En aquesta festa hi és com a convidat el pare d'Eros, Poros, fill de Metis. I la mare d'Eros, Pobresa (Πενία) és fora de la festa, pidolant el que d'una festa sobra: «entre ells hi havia el fill de Metis, Poros. En acabar l'àpat, arribà Pobresa per pidolar —com era de preveure en ocasió d'un festí— i s'estava al brancal de la porta». Eros és un producte dels convidats a la festa divina i dels que en són exclosos. Com veurem, dels convidats que s'excedeixen i dels exclosos que vigilen.

c) La trobada és possible perquè Poros s'excedeix: «Poros, embriac de nèctar, ja que de vi encara no n'hi havia, va penetrar al jardí de Zeus i, apesantit per la beguda, es va adormir.» Observi's com el principi actiu que determina les inquietuds en l'herència d'Eros deixa de ser actiu per tal que Eros sigui possible. La possibilitat de la tensió sorgeix quan l'activitat se suspèn com a tal des d'ella mateixa en el seu límit intern en viure's com a plenitud excessiva. Les lletres de les constitucions no anul·len els fets.

d) Si ho mirem prou bé, ens adonarem que el secret de tota aquesta història és que la possibilitat de determinació correspon a qui no en té. ¿Com? «Pobresa, aleshores, empesa per la manca de recursos, imaginà de fer-se fer un fill per Poros i ajaiant-se al seu costat va concebre Amor.» Amor és un projecte de Pobresa. La tensió és filla dels no constitucionals.

Eros, Amor, és un mixt. De la seva herència materna rep les característiques que el fan indeterminat: viu sempre en la indigència. De l'herència paterna, la multiplicitat de determinacions: és un gran xerraire i un savi. El que el mite de la gènesi d'Eros explica se'ns obrirà si estem atents al fet que Amor – Vincle és engendrat en una situació en la qual els principis que l'engendren estan en una condició inversa al que són i al que transmeten com a herència. Les situacions són sempre parmenidees si els principis són el que són, les gènesis únicament són reals si un principi actua des de la seva alteritat immanent. De Poros, la plenitud o el recurs, se'n deriva encara alguna cosa perquè, ensopit pel nèctar, és accessible a la indigència. Pobresa és la mare de l'Amor perquè és moguda des de la seva situació en l'aporia a la imaginació del seu remei en la fecunditat. Les tensions s'originen perquè les plenituds s'excedeixen i les indigències espavilen.⁸

5. CLOENDA

Quan un dia a Múrcia estava explicant el tot del *Convit* com una fenomenologia dramàtica molt enrevessada de relacions múltiples, el professor Peñalver em va dir, amb aquella contundència tan amable que els professors utilitzem amb els professors: «Todo esto

⁸ El que volem dir de la situació dels principis en la gènesi està ben expressat en el poema inèdit de Lalla Romano *Silenzi* (1930):

D'estate, nel silenzio dei meriggi,
sopra la terra esausta ed assopita,
incombe il peso d'una enorme assenza.

Ma dai grandi silenzi dell'inverno,
sopra la terra rispogliata e nuda,
infinita certezza si disserta.

Tutto perdemmo: fu sprecato il tempo
Sì breve del fiorire, ma ora il cielo,
non più velato dalle foglie, immenso,
di luce inonda gli orizzonti, e nulla
fuorché il cielo è vivente sulla terra,
una più vera vita è in questa morte.

está muy bien, y es muy interesante, pero es evidente que después del discurso de Diotima Platón aplaude.» Jo no vaig reaccionar perquè tinc com una gran tendresa amb l'antologia solemne de textos platònics reconsagrats; però, després, pensant-hi més, he de dir que no, «no es *evidente* que Platón aplauda». Ens caldria examinar un problema de crítica literària molt complicat: ¿quan exactament un autor dramàtic s'aplaudeix? Em penso que la bona resposta és que mai, perquè quan s'està en un cantó de l'escena produint-la, no s'està en l'altre cantó rebent-la com a públic, i, com que de Plató no tenim ni memòries, ni entrevistes, ni declaracions en rebre premis o doctorats *honoris causa*, no tenim un Plató lector de Plató, ni cal inventar-lo. El que sí que ens podem plantejar per tal de guiar les nostres interpretacions és: ¿Exactament què passa després del discurs de Sòcrates al *Convit*? Substancialment dues coses: Aristòfanes vol parlar amb Sòcrates i de sobte (ἐξαι φωνῆς) apareix Alcibiàdes. El contrast entre una teoria platònica i la singularitat que representa el sentiment d'Alcibiàdes ha estat brillantment comentat per Martha Nussbaum en un dels tants gloriosos combats contra el platonisme amb munició platònica que han caracteritzat el segle passat.⁹ Hi ha un intent de diàleg entre Aristòfanes i Sòcrates que primerament no es produeix (212c) i finalment no es transmet als lectors (223c-d).

En la reacció del professor Peñalver hi ha alguna cosa que els lectors de Plató amb gust dramàtic hauran de tenir sempre present: als diàlegs platònics hi ha llocs que són «filosòficament» més densos i en realitat estan marcats com a tals. Holger Thesleff recull com una característica constant de tot diàleg platònic allò que ell anomena «pedimental structure», i també «central culmination». Es tracta d'un lloc, normalment, però no necessàriament, situat al centre del diàleg, que n'és la culminació, com el parlament de Diotima al *Convit* o la seqüència Sol-Línia-Cova a la *República*. El problema no és reconèixer els centres de major densitat que exhibeix la lletra platònica, sinó, un cop determinats, veure si el seu aïllament doctrinal

⁹ MARTHA C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (1986); trad. cast.: *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor, 1995. Per a una discussió d'allò relatiu al singular Alcibiàdes, cf. JORDI SALES, *A la flama del vi*. Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 1996, p. 132-135.

el produïm de tal manera que nosaltres, i no Plató, separem la filosofia de la vida.¹⁰

Leo Strauss divideix els diàlegs platònics en socràtics i no socràtics, diàlegs representats i relatats, voluntaris i obligatoris. Al final de la quarta lliçó d'*El problema de Sòcrates* afirma que la *República* és el diàleg més obligatori i el *Convit* el diàleg més voluntari de tots els diàlegs platònics.¹¹ L'acció de la *República* és un diàleg socràtic obligat, la seva narració és una confidència socràtica lliure. L'acció del *Convit* és una presència voluntària de Sòcrates al sopar de casa d'Agató, la seva narració no és pas socràtica, és la d'un fanàtic socràtic que sap el que sap de segona mà. Nosaltres pensem que, per tal de copsar més íntegrament tot el moviment que implica la memòria socràtica, l'escriptura platònica del diàleg i l'establiment de l'Acadèmia, cal afegir a la classificació

¹⁰ HOLGER THESLEFF, *Studies in the Styles of Plato* («Acta Philosophica Fennica», fasc. XX). Hèlsinki: Societas Philosophica Fennica, 1967, p. 34. Si ara, des de la constant-característica, tornem a la totalitat dels escrits del corpus platònic ens caldrà establir una llista de deu «excepcions»: *Híppias Major*; *Critó*, *Alcibiades 2*, *Amatores*, *Teages*, *Clitofont*, *Minos*, *Sobre allò just*, *Sobre la virtut*, *Demòdoc 2-4*. D'aquesta llista de deu títols, tres títols, *Sobre allò just*, *Sobre la virtut* i *Demòdoc 2-4*, formen part dels *Spuria*. Uns altres cinc diàlegs, *Alcibiades 2*, *Amatores*, *Teages*, *Clitofont*, *Minos*, formen part dels *Dubia*. Ens resten l'*Híppias Major* i el *Critó*. El *Clitofont* no té un episodi de culminació central. ¿De què tenim evidència amb aquesta classificació d'escrits del corpus platònic? El treball filològic indueix de la lectura unes categories, en el nostre cas la de culminació central del diàleg, i des d'aquestes categories fa unes comprovacions de presències o absències de la categoria significativa i n'extreu unes conclusions. El que no podem saber mai és si la regla *induída* és de tal mena que Plató no pot saltar-se-la mai per donar tal o tal altre efecte a un diàleg *singular*. Segons Thesleff, els següents escrits són o «school accumulation» o «semi-authentic» (entre parèntesis la data hipotètica de composició): *Clitofont* (379); *Critó*, *Laques*, *Alcibiades 1*, *Teages*, *Híppias Menor*, *Ió* (370); *Amatores*, *Erixias*, *Eutífron*, *Híppias Major* (360); *Cartes 2, 3, 4, 6, 8, 13*, *Hiparc*, *Sísif*, *Minos*, *Demòdoc*, *Sobre la virtut*, *Sobre allò just* (350); *Epínomis* (347). Cf. HOLGER THESLEFF, *Studies in Platonic Chronology*. Hèlsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1982; «Platonic Chronology», *Phronesis*, 34 (1989) 1-26. És ben possible que a l'Acadèmia hi hagués alguna cosa així com un taller de redacció i composició d'escrits en profit del seu treball institucional, ho podem imaginar; no és gens segur, però, que puguem reconstruir el seu funcionament d'una manera fiable.

¹¹ LEO STRAUSS, *El problema de Sòcrates*. Barcelona: Pòrtic, 2006, p. 113.

de Strauss la noció de diàlegs amb filtre. El *Convit* té un filtre diguem-ne «cíníc», el *Teetet* un de megàric, i el *Fedó* un de pitagòric. La socratolatria d'Apol·lodor és un filtre d'allò que revela el *Convit*. Apol·lodor creu que tots els altres i ell mateix, tret de Sòcrates, són uns desgraciats (173d). La filosofia segons Apol·lodor és únicament la seva fascinació per la figura de Sòcrates; d'aquí deriven el seu desconsol exagerat al *Fedó* i la seva ocupació present: «Sempre que parlo de filosofia o escolto d'altres que en parlen sento un plaer fora mida» (173c). ¿La misantropia i un plaer desmesurat són estranyes realitats en un deixeble socràtic? ¿Què vol dir ser socràtic i com és que algú ho pot ser? ¿Com és que n'hi ha de diferents menes? Els lectors dels diàlegs amb filtre són conduïts per la lletra platònica a plantejar-se aquestes qüestions.

Hi ha dos mites sobre l'Amor al *Convit* platònic. Un mite és trist, l'altre és inquietant; l'un recomana silenci, l'altre fecunditat; l'un és còmic, l'altre místic; l'un és extrasocràtic o antisocràtic, l'altre iniciàtic, possiblement suprasocràtic. Entre ells hi ha la pertorbadora figura del narcisisme com a presència de la bellesa comuna a un creador literari i a un jove recercador.¹² El tot és «entre» Aristòfanes i Diotima. Per tal de perllongar el socratisme a la ciutat cal fundar l'Acadèmia com a institució. Si bé la interrogació pot ser viscuda des del narcisisme i pot acabar en la mort, la continuïtat d'una institució memorial «en» la ciutat exigeix alguna cosa així com el silenci de la fecunditat, o la fecunditat del silenci.

¹² Sobre el problema del narcisisme i la possibilitat de la vida acadèmica, vegeu l'apèndix 2 en JORDI SALES, *A la flama del vi*. Barcelona: Barcelonasa d'Edicions, 1996, p. 141-146.

VISIONS ESCATOLÒGIQUES DE LA MITOLOGIA GERMÀNICA EN LA COSMOVISIÓ NAZI

ROSA SALA ROSE*

Filòloga i assagista
Barcelona

L'any 1934 l'historiador de les religions Mircea Eliade ja es demanava com era possible que un moviment polític pretesament revolucionari, com ho era el nazisme, pogués assimilar una mitologia tan pessimista, com ho és la germano-nòrdica, la qual forçosament conclou en l'apocalipsi de la *ragnarök* o «destí de les potències» (la tradicional traducció alemanya *Götterdämmerung*, «capvespre, o ocàs, dels déus» és qüestionable),¹ que comporta la lluita final entre els déus i els poders del món inferior, amb la derrota dels primers i la destrucció final del món. Eliade arribà a obsessionar-se per la paradoxa que representava el fet que «hom pogués exigir a una nació seguidora d'aquest mite que acceptés que, com més compregués la seva missió, més fatalment s'atansaria al seu desastre».²

Hi ha mitologies que pateixen obsessions estranyament recurrents, fins al punt que de vegades hom se sent temptat a pensar si el vell concepte romàntic de *Volksgeist* és realment una idea obsoleta. Els mites melanesis, per exemple, giren indefectiblement entorn de la idea que l'home retorna del més enllà, mentre que

*Traducció de Josep Batalla revisada per l'autora.

¹ L'error, inicialment comès per Karl Simrock i posteriorment popularitzat pel drama musical homònim de Richard Wagner, és degut a una transcripció incorrecta de Snorri Sturluson, el qual en la seva versió de l'*Edda* empra el terme nòrdic antic *ragnarökr* (crepuscle o ocàs dels déus) en comptes de *ragnarök* (destí final dels déus). Cf. RUDOLF SIMEK, *Lexikon der germanischen Mythologie*. Stuttgart: Kröner, 1984, p. 321.

² MIRCEA ELIADE, *Diario portugués*. Joaquín Garrigós (trad.), Barcelona: Kairós, 2001, p. 233.

altres mitologies que ens són més properes, la grega per exemple, semblen insistir amb una persistència remarcable en la dimensió imperfecta —i, doncs, humana— dels déus. Probablement Eliade té molta raó quan defineix d'obstinadament fatalista la mitologia germano-nòrdica. L'any 1914, Eugeni d'Ors ja havia parlat també de «la ben germànica voluntat de ruïna», que, segons el seu parer, encarnaven els herois mítics Tristany i Sigfrid, enfront de la voluntat de realització i de victòria mitjançant l'enginy, pròpia de l'esperit mediterrani representat per Aquil·les i Ulisses.³

Efectivament, la major part dels textos de les *Edda* compleixen la funció de recapitular i d'explicar la fi ineludible dels temps quan, morts els déus, un foc devastador consumirà el món. Igualment, un altre text de l'èpica germànica, d'origen i de natura molt distints, el *Cant dels Nibelungs*,⁴ no sols culmina en una batalla final, cruenta i fins a cert punt absurda, lliurada en una sala on les flames gairebé no deixen cap supervivent, ans fa girar tots els esdeveniments entorn de la idea que tot el que existeix és predestinat a la destrucció.⁵ No costa gens d'entendre que aquest text suscités molts problemes a l'hora d'interpretar-lo partint de la cosmovisió cristiana medieval, atès que els seus personatges no poden ésser qualificats inequívocament de culpables o d'innocents, i, per tant, difícilment

³ EUGENI D'ORS, *Lletres a Tina*, núm. 89 (20 de desembre del 1914), Josep Murgades (ed.). Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 243. D'Ors presenta reflexions similars en el *Glosari* del 1916, Josep Murgades (ed.). Barcelona: Quaderns Crema, 1992, p. 71-73, 243-244; en el *Glosari* del 1917, Josep Murgades (ed.). Barcelona: Quaderns Crema, 1991, p. 75, 235; com també en *La veu de Josafat*, Josep Murgades (ed.). Barcelona: Quaderns Crema, 1987, p. 46. Agraïxo al professor Murgades que m'hagi remès a aquests textos.

⁴ La relació de parentiu que hi pugui haver entre textos d'origens tan diversos com les *Edda* (l'anomenada *Edda poètica* del *Codex Regius* de Copenhaguen, que inclou la *Völuspá*, i també l'*Edda prosaica* de l'islandès Snorri Sturluson), com la *Volsunga saga* i el *Cant dels Nibelungs*, és una qüestió molt complexa que cal deixar en mans dels especialistes. De fet, aquí només ens interessa constatar que aquest corpus de tres textos de natura i d'origen clarament dispars, però relacionats, representa el cànion essencial d'allò que, sobretot en el segle XIX, fou considerat com a «mitologia germànica» i acceptat a Alemanya com a paradigma per excel·lència del passat nacional alemany. Cf. JULIA ZERNACK, «Anschauungen vom Norden», dins U. PUSCHNER, W. SCHMITZ i J. ULBRICHT (ed.), *Handbuch zur «Völkischen Bewegung»*. Munic: Saur, 1999 p. 496.

⁵ Cf. URSULA SCHULZE, *Das Nibelungenlied*. Stuttgart: Reclam, 1997, p. 255.

pot ésser llegit d'acord amb una visió esquemàtica del bé i del mal.

En l'*Edda* de Snorri Sturluson, l'univers sorgí del caos primigeni a causa de l'enfrontament entre el gel, que cobria Ginnungagap en el nord, i el foc, que arrossegava el vent des de Muspellsheimr en el sud. De resultes del contacte amb el foc, una part del gel es fongué i esdevingué aigua, de la qual posteriorment havia de sorgir el cos d'Ymir, l'engendrador dels gegants. En el moment del *ragnarök*, aquests dos elements primordials apareixen de nou, si bé ara dissociats. La fi del món serà anunciada per l'hivern de Fimbul, que «farà venir la neu dels quatre punts cardinals. Es produiran gelades terribles i vents molt forts, i el sol deixarà d'enviar els seus raigs. Hi haurà tres hiverns seguits, sense cap estiu entremig». ⁶ El foc no apareix fins després de la llegendària batalla entre els déus i els gegants, quan Surt llanci les seves flames sobre la terra i cali foc a tot el món. Però, fins i tot en aquest escenari de destrucció absoluta, hi ha un bri d'esperança, ja que, en algun moment posterior a la destrucció, el món reflorirà, Baldur, el déu de la llum sortirà de Hel (l'Hades germànic) i Lif i Lifthrasir fundaran una nova estirp humana. ⁷

El *Cant dels Nibelungs* acaba amb la cruenta batalla dels burgundis contra els huns en la sala del rei Atila, on cap burgundi no sobreviu a la venjança de Crimilda. Únicament el *Plany dels Nibelungs* (*Nibelungenklage*), continuació i reinterpretació del *Cant*, deixa albirar una mica d'esperança quan recorda que els herois Hildebrand i Dietrich sobrevisqueren i ens informa que regressaren a Berna després d'enterrar i de plànyer els morts en la batalla. ⁸

L'obsessió escatològica en la fi d'una era, sigui a causa d'una progressiva decadència, sigui sobtadament a causa d'una fi vio-

⁶ *Die Edda des Snorri Sturluson*. Arnulf Krause (ed.). Stuttgart: Reclam, 1997, p. 73: *Gylfis Täuschung*.

⁷ És clar que la idea de la regeneració del cosmos a partir d'una acció destructora no és pas exclusiva de la mitologia germano-nòrdica. Això no obstant, hi ha una diferència fonamental: tant els mites cosmogònics grecs com el mite bíblic del diluvi universal es remunten a un passat remot; en canvi, en les *Edda* aquest moment de catàstrofe, de caiguda dels déus i posterior regeneració a través de Baldur encara ha d'arribar. De fet, es tracta d'una profecia mítica.

⁸ Cf. URSULA SCHULZE, *Das Nibelungenlied*, cit. p. 265-274.

lenta i apocalíptica, ha tingut una presència indiscutible en la mentalitat de l'Alemanya moderna, molt especialment a la darrera del segle XIX. Pensem només en el pessimisme cultural de la intel·lectualitat alemanya al tombant del segle, en l'actitud que Fritz Stern, en un llibre clàssic, ha qualificat de «desesperació cultural».⁹ Fins i tot autors tan reticents a admetre cap especificitat històrica alemanya com és ara David Blackbourn i Geoff Eley han admès que el pessimisme cultural burgès, intensificat per la rapidesa dels canvis demogràfics i històrics de la fi del segle, ha tingut a Alemanya una importància molt més gran que no ha tingut en els seus veïns europeus.¹⁰

Un exemple clàssic dins el context de l'anomenada «revolució conservadora»¹¹ ens l'ofereix el llibre d'Oswald Spengler *La decadència d'Occident* (1918-1922), una visió biològica de la història, temps enrere molt apreciada, on les cultures, com si fossin éssers vius, tenen cicles vitals propis que l'home no pot fer res més que acceptar. Per a Spengler, la civilització occidental hauria exhaurit el seu impuls mil·lenari i, davant la sublevació de les masses i dels «pobles de color» (eslaus i europeus meridionals), es trobava abocada a la barbàrie, precedida tan sols d'una època de cesarisme. Podem esmentar també el llibre de Moeller van den Bruck *El Tercer Reich* (1923), menystingut pel nazisme, però que era obert sobre la taula del búnquer de Berlín davant la qual Adolf Hitler se suïcidà,¹² una obra la utopia imperialista de la qual conté frases d'una torbadora fruïció escatològica, com és ara «Alemanya podria desaparèixer de resultes del Tercer Reich» o «enlloc no és escrit que un poble tingui dret a la vida eterna. No hi ha cap fi més gloriosa per a un poble que desaparèixer en una guerra mundial».¹³

⁹ FRITZ STERN, *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*. Los Angeles: University of California Press, 1974.

¹⁰ Cf. *The Peculiarities of German History. Bourgeois Society and Politics in Nineteenth-Century Germany*. Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 216-217.

¹¹ Pel que fa a aquest concepte, cf. ROSA SALA ROSE, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 303-308.

¹² Cf. STAN LAURYSENS, *The Man who Invented the Third Reich*. Gloucestershire: Sutton, 1999, p. 182.

¹³ Ib. p. 125 i 123.

Però l'esperit apocalíptic no solament impregnà els grups conservadors i reaccionaris, sinó també els moviments d'avantguarda com és ara l'expressionisme alemany. La consciència persistent d'experimentar un «ocàs de la humanitat» (*Menschheitsdämmerung* era el títol d'una antologia de poesia expressionista publicada per Kurt Pinthus l'any 1919) i l'obsessió, de ressonàncies nietzscheanes, d'arribar a crear un «home nou» portaren molts intel·lectuals destacats a veure en la guerra l'única solució per a depurar un món mecanitzat, aburgestat i subjectivament percebut com a opressiu.

Clar i ras, en l'Alemanya del primer quart del segle xx s'havia estès —amb moltes variants, és clar— una profunda desconfiança en el present i una ànsia de renovellament disposades a acceptar —en molts casos fins i tot a desitjar— una experiència col·lectiva de violència extrema com a mesura indispensable per a superar immediatament una fase històrica que hom percebia com a decadent i malaltissa. Res d'estrany, doncs, que els mites germànics, per llur natura, es corresponguessin bé amb aquest esperit.

Ja ha estat dit que el *ragnarök* de les *Edda* deixa una escletxa oberta a l'esperança en anunciar el retorn del déu Baldur i la creació d'una nova casta d'homes, de la mateixa manera que el *Cant dels Nibelungs*, anunciant la supervivència dels herois Hildebrand i Dietrich, deixa un marge estret per a l'esperança. A diferència de la fi absoluta dels temps marcada per l'Apocalipsi del Nou Testament, els dos mites germànics suggereixen un nou començament i, per tant, pressuposen una concepció cíclica de la història, semblant a la defensada per Spengler. En l'àmbit de la història de les idees, aquesta concepció cíclica es fa significativament palesa en la diferenciació moderna, genuïnament alemanya, entre cultura i civilització, entesa la primera com a instància viva i orgànica i, doncs, sotmesa a una renovació cíclica, contraposada a la segona, que és considerada un procés purament lineal i mecanicista. Hegel, per exemple, acceptava que l'avanç històric «no constitueix pas un avanç imprecís vers l'infinit», ans suposa també «un retorn a si mateix. És a dir, es dona també un cert avanç cíclic (*Kreislauf*) en el qual l'esperit se cerca a si mateix».¹⁴ La idea que calia fonamentar l'esperança d'un canvi de

¹⁴ HEGEL, *Die Vernunft in der Geschichte*, dins O. BRUNNER, W. CONZE i R. KOSELLECK (ed.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1975, vol. 2, p. 406.

cicle resultant d'un procés violent de destrucció, ja la podem trobar en l'inici del segle XIX, en el context de les guerres antinapoleòniques. Així, l'any 1807, el poeta patriota Ernst Moritz Arndt afirma que «hi ha una sola salvació, la de llançar-se a la mort per mitjà del foc a fi de guanyar la vida veritable per a si mateix i per als altres».¹⁵ Com veurem, és revelador que Arndt faci referència al foc.

Fou precisament la por a les amenaces «civilitzadores», vinculades per l'imaginari alemany a l'inveterat enemic francès (il·lustració, revolució, invasió napoleònica, parlamentarisme, racionalisme, materialisme...), allò que impulsà la burgesia culta a interessar-se per reactualitzar la mitologia germànica a fi de refermar la cultura nacional pròpia. Com tothom sap, en aquest procés l'obra de Richard Wagner fou decisiva, per tal com aconseguí que la mitologia germànica sortís dels cercles erudits, s'introduís en la cultura popular, passés a formar part de l'imaginari col·lectiu alemany i s'identifiqués espontàniament amb els seus paradigmes mítics, alhora que establia un vincle ominós entre mitologia i política que perdurà gairebé ininterrompudament fins a l'esfondrament del Tercer Reich. Amb els seus drames musicals d'evident inspiració nacionalista, Wagner «pren partit políticament, però no a favor de la política, sinó en contra». «La mitologia és el seu mitjà de fer política».¹⁶

Wagner representa un estadi crucial en el procés que dugué la mitologia alemanya als cercles del nacionalisme ètnic alemany, fins a l'anomenat moviment *völkisch*, el principal referent ideològic del nazisme. Mitjançant la mitologia germànica hom aspirava a connectar amb una pretesa dimensió religiosa original dels aris, que durant segles hauria estat ofegada i oprimida per les forces de Roma, és a dir, per l'exèrcit imperial, com també per la ideologia judeo-cristiana. Fou així com la mitologia germànica esdevingué un instrument important per a l'afermament del nacionalsocialisme com a «religió política».¹⁷ Entre els anys 1920 i 1930, per exemple, hom debaté amb vehemència la canonització de l'*Edda* com a llibre

¹⁵ ERNST MORITZ ARNDT, *Geist der Zeit*, dins *Werke*. Berlín–Leipzig–Viena–Stuttgart, s. a., vol. 6, p. 47.

¹⁶ ANDREA MORK, *Richard Wagner als politischer Schriftsteller. Weltanschauung und Wirkungsgeschichte*. Frankfurt – Nova York, 1990, p. 107 i 69.

¹⁷ Pel que fa a aquest concepte, cf. ROSA SALA ROSE, *Diccionario crítico de mitos*, cit. p. 13-21.

sagrat dels neopagans o *Germanen gläubige*, un dels nombrosos grups integrats en el corrent del nacionalisme ètnic alemany.¹⁸ Fou sobretot a través de la lectura de la tetralogia de Wagner *L'anell dels Nibelungs* que es popularitzà i s'afermà la concepció escatològica del *Capvespre dels déus*, amb tot l'univers metafòric de l'heroi redemptor associat a la llum. En el *Capvespre* wagnerià el moment escatològic arriba quan ocorre l'incendi del Valhalla que posa fi al regnat dels déus. En conseqüència, l'establiment de la destrucció com a mitjà de regeneració permet augurar el naixement d'una nova època caracteritzada per l'amor i no per la cobdícia i per l'afany de poder representats per l'anell.

Evidentment, tant en la perspectiva del nacionalisme ètnic com també en la de les reinterpretacions mitològiques wagnerianes, si bé més discretament, esdevé decisiva la qüestió racial en les seves variants de l'antisemitisme i del culte a una suposada raça ària. Pel que fa a la cosmovisió nazi, podem posar l'exemple d'Otto Rahn, publicista i membre de les SS, el qual, en el seu llibel de pseudoreligiositat nazi *La cort de Llucifer* (1937), ajuntà la dimensió mitològica amb la idea de decadència racial, i dictaminà que l'«ocàs dels déus» era l'«ocàs de la sang», que es produïa quan aquesta sang perdia la seva significació espiritual i l'individu, en contaminar la raça, es dissociava de la tribu. Encara que no ho afirmi explícitament, sembla clar que Rahn vincula Hitler amb Baldur quan defineix aquest déu de la llum —segons l'*Edda*, el fill de Wodan que regressarà després del crepuscle dels déus— com «el qui anima els homes, entotsolats de resultes de la caiguda dels déus, a constituir-se en una comunitat». En aquesta interpretació, el *ragnarök* és l'esdeveniment que clou el procés de decadència, de tal manera que totes dues concepcions es mostren complementàries. Per a Rahn, Hitler sorgiria de les cendres del món caigut i iniciaria una nova era de llum. És obvi que en els primers anys del poder nazi el discurs públic es distancià de qualsevol mena de pessimisme històric. Ben al contrari, la figura lluminosa i postcrepuscular del déu Baldur —o de l'heroi Sigfrid en la versió wagneriana, ja que en l'òpera *Capvespre dels déus* Brunilde li diu: «Heil, Sigfrid, llum

¹⁸ Cf. JULIA ZERNACK, «Anschauungen vom Norden», dins U. PUSCHNER, W. SCHMITZ i J. ULBRICHT (ed.), *Handbuch zur «Völkischen Bewegung»*. Munic: Saur, 1999, p. 498.

victoriosa»— resultava més idònia per a anunciar el líder messiànic de la nova revolució, fet que dugué el règim nazi a distanciar-se del pessimisme de Spengler, malgrat que aquest, ni que fos a contracor, els hagués fressat el camí per introduir-se en la consciència alemanya.

En principi, la dimensió fatalista del capvespre dels déus persistia, sobretot, com a manifestació simbòlica de l'esperit de sacrifici individual. L'any 1920 el folklorista *völkisch* Otto Laufer ja havia interpretat aquest capvespre com «l'expressió més convincent» de l'heroisme alemany, reflectit sobretot en Wodan, el qual, «preveient fins i tot la fi del món i, inevitablement, la pròpia caiguda, continua avançant heroicament, resolutament, amb la resta dels déu i dels guerrers». «Quan a la fi, el germà no hi veu sortida, li resta l'heroisme de l'ocàs, el capvespre dels déus», així s'expressava també Franz J. Müller, antic membre d'un grup de resistència nazi.¹⁹ Entès així, el capvespre dels déus simbolitza la total disposició a morir; la idea de resistir a qualsevol preu, per inútil, i fins i tot contraproductiu, que pugui resultar per a l'estratègia militar.

El setge de Stalingrad fou un dels primers esdeveniments que el nazisme aprofità per a donar a la idea de sacrifici inherent al crepuscle dels déus tota la seva dimensió col·lectiva. Per a Hitler, la salvació del món sencer depenia de la victòria final d'Alemanya en la batalla apocalíptica del front oriental. El combat entre les forces del Tercer Reich i les de la Rússia judeo-bolxevic esdevenia la manifestació clara de la pugna entre els principis mitològics de la llum i de la foscor, que el mateix Hitler havia definit «com la lluita entre dues cosmovisions». «La victòria d'Alemanya representa la conservació d'Europa —havia dit—, la de Rússia, la seva anihilació».²⁰ Inculcada fins al fanatisme en l'ànim dels combatents, i refractària a qualsevol anàlisi racional, aquesta disposició pseudoreligiosa acabà dominant fins al darrer moment una gran part de les tropes alemanyes. Quan la derrota obligà Goebbels, el 18 de febrer del 1943, a fer una crida a la guerra total, acollida amb ovacions i esgarips per les masses reunides al Palau d'Esports de

¹⁹ Per a les citacions, cf. ROSA SALA ROSE, *Diccionario crítico de mitos*, cit. p. 91.

²⁰ Discurs radiofònic emès el 30 de gener del 1944. Cf. FRIEDRICH HEER, *Der Glaube des Adolf Hitler. Anatomie einer politischen Religiosität*. Frankfurt-Berlin: Ullstein, 1989, p. 446.

Berlín, aquesta crida no solament materialitzà propagandísticament el *ragnarök*, sinó que féu palès fins a quin punt la insensata idea d'un sacrifici col·lectiu s'havia afermat en la població civil. En el comunicat que la Wehrmacht havia emès per totes les emissores de ràdio vint-i-quatre hores després de la rendició, hom pogué sentir: «El sacrifici del 7è Exèrcit no ha estat en va. [...] Han mort perquè Alemanya pugui viure.»²¹ Göring, en un discurs emès el 30 de gener del 1943, es referí a la llegenda dels Nibelungs per establir una analogia amb el setge de Stalingrad. Segons Göring, a Stalingrad, igual que en la batalla del *Cant*, les valentes tropes alemanyes havien sacrificat fins el darrer home, i aquest heroisme permetria que el Tercer Reich sobrevisqués, tal com el *Cant* perdurava immarcescible en la memòria dels alemanys: «Nosaltres coneixem un cant violent i heroic, l'anomenat “Batalla dels Nibelungs”. Com nosaltres, ells també es trobaren en una sala de foc i flames i apaivagaven la set amb llur sang. Amb tot, lluitaren i lluitaren fins a la fi. Avui també es lliura una batalla semblant, i durant milers d'anys tots els alemanys hauran de pronunciar amb un estremiment sagrat el mot “Stalingrad”, i recordar que fou allí on al capdavant Alemanya posà els fonaments per a la victòria final!»²²

La identificació mitològica de la batalla del *Cant* amb el setge de Stalingrad torna a fer palès el sentit esborronador que tenia el setge per a l'imaginari nazi: igual que en la batalla dels Nibelungs es produïa un malbaratament de vides humanes, del tot absurd i inútil en termes d'estratègia militar. Si Hitler, tot i reconèixer que l'encerclament de les seves tropes era indefugible, prohibí terminantment al general Paulus que capitulés per tal de salvar la vida dels darrers milers de supervivents —una ordre que afortunadament Paulus no complí—, ho féu precisament perquè volia conferir a la derrota de Stalingrad una dimensió mítica: la glorificació del sacrifici heroic. Per a la mentalitat nazi, l'individu es realitzava a si mateix sacrificant la seva vida en favor de la comunitat, encara que aquest sacrifici fos un mer gest sense cap funció objectiva.

²¹ Cf. ANTONY BEEVOR, *Stalingrado*. Barcelona: Crítica, 2005, p. 513.

²² Hermann Göring, discurs emès el 30 de gener del 1943. Cf. PETER KRÜGER, «Etzels Halle und Stalingrad: Die Rede Görings vom 30.1.1943», dins J. HEINZLE i A. WALDSCHMIDT (ed.), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p. 153.

Cal remarcar tanmateix que aquesta mena de lectura mitològica no apareixia solament en els discursos públics i la propaganda, sinó que en molts casos havia arrelat profundament en el psiquisme dels jerarques nazis. Així, des d'un altre front bèl·lic, que també es prestava a tota mena de visions escatològiques, com fou la caiguda de Berlín, Martin Bormann escriví en una carta privada a la seva esposa, datada el 18 de març del 1945: «Complirem el nostre deure fins al final; i quan caiguem, com caigueren els vells Nibelungs a la sala d'Àtila, ho farem amb orgull i sense doblegar-nos.»²³ Documents com aquest ens revelen allò que ja intuï ben aviat Eric Voegelin: que el nazisme era una cosmovisió de dimensions inequívocament religioses, capaç d'impregnar el més profund de la psique dels qui la professaven.

No ens ha d'estranyar gens, doncs, que el corresponsal britànic de guerra Alan Moorehead pogués observar astorat: «L'alemany, a diferència de tothom, acceptava amb gran delit la idea de caure derrotat. Tenia l'actitud mental d'un jugador èpic: "Doncs bé, si quan he apostat fort, he guanyat, ara que perdo també ho faré essent fort. M'esfondraré, però completament, heroicament." Tant els anglesos com els alemanys "adoren" les derrotes. [...] Però els anglesos porten aquest sentiment masoquista només fins a un cert límit, els alemanys, en canvi, deixen que els porti a la fi de tot.»²⁴

Hi ha dos elements directament vinculats a la idea del capvespre dels déus que tingueren una marcada escenificació ritual en l'Alemanya nazi i que eren del tot fidels a les ressonàncies mítiques de l'*Edda*: el foc i el gel, els dos elements presents en l'origen de l'univers com també en la seva fi catastròfica. En els seus inevitables correlats (llum i foscor, dia i nit, calor i fred) reflecteixen la dimensió marcadament dualista de la cosmovisió nazi, que troba en l'antítesi ari – jueu la seva màxima expressió. Cal reflexionar sobre aquest dualisme sobretot perquè hi ha una tendència a interpretar-lo com a resultat de la influència de les concepcions maniquees i pseudognòstiques.²⁵ És clar que concebre la història com el resultat

²³ Cf. ROSA SALA ROSE, *Diccionario crítico de mitos*, cit. p. 271.

²⁴ ALAN MOOREHEAD, *Eclipse*. Barcelona: Los libros de nuestro tiempo, 1946, p. 154.

²⁵ Cf. per exemple, HARALD STROHM, *Die Gnosis und der Nationalsozialismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

d'una caiguda tenia precedents entre els gnòstics, l'obra dels quals fou llegida amb entusiasme a la fi del segle XIX arran del descobriment i la publicació de molts textos. Ara bé, malgrat que Mani i els seus seguidors, la secta maniquea, recorrien a la mescla de partícules de llum i foscor per explicar el món, ho feien de manera simbòlica i no, com ho feia el nazisme, amb pretensions científiques. I si bé tant el nazisme com el maniqueisme pressuposaven que hi hauria una batalla final (*Endkampf*), entesa com el triomf del principi positiu sobre el negatiu, els maniqueus la concebien com la victòria final sobre el diable, associat a la matèria.

La cosmovisió nazi, en canvi, era de natura pseudoreligiosa però immanentista i no transcendental. A diferència del gnosticisme, el nazisme mai no considerà diabòlica la matèria. Al contrari, el misteri de la sang ària es «realitzava» precisament en la matèria biològica de la comunitat del poble (*Volksgemeinschaft*), i no pas en una existència espiritual pretesament superior. D'altra banda, cap concepció dualista fonamentada en antítesis de natura ètica, com és ara bé i mal o cel i infern, no podia encaixar en la cosmovisió nazi, que havia assimilat les tesis de Nietzsche i, reinterpretant d'acord amb el darwinisme social la seva idea de superhome, es basava en la creença del poder del més fort, un poder del tot aliè a qualsevol dimensió ètica. D'aquesta manera, la conflagració última de la batalla final instituiria definitivament el domini, no pas del bé, sinó del poder associat al foc, fet que originaria una nova era. Així doncs, el dualisme de la cosmovisió nazi, tantes vegades remarcat, però molt sovint mal interpretat, és més afí a la mitologia germànica que a qualsevol forma de gnosi.²⁶

Resulta d'allò més coherent amb les pretensions científicistes del nazisme que la integració conceptual en el seu imaginari de la lluita entre el foc i el gel, pròpia de la cosmogonia nòrdico-germànica, sigui deguda a un personatge com Hans Hörbiger (1860-1931). L'any 1913 aquest enginyer retirat i científic delirant reprengué la narració de l'*Edda* en el seu llibre *Cosmogonia glacial*, i l'exposà en termes semblants, però amb pretensions d'oferir una teoria científica sobre l'origen del món. Segons Hörbiger, al principi dels temps hi hauria

²⁶ Tanmateix, Otto Rahn (1904-1939), investigador, publicista i membre de les SS, investigà el fenomen de l'heretgia gnòstica dels càtars del sud de França i la definí com un residu de la religió ària primigènia oprimida pel cristianisme.

hagut una «mare de foc» de dimensions molt superiors a les del Sol. Una imponent massa de gel, en penetrar-hi sobtadament, hauria causat una violenta explosió còsmica de resultes de la qual hauria sorgit el nostre sistema solar. Els estels i el Sol serien vestigis del foc primigeni, mentre que els planetes haurien sorgit de diverses mutacions del gel i estarien encara, si més no parcialment, coberts de gel. De llavors ençà tots els esdeveniments còsmics, de gran escala o de petita escala, s'explicarien per la influència recíproca entre l'element foc i l'element gel. La calamarsa, per exemple, seria composta de partícules de «gel còsmic», els estels fugaços serien partícules de «gel cru», i la pluja provindria del «gel fos». Hitler sentia una gran atracció per la visió pseudocientífica, apocalíptica i fortament polaritzada de Hörbiger i s'identificava amb l'element del foc per tal com sentia una antipatia gairebé física pel gel. En un discurs pronunciat el mes d'agost del 1920 descriví plàsticament com en el nord de la terra, «en els inaudits deserts de gel», els primigenis avantpassats dels aris actuals havien generat el foc empesos per la més pura necessitat.

Durant els anys vint i trenta, les teories de Hörbiger gaudiren d'una gran popularitat, que ultrapassà l'àmbit alemany. Les admiraren, a més de Hitler, Heinrich Himmler, Hermann Göring i Baldur von Schirach. Hörbiger, que no s'estava pas de dir que havia arribat a les seves conclusions pseudocientífiques gràcies a una il·luminació, constituïa un bon exemple de l'esperit intuïtiu que els nazis consideraven característic de la «ciència germànica» i que havia de contrarestar la «ciència racionalista» jueva, el màxim representant de la qual era Albert Einstein. És clar que la cosmogonia glacial de Hörbiger era més fàcil d'entendre que la teoria de la relativitat que Einstein proposava gairebé simultàniament. Les teories de Hörbiger, malgrat tenir detractors fins i tot entre els científics nazis, foren molt ben acollides pel Departament d'Herència Ancestral (*Abnenerbe*), que, amb el beneplàcit de Heinrich Himmler, destinà una gran part dels seus fons a l'estudi de la influència de l'etern gel còsmic sobre el poble germànic. Això fou possible perquè Himmler i els investigadors a les seves ordres, com és ara Edmund Kiss, havien reprès la tesi de Hörbiger segons la qual els embrions dels aris haurien estat conservats en el gel primigeni abans de caure a la terra en forma de «protoplasma».²⁷

²⁷ Cf. ROSA SALA ROSE, *Diccionario crítico de mitos*, cit. p. 196-200.

Aquesta tesi era especialment ben acollida perquè invalidava l'incòmode evolucionisme, que sostenia que tots els homes, inclosos els aris, provenien dels simis, una idea que repugnava a la cosmovisió nazi i que constituïa un dels pocs punts de fricció que tenia amb les teories del darwinista Ernst Haeckel. En un article de l'any 1927, un deixeble de Haeckel, Raoul-Henri Francé, concilia aparentment biologia nazi i evolucionisme en la mesura que suposà que hi havia hagut dues races humanes originals que convisqueren: l'una, la d'homes altament desenvolupats, l'altra, la d'homínids primitius. La primera hauria assolit el seu moment culminant en l'edat de bronze, i l'home de Cromanyó, noble i bell, hi hauria pertangut. Amb els anys, en mesclar-se les dues races, els homínids l'haurien fet degenerar fins a arribar a l'estat de l'home actual.²⁸

El 19 de juliol del 1936, amb la firma del protocol de Pymont, el Departament d'Herència Ancestral es comprometé a patrocinar la recerca sobre cosmogonia glacial i a crear un sotsdepartament de meteorologia que havia de certificar l'exactitud de les teories de Hörbiger mitjançant prediccions climàtiques. Igualment, el mes de març del 1938, un dels investigadors a les ordres de Himmler rebé l'encàrrec d'analitzar les formacions minerològiques austríaques des d'aquesta nova òptica. Fins i tot s'organitzaren expedicions a Bolívia, Perú i Colòmbia per tal d'estudiar-hi restes arqueològiques, sediments geològics, fer mesuraments topogràfics i observar la fauna i la flora, tot amb l'única finalitat de trobar dades que permetessin demostrar l'exactitud de les tesis de Hörbiger. En efecte, la teoria que l'*homo europaeus* provenia de les «llavors de protoplasma» permetia conjecturar l'existència de cultures altament evolucionades de les quals podria restar encara algun vestigi. La passió amb què el Departament d'Herència Ancestral portava a terme aquesta comesa el dugué a creure que era del tot indispensable establir una distinció ben clara entre els estudis estrictament científics sobre cosmogonia glacial i les nombroses publicacions diletants sobre el tema que circulaven fora del control del departament. L'any 1938 s'arribà a l'extrem d'intentar patentar oficialment la invenció de Hörbiger a fi d'evitar l'intrusisme.

²⁸ RAOUL-HENRI FRANCÉ, «Der Mensch der Zukunft», dins *Neue Freie Presse*, 11-10-1927.

Pel que fa a les aportacions del mateix Hitler, cal destacar la seva intenció d'entronitzar les teories de Hörbiger en l'observatori astronòmic que pensava construir a la ciutat de Linz, on el pis inferior estaria dedicat a mostrar l'univers de Ptolemeu, el pis central el de Copèrnic, i el superior el de la cosmogonia glacial germànica.

Atès que els nazis s'identificaven míticament amb el Sol, el foc i la llum, és comprensible que Hitler tingués sempre molt present els perills del gel i els de la seva variant, la neu, als quals atribuïa una dimensió còsmica, en el sentit de les teories de Hörbiger. Segons Albert Speer, ja abans de l'hivern del 1941, quan la projectada guerra llampec contra Rússia fracassà a causa de la neu i les gelades, «l'element fred i inert repugnava profundament a la natura de Hitler».²⁹ Una de les manifestacions més trivials d'aquesta repugnància era l'aversion que sentia pels esports d'hivern i la manera com acostumava a blasmar els seus col·laboradors quan anaven a esquiar. En aquest sentit, el 19 de febrer del 1942, després del desastre de Moscou, digué a Martin Bormann: «Sempre he detestat la neu. Ho sap prou bé, Bormann, sempre l'he odiada. Era un pressentiment.»³⁰ Res d'estrany, doncs, que Hitler donés un sentit còsmic a la derrota de Stalingrad, on les forces àries del foc haurien estat derrotades pel poder del gel, el qual sota la forma d'hivern rus ja aconseguí derrotar Napoleó. Aquesta mateixa concepció còsmica de l'enfrontament entre els elements podria explicar, almenys en part, la temeritat militar amb què Hitler, en contra de qualsevol anàlisi racional, s'entestà a mantenir el front rus, amb la qual cosa marcava, sense saber-ho, l'inici de la seva caiguda.

D'altra banda, la identificació de Hitler amb l'element del foc era igualment manifesta. Durant les seves hores ocioses a la presó de Spandau, Albert Speer un dia es demanà si hi ha temperaments subordinats a un element determinat: «Si això fos cert, no dubtaria ni un instant a assignar el foc a Hitler com el seu element indefectible. Ara bé, només n'adorava el poder destructiu.»³¹ Tot seguit Speer recorda l'exaltació amb què Hitler imaginava tota la ciutat de Nova York en flames: «Descriuïa com els gratacels esdevenien immenses

²⁹ ALBERT SPEER, *Diario de Spandau*. Barcelona: Plaza & Janés, 1977, p. 100.

³⁰ ADOLF HITLER, *Hitler's Table Talk (1941-1944)*. Londres: Phoenix Press, 2000, p. 319.

³¹ ALBERT SPEER, *Diario de Spandau*, cit. p. 99.

teies enceses, com queien estrepitosament, com llur imatge roent es projectava en el cel ombrívol. I quan semblava que sortia del seu èxtasi deia que Saur hauria de desenvolupar immediatament el projecte de Messerschmidt per al bombarder quadrimotor a reacció.»³²

Els darrers dies del poder del Tercer Reich no foren res més que una gran escenificació conscient del capvespre dels déus. Si bé s'havia d'esdevenir en el refugi que Hitler tenia en els cims dels Alps, tingué com a escenari les runes de la ciutat de Berlín assetjada. El 12 d'abril del 1945, per ordre d'Albert Speer, la Filharmònica de Berlín, a més de la *Simfonia romàntica* de Bruckner, interpretà també l'escena final del *Capvespre dels déus*. Hi havia una severa restricció del corrent elèctric, però Speer ordenà que encenguessin tots els llums de la sala. A la sortida, uns infants de les Joventuts Hitlerianes oferien als espectadors que abandonaven la sala càpsules de cianur que portaven en un cistell. L'1 de maig la ràdio emeté la mateixa música quan anuncià al poble alemany l'heroica mort del seu *Führer*.

³² Ib. p. 100.

EL MITE ERÒTIC I LA MÚSICA:
EL *DON GIOVANNI* DE MOZART

JAUME RADIGALES

Professor d'Estètica i de Música i Audiovisual
Universitat Ramon Llull

Escolteu, el silenci de l'instant,
—escolteu, escolteu,
escolteu *Don Joan* de Mozart.

SØREN KIERKEGAARD

Més enllà de la seva popularitat, fins i tot més enllà dels aniversaris rodons que en poden pervertir la imatge i la pròpia essència, l'obra de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) escapa gairebé sempre a les classificacions hermètiques. En el terreny de la música teatral i a partir d'*Idomeneo* (1781), les òperes mozartianes no s'encasellen en els rígids esquemes de l'òpera «seria», el «singspiel», l'òpera «buffa» o fins i tot —cas de *Don Giovanni*— el «dramma giocoso». Aquesta última és una veritable tragèdia eròtica, a partir d'un dels mites de la modernitat: Don Joan.

Al llarg de les pàgines següents, s'intentarà de fer una dissecció de l'òpera de Mozart a partir dels seus dos elements constitutius: l'eros i el tànatos. Finalment, es demostrarà que la millor aproximació al mite en la seva representació ha estat la cinematogràfica a través de l'estimable pel·lícula dirigida el 1979 per Joseph Losey, a partir de la que molts consideren «l'òpera de les òperes».

Quan, el 29 d'octubre del 1787, el públic de Praga va sentir per primera vegada el *Don Giovanni* amb text de Lorenzo Da Ponte i música de Wolfgang Amadeus Mozart, es va sentir en l'ambient un evident desconcert. L'òpera s'havia encarregat amb motiu de

l'èxit, un any abans, de *Le nozze di Figaro*,¹ però els incòmodes paràmetres del «dramma giocoso», tal com es definia *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, no semblaven quallar en els diversos clímaxs que Mozart infligia a la partitura. Potser per això, quan l'obra es va estrenar a Viena el 1788,² l'emperador Josep II, el mateix que havia trobat que en *El rapte al serrall* hi havia «massa notes», va creure que *Don Giovanni* era «un àpat excessivament dur de mastegar per als vienesos». En part, tenia raó.

Perquè, efectivament, *Don Giovanni* escapa a tota classificació i, si defuig alguna cosa, és la comèdia. I això és el que segurament devia desconcertar, perquè els «cannovacci» de les companyies italianes de *Commedia dell'arte* es van fer tips de dur en escena, amb un llenguatge desenfadat i fins i tot groller, la història del dissolut castigat, seductor de baixa estofa que, d'ençà d'*El burador de Sevilla* de Tirso de Molina (1630), tan sols el *Dom Juan* de Molière (1665) havia dignificat i havia elevat a categoria de personatge metafísic i amb ressonàncies mítiques, és a dir, d'universalitat.³ Si l'òpera és una forma sintètica, Mozart i Da Ponte aconseguiren una síntesi (o una «summa») de l'esperit de Don Joan a través de tradicions literàries i musicals precedents. I ho van fer posant en pràctica la dialèctica entre vitalisme i derrotisme, entre eros i tànatos, entre mesura i desmesura, entre pietat i ateisme, entre dramàtic i còmic..., sempre amb el predomini de la narrativitat tràgica i respectant les aristotèliques (i de vegades mal interpretades) convencions unitàries d'acció, lloc i temps: com en el cas de *Le nozze di Figaro* o del futur *Così fan tutte*, en *Don*

¹ Primera de les òperes que, juntament amb *Don Giovanni* i *Così fan tutte*, conformen la coneguda com a «trilogia Da Ponte». No és gens clar que un títol anterior com *Lo sposo deluso* (òpera «buffa» inacabada) comptés amb llibret de Da Ponte.

² Amb àries afegides, com «Mi tradì» (núm. 23) o «Dalla sua pace» (núm. 11), i d'altres eliminades, com «Il mio tesoro» (núm. 22).

³ El mateix any que Mozart estrenava la seva òpera a Praga, Giuseppe Gazzaniga feia el mateix a Venècia amb el *Don Giovanni Tenorio*, que duia text de Bertati, del qual Da Ponte va treure no poques idees. Però la música de Gazzaniga retornava a l'esperit «buffo» o «giocoso», que només l'escena de la davallada als inferns de Don Joan permetia rebaixar a «dramma». Per la seva banda, el ballet de Gluck (1761) reduïa la vida (i la mort) de Don Joan a mera anècdota i a ritme de fandango.

Giovanni hi ha una única i centrípeta acció (la provocada per Don Joan), que transcorre en el marc d'una mateixa ciutat (¿Sevilla?) i en un temps delimitat (poc més de vint-i-quatre hores).

1. LA MÚSICA DE MOZART, ENTRE L'EROS I EL TÀNATOS

El personatge de Don Joan pot repugnar per la seva fatxendera omnipresència. Però el de Mozart és un seductor que actua sobre la base d'un element inherent a la música: l'erotisme, que el personatge titular de l'òpera desvetlla amb tota la seva càrrega, ejaculant-la⁴ o matisant-la amb una línia seductora.⁵

El caràcter eròtic inherent a *Don Giovanni* s'esdevé pel fet de ser una obra musical, art de l'eros per excel·lència. En una línia semblant al Schopenhauer d'*El món com a voluntat i representació*, Sören Kierkegaard sosté en el seu assaig «Les etapes eròtiques espontànies», inclòs en el magne tractat *Enten-Eller*, que la música és una expressió que tendeix a l'eròtic immediat, perquè s'adreça directament als sentits. La música, per al pensador danès, s'adreça a l'oïda i actua espontàniament sobre l'esperit. D'aquí ve el seu caràcter eròtic.

Veritable hermeneuta de *Don Giovanni*, Kierkegaard observa que les tres etapes eròtiques de l'home estan exemplificades en tres personatges d'òperes mozartianes: la primera correspon a Cherubino, el patge de *Le nozze di Figaro*, masturbador compulsiu i adolescent precoç que va al darrere de tot allò que dugui faldilles al castell d'Aguasfrescas; la segona etapa la representa Papageno, el terrenal i simpàtic ocellaire que acompanya el príncep Tamino en aventures de tot tipus en el *singspiel* intítulat *La flauta màgica*, l'última òpera de Mozart; finalment, la tercera etapa està determinada per Don Joan, que personifica un «desig veritable, victoriós, irresistible i demoníac», per la genialitat sensual que s'encarna en el protagonista de l'òpera de Mozart.⁶

⁴ Els acords tallants en les estrofes repetides de l'ària «Finch'han dal vino» del primer acte (núm. 12).

⁵ La frase «Vedrai che tu sei quella che adora l'alma mia, pentito io sono già» amb el dibuix orquestral de la corda –silenci de corxera i dues corxeres lligades– en el trio del segon acte (núm. 16).

⁶ SÖREN KIERKEGAARD, *Ou bien... ou bien...* F. i O. Prior, i M.-H. Guignot, (trad.). París: Gallimard, 1995, p. 68.

La música com a art eròtic

Per a Sören Kierkegaard, la música és l'únic art capaç de traçar el solc de la sensualitat, essent com és una art del temps, abstracte:

Els mitjans abstractes pertanyen tant a l'arquitectura com a l'escultura, la pintura i la música [...]. La idea més abstracta que hom pugui imaginar és la genialitat sensual. ¿Per quin mitjà es pot expressar? Únicament per la música [...], que posseeix essencialment un element de durada, per bé que no s'escoli en el temps si no és en un sentit figurat. No pot pas expressar el que és històric en el temps.⁷

Ara bé, aquesta genialitat sensual està determinada pel fet que la música és el que dóna ple sentit a l'existència de Don Joan. Perquè la música, per la seva abstracció, actua com a mitjancera de la genialitat eròtico-sensual amb la seva espontaneïtat immediata.

Això du Kierkegaard a debatre entorn de la música i l'expressió, conceptes que al llarg del segle XIX estableixen una dialèctica que troba en diverses obres teòriques la seva raó de ser. Enfrontat, precisament, amb el concepte de «música absoluta» que pregonaven alguns teòrics romàntics entorn de la preeminència de la música instrumental per damunt de la música vocal, Kierkegaard pren una decidida i valenta postura antiromàntica quan afirma:

Mai no he tingut simpatia per la música sublim que no pensa tenir cap necessitat de la paraula, perquè creu, en general, que és superior a la paraula mentre que ella li és inferior [...]. La música expressa sempre en la seva espontaneïtat el que és espontani.⁸

Aclarit el marc conceptual i d'estudi, Kierkegaard recull una idea essencial per a entendre la relació entre l'erotisme i Don Joan, i és el bressol en què es gronxen tant el concepte com el personatge: el cristianisme. Per al pensador danès, la sensualitat ha estat introduïda per la doctrina cristiana. Segurament, aquesta interpretació pot vincular-se amb el fet que el cristianisme és l'almalgama de dos elements religiosos i estètics precedents: el judaisme i l'hel·lenisme. Prenent del primer la transmissió del missatge

⁷ Ib. p. 48.

⁸ Ib. p. 57-58.

a través de la paraula i del segon, la transmissió icònica, la doctrina de Crist es basa en l'encarnació d'una idea abstracta (Déu) en una imatge concreta (Home). Dos termes, idea i imatge, provinents l'un, idea, del grec (εἶδος), i l'altre, imatge, del llatí (*imago*). A través de l'encarnació de Déu en una imatge visible (la tradicional expressió *per invisibilia ad visibilia*), el cristianisme legitima la sensualitat: una idea, aparent, que es mostra i que es fa carn. Precisament, i posats a parlar de carnalitat, el mateix Kierkegaard s'hi refereix quan afirma que «*Don Joan* és, si ho puc expressar així, l'encarnació de la carn o la inspiració carnal de l'esperit de la carn».⁹ Exacte.

D'altra banda, no cal anar gaire lluny per entendre que el propi mite de Don Joan té una innegable arrel cristiana: des que Fray Gabriel Téllez, amb el pseudònim de Tirso de Molina, escriví *El burlador de Sevilla o Convidado de piedra* (1630), la idea del profanador de tombes, el blasfem i el llibertí que encarna el personatge de Don Juan Tenorio, castigat finalment per Déu gràcies a la mediació del Comanador en forma d'estàtua, s'ha pogut llegir des de l'arrel innegable en el principi cristià del càstig a tot aquell qui infringeixi les més elementals normes de conducta moral.

Des d'aquesta òptica, doncs, l'amor de Don Joan serà sensual i no pas mental, i d'aquí la seva perfídia, fruit precisament d'aquella sensualitat. Perquè la sensualitat només pot ser encarnada per la música atesa la seva condició d'art del temps. I no hi ha dubte que Don Joan és un home d'impulsos vitals (sensuals) i temporals (musicals). D'aquí ve que no s'aturi ni un instant i que vagi a la conquesta de l'una i de l'altra. Això, per tant, justifica les seves crítiques paraules a l'inici del segon acte de l'òpera de Mozart:

Chi a una sola è fedele, verso l'altre è crudele; io che in me sento
si esteso sentimento, vo' bene a tutte quante: le donne poi che
calcolar non sanno il mio buon natural chiamano inganno.¹⁰

La força seductora de Don Joan està, segons Kierkegaard, no pas en els fets, sinó en les intencions, que el pensador danès vincula al desig. I aquest desig, és clar, és el que té l'efecte seductor i el

⁹ Ib. p. 71.

¹⁰ LORENZO DA PONTE, *Il dissoluto punito o sia il D. Giovanni*. Praga, 1787 (facsimil del llibret original), p. 48-49.

que pot justificar el que molts exegetes del mite de Don Joan han observat respecte dels seus «fracassos» en escena: en efecte, en totes les obres teatrals, poètiques o novel·lesques sobre el burlador, no veiem els triomfs de Don Joan sinó els seus fracassos, entesos en clau sexual: poc després de seduir alguna dona, sempre apareix un element que impedeix tirar endavant la consumació sexual. Però, ¿és el sexe l'únic motor de Don Joan, o bé és la vida (i la mort com a contraposició vital) la que mou el llibertí? Una vida, això sí, amb tota la seva càrrega sensual, entenent la sensualitat com a vivència total, fàustica, que gosa aturar el temps en la contemplació de l'experiència estètica. El sexe (no l'erotisme), doncs, és el menys interessant per a Don Joan. O, en tot cas, és tan interessant com l'experiència de llibertat, la contemplació d'una noia bonica, la seguretat d'una conquesta amorosa, la degustació d'un plat exquisit o el paladeig d'un bon vi. I en aquestes experiències prèvies hi ha un triomf clar, perquè estan mogudes pel desig.

En tot cas, els triomfs estan narrats per boca de tercers.¹¹ Però el cert és que Don Joan sedueix i ho fa a partir, precisament, del desig, que només pot «expressar-se», segons Kierkegaard, per mitjà de la música, gràcies a la seva inherent sensualitat:

Quan Don Joan és concebut musicalment, sento en ell tota la infinitat de la passió, així com la seva força infinita, a la qual res no se li pot resistir; sento l'apetit ferotge del desig, així com l'embriaguesa absoluta del seu triomf, contra la qual tothom li oferiria una vana resistència.¹²

En aquest sentit, Don Joan sedueix els personatges que l'acompanyen en escena, però la música de Mozart, que vehicula aquesta seducció, traspasa les fronteres de l'escenari i actua fulminantment en els oients de la partitura, embriagant-los. I aquesta embriaguesa, dionisiaca, és la que trobem en fragments musicals com l'ària del primer acte «Finch'han dal vino» (núm. 12), imbuïda d'una efusió lírica que fa que Kierkegaard reconegui que

¹¹ En el cas de l'òpera de Mozart, aquesta narració de triomfs estaria en la cèlebre ària «Madamina, il catalogo è questo» (núm. 4), que canta Leporello en el primer acte. Especialment en la insistència del «mille e tre» lligat a les conquestes hispàniques de Don Joan.

¹² SÖREN KIERKEGAARD, *Ou bien... ou bien...*, cit. p. 84.

en l'ària Don Joan «es troba idealment embriac d'ell mateix [...], es veu com la naturalesa de Don Joan és la música».¹³

Una altra característica que Kierkegaard vol destacar de l'òpera de Mozart és el caràcter centrípet del personatge titular. Sempre, i novament, mitjançant la música, Don Joan es fa present en totes i cadascuna de les escenes de l'obra, hi aparegui o no. Centrípetisme i moviment són dues constants en l'òpera, perquè tots els personatges ballen al ritme imposat per Don Joan.¹⁴ Tots excepte el Comanador, lògicament:

A excepció del Comanador, tots els personatges es troben en una mena de relació eròtica amb Don Joan. Aquest no pot exercir cap poder sobre el Comanador, que és consciència; els altres sucumbeixen al seu poder: Elvira pel seu amor, Anna pel seu odi, Zerlina pel seu temor; Ottavio i Masetto per les seves afinitats, perquè els llaços de sang són sensibles.¹⁵

I la música intervé de nou, perquè a través d'ella, i servint-se'n, Don Joan té la victòria assegurada. Diu Kierkegaard:

El Don Joan musical és absolutament victoriós i està, naturalment, en possessió absoluta de tots els mitjans que poden conduir a aquesta victòria, o més aviat està en possessió sencera del mitjà, que és com si no tingués necessitat de servir-se'n, perquè no el fa servir com a mitjà.¹⁶

Efectivament: Don Joan canta perquè és un personatge operístic. Però en l'òpera no hi ha moments musicals ni molt llargs ni molt lluits per al personatge titular, a excepció de la «canzonetta» del segon acte (núm. 17), les primeres frases de la qual («Deh, vieni alla finestra») no ens són desconegudes, perquè el dibuix i la melodia que Mozart fa servir remetien a l'única frase veritablement amorosa, pronunciada per Don Joan en el trio anterior (núm. 16): «Discendi o gioia bella, vedrai che tu sei quella che adora l'alma mia, pentito io sono già.»

¹³ Ib. p. 105.

¹⁴ Aspecte que s'encarna realment en l'última escena del primer acte, quan tres orquestres toquen tres danses simultàniament, amb ritmes i melodies diverses: Don Joan ha generat el caos.

¹⁵ SÖREN KIERKEGAARD, *Ou bien... ou bien...*, cit. p. 98.

¹⁶ Ib. p. 86.

Queden, és clar, els dos moments extrems de la partitura, directament emparentats, tot i que no forçosament iguals: l'obertura i el quadre final. La primera estableix el programa, tot i que Kierkegaard reconeix que no és un resum de l'obra, «més aviat és vigorosa com la idea de Déu, agitada com la vida d'un món, emocionant en la seva gravetat, tremolosa en el seu plaer, trencadora en la seva terrible còlera, plena d'inspiració en la seva joia de la vida».¹⁷ Efectivament, perquè, si el principi d'aquesta pàgina remet de manera textual a l'escena del sopar, amb els seus dos acords en re menor i la major i les escales ascendents i descendents que acompanyaran més tard el discurs del Comanador convertit en estàtua, la segona secció conté substancialment, sensualment, l'erotisme gradual i expansiu de l'últim quadre del primer acte, que de fet té la seva llavor en el ja citat «Finch'han dal vino». L'obertura, doncs, i ara cal citar de nou Kierkegaard, remet a la vida de Don Joan, i aquesta vida «no és desesper; és tota la força de la sensualitat que neix en l'angoixa, i Don Joan és aquesta angoixa que justament equival al demoníac desig de viure».¹⁸

Arribats aquí, i ni que sigui breument, no podem deixar de referir-nos a Leporello, «narrador èpic» segons Kierkegaard, contemplador actiu que es queda en una forçosa passivitat, perquè l'òpera de Mozart «no té com a finalitat immanent el retrat dels caràcters i de l'acció; [...] és la passió irreflexiva i substancial el que ella expressa».¹⁹

¿No està intuït Kierkegaard l'experiència estètica del sublim propugnada per Kant en la seva *Crítica del Judici*? ¿No ens està dient que la impossibilitat d'atènyer la genialitat sensual es deu precisament a la seva irracionalitat, i que només Don Joan encarna aquella genialitat per la força imparabile, abstracta, asignificant i expressivament inexpressiva de la música?

Tànatos com a principi i fi

L'òpera de Mozart està imbuïda d'una intuïció lligada a la mort, «la veritable amiga de l'home», segons la carta que, el mateix any

¹⁷ Ib. p. 99.

¹⁸ Ib. p. 101.

¹⁹ Ib. p. 93.

de l'estrena de *Don Giovanni*, Mozart havia escrit al seu pare.²⁰ Però en el cas de l'òpera la mort no és conciliadora, sinó terrible. Mozart no parla, com en el *Rèquiem*, a partir de si mateix, sinó a partir de l'alteritat, i aquesta alteritat no és altra que la dialèctica entre dues forces antagoniques, representades pel Comanador i per Don Joan. Per a Giovanni Macchia, «el donjoanisme neix del gust de la mort. És la més violenta protesta al culte de la mort instaurat victoriosament després del cinc-cents i del sis-cents».²¹ Correcte, tot i que Don Joan fa tant de la vida com de la mort el seu motor existencial.

Ja a partir de l'obertura, que segons la tradició Mozart va escriure la nit abans de l'estrena de l'òpera a Praga i en la qual fa servir el model francès (andante i molto allegro), se superposen dos temes clars: l'entrada del Comanador al segon acte i l'esperit dionisiac que plana sobre la presència de Don Joan. Llum i tenebres, vida i mort, es donen la mà en aquesta prodigiosa pàgina simfònica, que marca inexorablement el que vindrà a continuació: l'assassinat del Comanador després de defensar la seva filla, Donna Anna, pretesament violada per Don Joan, el qual finalment travessarà amb la seva espasa el pit de l'ancià. Aquest reapareixerà, fantasmagòric i en forma d'estàtua, per endur-se Don Joan als inferns. Es podia començar de moltes maneres, però la música de Mozart imposa un clima de violència que trenca sobtadament les reflexions tragicòmiques del pobre i sofert Leporello.²²

La mort va lligada a la figura del llibertí, prototípica del segle XVIII i que s'encarna en personatges reals com Giacomo Casanova i, sobretot, el Marquès de Sade. El mateix segle de les llums va convertir el llibertí en mite, ja sigui a través de les diverses adaptacions del tema donjoanesc o de novel·les a l'estil de les del Marquès de Sade o de la cínica *Les relations perillouses* de Choderlos de Laclos, en què Valmont encarna una faceta (terrenal) vinculada a Don Joan, com és la destrucció i la mort física i espiritual, de la qual ell mateix acaba essent víctima.

²⁰ Cf. la carta del 4 d'abril del 1787 citada a W. A. MOZART, *Correspondance*. París: Flammarion, 1992, vol. 5, p. 181-182.

²¹ GIOVANNI MACCHIA, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 13.

²² «Notte e giorno faticar» (núm. 1).

Sade, amb la seva literatura cruel i descarnada, és un personatge d'una lògica abrasadora perquè sotmet els seus personatges i els lectors a una insuportable galeria de vexacions i profanacions, que denoten fins a quin punt es poden ultrapassar els límits de les fantasies sexuals. Podria semblar grotesc, i fins i tot abusiu, vincular el «diví marquès» a la música de Mozart per la contraposició entre el vulgar i el sublim, però és indubtable que Sade i *Don Giovanni* són fruit de la mateixa època. En aquest sentit, no deixa de ser curiós el que observa Pierre Brévignon sobre les obsessions numèriques de la inacabada *Les 120 Journées de Sodome* (1785) i l'ària del catàleg de Leporello (núm. 4) de l'òpera de Mozart, escrita dos anys després de la novel·la sadiana.²³

Fins i tot es pot dir que la ironia es manifesta en l'una i l'altra obra, al mateix temps que la mort espiritual, la potencialitat destructiva dels llibertins, s'hi posen plenament de manifest.

Don Joan és un «veritable amic» de la mort (si fem cas de les paraules de la citada carta de Mozart) i la convida a sopar. Se salta així la prototípica por del mortal que la tradició cristiana ha imposat al llarg de segles d'existència. En la seva materialització del mite, Mozart va més enllà del *deus ex machina* que suposa l'artifici de l'estàtua i dona a l'escena entre el fantasma del Comanador i Don Joan una veritable dimensió metafísica. Giovanni Macchia va escriure que la mort, encarnada en la figura del Comanador, «dóna a l'òpera, sobtadament i des del principi, un to tràgic i sinistre. Enllaça el drama des del principi a la fi i crea de cop una ombra, l'ombra del mort, que l'espectador no podrà oblidar: l'estàtua ha començat a viure en la seva imaginació».²⁴ Per això el salt d'octava del «Battiti!» desafiant del primer acte és el mateix que el «Pentiti!» del segon, tot i que mig to alt: del re (terrenal) al mi bemoll (celestial i fins i tot de ressonàncies francmaçòniques). El Comanador viu, doncs, en la imaginació de Don Joan, que segons l'assagista italià «allibera la seva energia elementalment i instintiva».²⁵ En aquest sentit, és molt interessant observar les frases enèrgiques, harmòniques, subratllades per tonalitats majors, que el

²³ PIERRE BRÉVIGNON, «Don Juan ou l'ultime hiatus», dins *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. París: Opéra National, 2006, programa de mà, p. 83-84.

²⁴ GIOVANNI MACCHIA, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, cit. p. 48.

²⁵ Ib. p. 51.

llibertí pronuncia en el diàleg amb l'estàtua (fins al radiant «Hò già risolto» en do major), mentre que aquesta sentència sobre tonalitats menors. La mateixa davallada als inferns de Don Joan representa en certa manera un triomf sobre la pròpia mort, perquè Don Joan entra en la seva dimensió justa per mitjà de l'espectre.²⁶ D'aquí ve, en part, la tragèdia inherent a Don Joan: com la mort, la seva presència és eterna i ningú no se'n pot alliberar. Potser perquè ell mateix ja du el rostre de la mort amb ell, tal com es desprèn d'algunes lectures dramàtiques del personatge en directors com Joseph Losey, el qual va fer del rostre de Don Joan una autèntica màscara en l'adaptació cinematogràfica de l'òpera mozartiana, a la qual farem referència més endavant.

2. UNA TRAGÈDIA

La tragèdia és una forma de narrar, que origina el teatre i la narrativa occidentals. Com a principi bàsic, el tràgic (τραγικός) lliga un personatge (sovint heroic) al seu destí, que acostuma a ser la caiguda, física o moral. El destí de Don Joan és la seducció i la mort, l'eros i el tànatos a què abans s'ha fet referència. Això és el que legitima el cercle de passions produït pel personatge en l'òpera de Mozart: Don Joan és omnipresent, omniscient i centrípet. Fins i tot és un amant del caos, i d'aquí la juxtaposició de tres orquestres, tres balls i tres ritmes diferents en la festa del primer acte. Després del «Viva la libertà!» (on, per cert, els «paesani» Zerlina i Masetto callen perquè no pertanyen a l'estament social corresponent), s'esdevé el llibertinatge que du al caos desenfrenat amb què acaba l'acte.

La càrrega dionisiaca de Don Joan, que ja hem citat per referir-nos a l'ejaculada «Finch'han dal vino», s'endinsa també en els camins de la seducció en clau netament musical: la ja citada frase «Vedrai che tu sei quella...» del trio del segon acte comença amb el mateix dibuix melòdic de la serenata «Deh, vieni alla finestra» amb acompanyament de mandolina (seduint Elvira, Don Joan està adreçant-se a la seva cambra), mentre que el duet «Là ci

²⁶ Cf. ROBERTO BRUSOTTI, *L'eros, la morte e il demoniaco nella musica di Mozart*. Gènova: Il Melangolo, 1997, p. 77-94.

darem la mano» (núm. 7) del primer acte facilita el joc pervers del personatge: la primera secció, un andante en 2/4 és aristocràtica, pròpia dels «alti cavaliere», mentre que la segona («Andiam, andiam mio bene») és un allegro en 6/8, una dansa rústica pròpia de la «paesana» Zerlina, fatalment i vampíricament seduïda per Don Joan en aquest duet hipnòtic. Duta als estaments cavallerescos, el llibertí es burla de la seva víctima amb un aire que li és propi.

Els corifeus dramàtics de l'òpera s'encarnen a partir de tres personatges essencials: Leporello, Donna Anna i Donna Elvira. El primer, que molts veuen com a alter ego de Don Joan, actua com a pàl·lid reflex del seu amo, essent-ne la consciència terrenal i amb frases d'una humanitat corprenedora, com el «Quasi da piangere mi fa costei» que el criat pronuncia mentre Don Joan es burla d'Elvira en el banquet del segon acte.

Donna Elvira i Donna Anna representen dos tipus d'amor cap a Don Joan i que Kierkegaard no té en compte: la primera representa un amor terrenal i proper, a la vora del sacrifici, com es pot comprovar en la seva intervenció a l'escena del sopar i la seva resolució final a retirar-se a un convent. Preveu els mals que planen sobre Don Joan i que Mozart tradueix musicalment de manera magistral en el recitatiu acompanyat del segon acte «In quagli eccessi» (núm. 23), especialment en el passatge en semicorxeres descendent que subratlla la frase «Sentir già parmi la fatale saetta che gli piomba sul capo!».

Per la seva banda, Donna Anna també deixa traslluir un cert amor, molt més rebel i del tot enutjat: per un costat hi ha l'assassinat del seu pare a mans de Don Joan i, per l'altre, l'intent (sembla que no consumat) de violació, magistralment narrat, en forma de *flashback* musical, en el gran recitatiu acompanyat que precedeix l'ària «Or sai chi l'onore» (núm. 10) i que concentra en una sola unitat musical una «evidència plàstica, quasi morbosa», segons les paraules de Massimo Mila.²⁷ Donna Anna es recrea en el seu propi drama i per això el seu passatge en el trio de màscares del primer acte és en «coloratura». Perquè, desitjant Don Joan, el volia d'una manera no arrabassadora, violenta. El volia per a ella. I l'assassinat del seu pare ha estat la prova evident que Don Joan només sedueix, però no

²⁷ MASSIMO MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*. Torí: Piccola Biblioteca Einaudi, 1988, p. 124.

estima. Segurament, Anna esperava molt més de Don Joan: esperava ser seduïda i no ser brutalment assetjada. D'altra banda, l'odi forma part també de Don Joan, així com la lleugeresa, que Kierkegaard vincula al personatge de la pagesa Zerlina. Així, les dones formen part de Don Joan perquè ell mateix també té una constitució sexual dual i del tot fascinant, i per això doblement seductora.

Alguns han acusat Lorenzo Da Ponte d'haver construït un llibret presumptuós i del tot indigne per a la música de Mozart o per a la grandesa del personatge titular. Això és del tot injust perquè, a banda de la superació dels esquemes propis de l'òpera còmica,²⁸ la simetria ocupa un lloc fonamental al qual la música, amb la seva evolució tonal, fa plena justícia. L'òpera comença i acaba amb la presència de la mort amb un pròleg (les trifulgues de Leporello) i un epíleg (el «Questo è il fin di chi fa mal», veritable transposició del «qui la fa la paga»); la nit ocupa l'eix central de l'acció, i amb el vèrtex tràgic (Don Joan i el Comanador) arrodoneixen la coherència d'una obra d'art total, que Joan Maragall ja va qualificar de veritable drama musical, contraposant-la valentament a les pretensions wagnerianes, en un context tan aparentment indiscutible com el wagnerisme de la Barcelona de principis del segle xx, a la seva conferència «El drama musical de Mozart», pronunciada a l'Associació Wagneriana l'any 1905.²⁹ Paraules, cal insistir-hi, valentes, en un moment en què Mozart no era especialment present en la mentalitat musical de Barcelona, tot i que *Don Giovanni* havia estat l'única òpera que, d'ençà de les primeres funcions al Teatre Principal (1849), s'havia representat a Barcelona durant el segle XIX.³⁰

¿I Don Joan? ¿Com encarar-lo? En l'entrevista inclosa al DVD de la producció del *Don Giovanni* de l'Opernhaus de Zuric (1999), el baríton Rodney Gilfry es refereix al protagonista de l'òpera com una mala persona, excessivament consentida per la seva família, que, segons les paraules del cantant, segurament havia

²⁸ Donna Elvira, Donna Anna i en certa manera Leporello equilibren en l'aspecte dramàtic la comicitat de Zerlina i Masetto, mentre que Ottavio es manté en el pla d'una absoluta serietat.

²⁹ JOAN MARAGALL, *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1981, vol. 1, p. 793-800.

³⁰ Val a dir que ben poques vegades: després de les funcions del Principal, l'òpera va reaparèixer al Liceu (1866, 1874, 1880, 1885), al Teatre Líric (1882) i al Tivoli (1902). Cf. JAUME RADIGALES, *Mozart a Barcelona. Receptió operística (1798-2006)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

estat internat massa aviat a un col·legi sever i estricte, la qual cosa provoca en Don Joan un instint rebel, de provatures constants. Però, és clar, això el farà caure en la maldat, i per això, volent viure al límit, acaba malament. És la visió maniquea del «qui la fa la paga» («questo è il fin di chi fa mal...»), molt pròpia, d'altra banda, de la mentalitat d'un nord-americà (Gilfry és californià). Des d'aquesta òptica, es pot entendre i justificar el procés de Don Joan com el d'una davallada als inferns continuada i que es podria encarnar en el model contemporani d'un jove víctima del consum desenfrenat de drogues, fins a arribar al límit, per exemple a la mort per sobredosi, o per un coma etílic.³¹ Una lectura, en definitiva, que lliga amb allò que Lipovetsky va definir com a «era del buit» en clau de postmodernitat i que Calixto Bieito va voler plasmar, de manera no sempre afortunada, en el seu muntatge de l'òpera.³²

Ruggero Raimondi, un altre intèrpret de Don Joan, sempre ha sostingut una caracterització diferent per al personatge, molt més propera a l'amoralitat d'un Marquès de Sade: Don Joan viu en la seva pròpia veritat. Són els qui l'envolten els qui no l'entenen i per això el condemnen. Aquesta lectura, molt més imbuïda del decadentisme tràgic de la pel·lícula de Joseph Losey (en què participava precisament Raimondi) o dels muntatges de Giorgio Strehler o Stefano Poda, és la que s'apropa de més a la vora al llenguatge romàntic i a la fascinació que Goethe, Baudelaire o Kierkegaard sentien pel protagonista de l'òpera de Mozart.

En tot cas, ambdues lectures (i les que facin falta, sempre que es justifiquin) són vàlides per a una obra com *Don Giovanni*, obra oberta i polièdrica que s'explica a si mateixa i que personifica també el pensament tràgic del seu compositor. A Mozart sovint se li ha penjat l'etiqueta de fàcil o d'amable, però amb aquesta partitura Mozart marca un veritable punt d'inflexió, que suposa un abans i un després en la tradició de la modernitat tràgica de la nostra cultura.

³¹ Aquest va ser, de fet, el punt de partença del muntatge de Calixto Bieito presentat a la temporada 2000-2001 al Gran Teatre del Liceu. Cf. JAUME RADIGALES, *Mozart a Barcelona*, cit. p. 225-230.

³² GILLES LIPOVETSKY, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1994. L'espectacle de Bieito, estrenat a Londres i que es va veure al Liceu de Barcelona la temporada 2002-2003, s'ha editat recentment en DVD.

3. LA POSADA EN ESCENA: EL MITE CINEMATogrÀFIC A PARTIR DE LOSEY

No deixem de banda Kierkegaard, perquè estem d'acord amb el pensador danès en el fet que en la música hi ha un element contradictori pel que fa a la seva existència: essent com és art del temps, la música només existeix si se la interpreta:

La música només existeix quan és tocada, perquè fins i tot si hom sap llegir-la i es té una viva imaginació, no es pot negar que existeixi, quan es llegeix, més que en un sentit figurat. Realment només existeix quan és interpretada. Això sembla una imperfecció d'aquest art, comparat amb d'altres les obres dels quals continuen existint, però la seva existència es troba en l'espai sensorial. Però no és així. Al contrari, és una prova que es tracta d'un art superior, d'un art més espiritual.³³

La música de l'òpera mozartiana és, per a Kierkegaard, la representació de Don Joan no pas com a individu, sinó com a poder, i arrossega amb la seva sensualitat l'espectador-oient. Val la pena, arribats a aquest punt, recordar el record del mateix filòsof davant d'algunes representacions de l'òpera a les quals deia haver assistit. Kierkegaard confessa en el seu text que sempre havia preferit sentir l'òpera des de racons sense visibilitat de l'escenari, perquè la representació teatral pot distorsionar la idea abstracta de la música de Mozart. Potser perquè el gest, teatral i estereotipat, remet a la concreció, mentre que el so evoca l'imaginari, precisament per la seva sensualitat.

En una línia semblant, i en la citada conferència sobre el drama musical de Mozart, Joan Maragall reconeixia que la posada en escena de *Don Giovanni* sempre resulta insatisfactòria. Hi podem estar bastant d'acord atesa la complexitat no solament de les múltiples accions i de les dificultats de cantar mentre cal ser convincent des del punt de vista dramaturgic, sinó de la comprensió metafísica de la mateixa partitura. En aquest sentit valdria la pregunta: ¿com es representa un mite? I encara més: ¿com es representa un mite que s'encarna en una dimensió pròpia a través de la música, que és un art del temps i no pas de l'espai? Possiblement, la resposta la tingui el cinema, art del temps, de l'espai i també art musical per

³³ SÖREN KIERKEGAARD, *Ou bien... ou bien...*, cit. p. 57.

excel·lència, atesa la seva voluntat integradora en allò que Wagner concebia com a *Gesamtkunstwerk* (obra d'art total). En aquest sentit, l'adaptació que Joseph Losey va realitzar de l'òpera de Mozart ens sembla, fins ara, l'aproximació més ajustada i satisfactòria al mite a la vegada a través de la partitura i de la seva representació icònica.

De personatges mítics a personatges cinematogràfics

Joseph Losey, director nord-americà exiliat a Europa, va dirigir el 1979 una versió cinematogràfica de *Don Giovanni* que ens sembla la visió més lúcida, encertada i complexa del mite de la mà de la música de Mozart.³⁴

La visió d'una aristocràcia que s'enfonsa (però des d'una mirada en contrapicat i sense l'enyoradissa mirada d'un Visconti, que mira des de l'omnisciència), la velada cita a l'homosexualitat (les relacions entre Don Giovanni i Leporello) o les mateixes relacions entre amo i criat,³⁵ són algunes de les directrius del cinema de Losey que es mantenen en la seva adaptació per a la gran pantalla de l'òpera de Mozart. La pel·lícula és, en definitiva, «una experiència d'*escriptura cinematogràfica* original, que il·lustra el difícil pas d'un art a un altre [...]: parla d'una òpera de Mozart i després parla de *cinema*».³⁶

En primer lloc, Losey i el guionista Frantz Salieri van fer un gran treball en la caracterització dels personatges. És així com Don Joan adopta trets d'innegable vampirisme, semblantment a un «no-mort» (Nosferatu), un «ogre d'acer al bell mig de la seva tela pal·ladiana», com el va definir Dominique Sipièrre,³⁷ i un personatge que du la mort impresa al rostre. Però aquest Don Joan també transmet unes baudelairianes ganes de viure, arriscant-se al mateix temps a un *spleen* permanent: la mirada freda però incisiva del

³⁴ Les vicissituds de la producció es poden consultar a DAVID CAUTE, *Joseph Losey. A Revenge on Life*. Londres: Faber & Faber, 1994, p. 425-431.

³⁵ Punt de partença de la també loseyana *The servant* (1963).

³⁶ DOMINIQUE SAPIÈRE, «Don Giovanni», dins *CinémAction*, 96 (2000), p. 141-147: «L'Univers de Joseph Losey». La citació és extreta de la p. 141. Losey va ambientar la pel·lícula en el context de l'arquitectura d'Andrea Palladio, entre Vicenza i Venècia, i fent servir especialment el Teatre Olímpic i la Villa Capra de l'arquitecte del *Cinquecento* italià.

³⁷ DOMINIQUE SAPIÈRE, «Don Giovanni», cit. p. 145.

personatge (interpretat per Ruggero Raimondi), mentre una noia suposadament verge es banya tranquil·lament a la vora d'una font, no podia ser més explícita. Bellesa robada, bellesa violada per l'escrutador llibertí que, amb la seva mirada, desvirga la noia que plora i se'l mira suplicant mentre Leporello acaba la seva «ària del catàleg». El Don Joan de Losey no gaudeix realment, sinó que és víctima de la seva pròpia maldat: ha esdevingut una màscara, com el Casanova de Fellini.³⁸

Al seu costat, Leporello (José Van Dam) és un *alter ego* de l'amo; vesteix i es pentina com ell i no té aquella comicitat malsana que alguns registes han donat al criat del llibertí: quan exclama «Quasi da piangere mi fa costei» a l'escena del sopar, mentre una humiliada Donna Elvira (Kiri Te Kanawa), enfollida per l'amor i amb trets d'histerisme, es prostra als peus de Don Giovanni, el primer pla de José Van Dam ens fa entendre que Losey vol que l'espectador «escolti» la imatge, en què no apareix un personatge «buffo», sinó molt seriós.

De la mà de Losey, Donna Anna és una dona terriblement enamorada del llibertí, com s'insinua en l'obertura (sobre la qual tornarem més endavant), però també el reflex de la seva imatge al mirall durant l'ària «Non mi dir» (núm. 25): ella canta el número presumiblement dedicat al seu enamorat Don Ottavio, però en realitat contempla en el mirall la mentida de què és objecte, perquè el seu veritable amor és Don Joan, assassí del seu pare i no pas un Don Ottavio condemnat, segons les notes de Frantz Salieri, a morir «guillotinat per crim d'impotència i delicadesa»;³⁹ per això mateix, el fet de situar les seves dues àries en paisatges idíl·lics el salven de la ridícula;⁴⁰ finalment (i sense comptar amb el Comanador, *deus ex machina* de la trama), Zerlina i Masetto reflecteixen la classe proletària de la qual abusa Don Joan i la mesquina aristocràcia de què es revesteix: quan Leporello comença a cantar «Viva la libertà!», interromput i recollit pels nobles (Don Joan, Donna Elvira, Donna

³⁸ DAVID CAUTE, *Joseph Losey*, cit. p. 433, estableix analogies entre el Don Joan de Losey i el Casanova de Fellini en el seu treball sobre la pel·lícula del realitzador nord-americà. Cf. també JEAN-PAUL BOURRE, *Opéra et cinéma*. París: Artefact, 1987, p. 112.

³⁹ PIERRE-JEAN RÉMY, *Don Giovanni. Mozart-Losey*. París: Albin Michel, 1979, p. 96.

⁴⁰ DOMINIQUE SAPIÈRE, «Don Giovanni», cit. p. 144.

Anna i Don Ottavio), una confusa Zerlina se sent incòmoda, com un objecte, al costat de Don Joan, que, cínicament, exclama la seva raó de ser: la llibertat.

Però als personatges de l'òpera cal afegir-ne un altre d'invençió de Losey i Salieri: el mut, ambigu i terrible criat vestit de negre, fred i impertorbable fins i tot davant de l'aparició del fantasma del Comanador. Ell és qui obre i tanca les portes del drama: la de la fàbrica de vidre a l'obertura o les de la Villa Capra, que es tancaran durant els últims compassos de l'òpera. Aquest personatge, vestit i pentinat com Don Joan (i com Leporello) i interpretat per Éric Adjani,⁴¹ és una de les claus d'interpretació de la pel·lícula i un veritable germà petit del terrible Barrett de la loseyana *The servant* (1963). Segons Pierre-Jean Rémy, Losey i Salieri van atorgar amb aquest personatge «un altre doble de Leporello, un reflex encara més ambigu [...]. [Leporello] comprèn Don Joan, però també el jutja; el patge negre, molt jove i bellíssim, vestit de negre i de rostre molt pàl·lid, va més enllà d'aquesta simple comicitat: tot ho rep de Don Joan i no té res per jutjar. Ens el podem imaginar com a fill de Don Joan, únic objecte d'absoluta bellesa que el seductor no sabia desitjar».⁴² Efectivament, el realitzador no va amagar mai que el criat, de presència constant, podria ser un fill de Don Joan.

Dialèctica, representació i teatralitat

El criat mut de Don Joan és en la pel·lícula de Losey la representació de la immanència en el món del llibertí perquè continua a casa del seu amo després de la seva desaparició:⁴³ a la immanència cal afegir la contradicció, dos aspectes que Colin Gardner llegeix en clau d'impuls i dialèctica racional i que són punts de partença de la interpretació loseyana de l'òpera de Mozart.

⁴¹ En principi, Losey va requerir els serveis del ballarí i coreògraf Rudolf Nureyev per interpretar aquest paper.

⁴² PIERRE-JEAN RÉMY, *Don Giovanni. Mozart-Losey*, cit. p. 56.

⁴³ COLIN GARDNER, «Immanence and Contradiction in Joseph Losey's Don Giovanni», article *on-line*: www.arts.ucsb.edu/faculty/gardner/dongiovanni.pdf (actualment l'adreça no és operativa però l'article, en versió francesa, es pot consultar a *Cinematographies*, núm. 6, dins: www.criticalsecret.com).

La dialèctica marxista és precisament una de les tesis de la pel·lícula gràcies al crèdit inicial, que apareix escrit a la paret d'una presó pintada per Salieri. Hi llegim una frase d'Antonio Gramsci: «La crisi consisteix precisament en el fet que el vell mor i que el nou no pot néixer; en aquest interregne apareixen els fenòmens morbosos més variats.» En efecte: el morbós com a mòrbid, com la flacciditat de la carn. Dialèctica ambigua (com l'ambigüitat de Don Joan), però que té molt a veure amb la mateixa postura de Mozart, que és un rebel però no un revolucionari.⁴⁴

D'aquesta dialèctica de quelcom que mor (el vell: la revolta de Mozart quan deixa Salzburg) i el que no podrà néixer (Mozart ignora o sembla ignorar la Revolució Francesa del 1789, dos anys després de l'estrena de *Don Giovanni*) neix «el» Don Joan de Mozart, personatge resultant entre el vell i el nou i que per això mateix és lliure. Llibertat que implica una innegable amoralitat que el personatge posarà en pràctica: el món que l'envolta el veu com a immoral, però el llibertí (paraula clau que el defineix) no deixa de moure's en els paràmetres d'una lògica amoralitat. Don Joan encarna «la perfecta matriu per a la conquesta entre anarquia i ordre, llibertinatge i concreció en l'òpera».⁴⁵ Dialèctica gramsciana que és, lògicament, dialèctica entre un llenguatge (l'òpera) i un altre (el cinema).

A la seva pel·lícula, Losey mostra la quotidianitat de Don Joan.⁴⁶ Però aquesta quotidianitat no té trets de realisme, perquè la pel·lícula segueix els viaranys de la teatralitat. El vestuari de Salieri evoca un món d'aparences, i la posada en escena (secundada per l'escenografia d'Alexandre Trauner) no recorre a la cal·ligrafia, sinó a la cita, a l'esbós en «sfumato», tot i deixar clara l'opció de la teatralitat, de la mascarada (la pel·lícula s'ambienta al Veneto). ¿Cal recordar que la cita explícita del teatre ajuda al distanciament brechtian i que Losey

⁴⁴ Aquesta és precisament una de les tesis sostingudes per RAMÓN ANDRÉS, *Mozart*. Barcelona: Ediciones Robinbook – Ma non troppo, 2003.

⁴⁵ D. CAUTE, *Joseph Losey*, cit. p. 424.

⁴⁶ La llar de foc encesa davant de la qual el llibertí sedueix Zerlina, una creu enorme que reforça el caràcter blasfem de Don Joan, els seus gossos mastins, la seva higiene personal, el seu llit (amb l'amant de l'última nit adormida i nua mentre Don Joan i Leporello parlen de les seves coses)... fins i tot un mirall davant del qual Don Joan es reflecteix mentre veu una altra noia (una altra amant d'una nit insaciable?).

sempre va ser un addicte a Brecht? ¿No encaixa precisament el món de Brecht amb els objectius del pensament de Gramsci?

El teatre té els seus orígens en la màscara i aquesta màscara (o mascarada) té un paper essencial en la pel·lícula: no oblidem que Don Joan és assetjat per Don Ottavio, Donna Anna i Donna Elvira, que es presenten a la seva festa convenientment emmascarats; ni que al segon acte el llibertí i el criat s'intercanvien els vestits per tal que el primer flirtegi amb la cambrera de Donna Elvira. L'aparició del trio de màscares a la festa citada produeix a la pel·lícula un immediat efecte crepuscular. Per a Rémy, «un cop les màscares han passat aquesta remor crepuscular, mai més no es tornarà a fer de dia a excepció d'una escena final que serà un matí de dol».⁴⁷ Parcialment cert, perquè Don Ottavio canta «Il mio tesoro» (núm. 22) en el marc d'una tarda primaveral ben assolellada. És clar que aquesta escena és un parèntesi narratiu perquè, com informa el mateix Rémy, Don Ottavio passeja la seva «silueta llunyana que vaga en un jardí que no li pertany».⁴⁸ Exacte: és el jardí de la casa de Don Joan.

En *Don Giovanni*, Losey i Salieri plantegen el joc de la representació com a reflex d'un món, el de Don Joan, que viu en una finca envoltat de pintures, a la sala central, que «interpreten la comèdia del desig i del suplici».⁴⁹ Es tracta precisament d'això: de mostrar la representació del mite, el seu joc, la mascarada, la teatralització d'un desig, el de Don Joan, mitjançant la sang (suplici) i el semen (desig). Desig sexual que no coneix fronteres, perquè si la partitura de Mozart és suficientment ambigua en la seva dualitat còmico-dramàtica, també ho és el món de Don Joan, que va molt més enllà d'una simple heterosexualitat però que tampoc explicita (tan sols se n'apunta la possibilitat) una activitat homosexual: ni *homo* ni *hetero*, doncs, perquè el món de Don Joan és d'una clara «pansexualitat», segons el que deixa entreveure per exemple amb els transvestits que es deixen veure a l'escena del sopar. És el «tutto è festa, tutto è gioia» del *Rigoletto* de Pàve i Verdi, que en el cas de Losey podria ser un «tutto è sesso».⁵⁰

⁴⁷ PIERRE-JEAN RÉMY, *Don Giovanni. Mozart-Losey*, cit. p. 108.

⁴⁸ *Ib.* p. 137.

⁴⁹ *Ib.* p. 16.

⁵⁰ Aquesta pansexualitat va ser explicitada en el muntatge que Michael Haneke va presentar a l'Òpera de París (gener-febrer del 2006). Don Joan i Leporello semblen haver mantingut ocasionals encontres sexuals.

La conjunció del suplici amb el desig pot facilitar la clau de lectura d'una de les escenes de la pel·lícula que més denoten la invenció per part de Losey i Salieri: l'obertura, que anuncia el punt de partença del drama, que no és altre que la relació entre Don Joan i Donna Anna. Però és necessari que prèviament s'estableixi el marc possible d'aquesta relació: el teatre. Món d'aparences gràcies a les falses perspectives, l'escenografia que Samozzi havia fet al Teatre Olímpic de Palladio per a l'*Èdip rei* de Sòfocles és el marc inicial i la primera imatge oferta a l'espectador: després dels dos primers acords de l'obertura, que serveixen de suport sonor als dos últims dibuixos dels crèdits, uns lacais il·luminen l'escena (compassos 5 a 11).⁵¹ Losey ens situa en un teatre que vol representar la realitat (cinema), però a partir d'una ficció (òpera). Entre ambdues, el Teatre Olímpic manté la seva presència pètria feta de falses perspectives i evidents enganys òptics. Tan falsos com les intencions de Don Joan, que mai no arribarà a estimar tot i que ho faci veure, que ho (re)presenti.

De seguida (compàs 10), d'un dels carrers petris dissenyats per Samozzi apareix Don Joan, vestit de blanc, seguit d'una processó de personatges extravagants i de diverses dames en una solució clarament dionisiaca. Entre aquelles dames (compàs 19), una Donna Anna vestida de negre segueix la comitiva. Després d'haver-nos introduït la platja, amb el soroll de fons de les onades i coincidint amb les escales ascendents i descendents que serveixen d'anunci del passatge entre l'estàtua del Comanador i Don Joan al segon acte (compassos 23 a 30), la imatge ens situa a Venècia.

L'aigua té un paper decisiu a la pel·lícula i les imatges del mar són per a Gardner un reflex del món amorós del Don Joan fundacional, el de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, del qual inclou (com en el cas del *Dom Juan* de Molière) una escena amorosa a la vora de la mar, entre Tisbea i Don Joan. Però Gardner també apunta l'element eròtic que comporta l'aigua del mar tot recordant-nos el naixement de Venus, deessa de l'amor sorgida de l'escuma marítima.⁵² Aquest tret innegablement eròtic torna a remetre a la lectura de

⁵¹ Hem utilitzat l'edició de la partitura de *Don Giovanni* publicada a Nova York: Dover, 1974.

⁵² Cf. COLIN GARDNER, «Immanence and Contradiction in Joseph Losey's *Don Giovanni*», cit.

Kierkegaard amb relació a la mateixa música i a la dimensió natural del protagonista de l'òpera.

Les imatges de la pel·lícula sobre l'obertura continuen ara dalt d'una gòndola funerària (el tànatos), damunt de la qual Don Joan arriba amb els seus convidats a una fàbrica de vidre. Losey insinua que el llibertí viu a la seva finca de Vicenza, però que ocasionalment visita una de les seves fàbriques. Allà, i mentre uns suats treballadors bufen les ampolles, els convidats contempen la tasca artesanal alhora que, suspès dalt d'una bastida, Don Joan mira amb lascívia, insistentment i intensa, Donna Anna. Aquesta respon amb una mirada que no deixa d'amagar un descarat desafiament. En aquest encreuament de mirades, sustentades per l'ambivalent mirada del criat mut, s'anuncia allò que hi ha de més terrible en aquesta relació: el foc que crema serà allí on caurà Don Joan quan el Comanador l'envii a l'infern. Un infern de foc, el mateix que crema d'acord amb el desig entre ambdós personatges i que en el marc del món de Don Joan (la fàbrica) apareix en tota la seva terrible esplendor. Don Joan vesteix de blanc, com en el banquet del segon acte i com a reflex en negatiu del seu vestuari habitual, sempre de negre (amb el parèntesi, novament de blanc, de la festa del primer acte).

Per la seva banda, Donna Anna ja sembla vestir el negre del dol de què serà objecte després que el seu pare sigui assassinat pel seu desitjat amant. Vida i mort (blanc i negre) es donen la mà en aquesta obertura, com a prefiguració del que vindrà més tard, la mort de Don Joan engolida per les flames del seu propi foc, del seu propi infern. Vida i mort que són les mateixes que Mozart anuncia a l'obertura, «a la francesa», i amb la dualitat lent-ràpid sobre la base de dues tonalitats, la fosca (re menor) i la lluminosa (re major).

Una altra escena que fa al·lusió a la teatralitat de l'obra, i que torna a ambientar-se al Teatre Olímpic de Vicenza, és el sextet del segon acte, «Sola, sola in buio loco» (núm. 20), en què Leporello, vestit com Don Joan, és descobert per Zerlina i Masetto. Donna Anna i Don Ottavio, que «casualment» passen per allà, uneixen les seves forces per atonyinar el suposat llibertí, però Donna Elvira demana clemència. Quan el suposat Don Joan està a punt de caure en mans enemigues, Leporello es treu la màscara: «Quello non sono, sbaglia costei.»

La feblesa dramaturgic del quadre concebut per Da Ponte (però tractat magistralment per Mozart) es tradueix en una evident teatralitat per part de Losey, que mostra ostensiblement l'escenari de la trama: fins i tot hi ha públic, entre el qual veiem un príncep de l'Església (¿Colloredó?)⁵³ que assisteix al perdó de Leporello: jutjat pel clergue, Leporello adopta així trets del mateix Mozart. Si tenim en compte que per al compositor l'autoritat estava representada per l'arquebisbe de Salzburg i, des de 1781, pel seu pare Leopold (mort el 1787, any de la composició de *Don Giovanni*), s'imposa la lògica narrativa: Peter Shaffer i Milos Forman tenen, doncs, raó quan en *Amadeus* es juga amb el fenotext del Comanador – Leopold davant de Don Joan – Mozart. Losey i Salieri plantegen la mateixa qüestió, però canviant els rols: el Comanador seria aquí l'arquebisbe, i Leporello – Don Joan, una paràfrasi del mateix Mozart.

David Caute troba decebedora l'escena del sextet en la pel·lícula⁵⁴ per l'estaticisme amb què es resol, però el cert és que aquest estaticisme es planteja a posta, precisament pel joc teatral i el distanciament (brechtia) que implica. Perquè el descobriment de la identitat de Leporello vestit com Don Joan revela la veritat del llibertí, que és capaç d'utilitzar el propi criat arriscant la vida de l'altre mentre ell segueix amb les seves aventures. El teatre revela la veritat, perquè sempre permet el desemmascarament. I la seva representació aconsegueix descobrir el truc amb tota la seva nuesa. El teatre com a veritat, com la representació de *La ratona* de Gonzaga al tercer acte del *Hamlet* shakespearia. Teatre com a veritat i teatre com a reflex de la vida, que és «un escenari, i els homes i les dones, els seus actors principals», com diu Shakespeare en *Al vostre gust*.

Més enllà dels jocs escènics, la teatralitat de la pel·lícula planteja fins i tot jocs òptics (a manera de *trompe-l'oeil*) per a l'espectador, com la imatge del canal que arriba fins als peus d'una de les suposades escales que duen a La Rotonda i que l'hàbil escenografia d'Alexandre Trauner i l'esplèndida fotografia de Gerry Fisher van aconseguir fer creïble. Un altre engany a l'espectador,

⁵³ Príncep arquebisbe de Salzburg des del 1772 i objecte de les ires d'un jove Wolfgang Amadeus Mozart que, tip del règim absolutista imposat per Colloredo, va optar per deixar la ciutat el 1781 i establir-se a Viena.

⁵⁴ DAVID CAUTE, *Joseph Losey*, cit. p. 433.

que és convidat a la festa de Don Joan, definitiu director d'escena i eficaç actor sota les seves màscares: perquè no és més que un personatge fictici, del qual s'apodera per unes hores un cantant-actor (Ruggero Raimondi) a les ordres d'un altre director (Joseph Losey), guiat pel gran titellaire que és Mozart. Triomf del teatre i de la seva representació, doncs, en el marc de l'«obra d'art total», que suposa l'assumpció d'un llenguatge (l'òpera) per un llenguatge de llenguatges (el cinema), sempre al servei del mite tràgic.

Per molt encertat que sigui un muntatge sobre el *Don Giovanni* de Mozart, sempre quedarà l'etern descontent, potser perquè tota experiència estètica és momentània i efímera i perquè tot en l'òpera mozartiana convida a la perenne crida fàustica del «Verweile doch! du bist so schön!»: la terrible bellesa dels seus pentagrames és inaprehensible perquè la música és art del temps, indeturable, i fa que tot passi, però que res romangui en l'instant precís, determinat per la nostra voluntat. Però el mite roman i, en abaixar-se el teló, resta sempre un estat d'insatisfacció, degut potser a la força tel·lúrica amb què Don Joan arrossega l'espectador des del principi fins al final, guiat pels magistrals pentagrames de Mozart.

REMEDIOS VARO REVISITA EL SOMNI MÍTIC

ROSA RIUS GATELL*

Professora de Filosofia
Universitat de Barcelona

Podemos comenzar afirmando, cauta y aristotélicamente, que el mito se dice de muchas maneras.

CARLOS GARCÍA GUAL

Com si fos una tradició o un gest ritual, cada cop que he de treballar sobre alguna qüestió relacionada amb els mites, la mitologia o la mitografia recorro a un llibret que tinc a la meva prestatgeria des de fa gairebé vint anys. L'autor és Carlos García Gual, i el títol, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*.¹ No és el meu primer llibre sobre mitologia, tampoc el darrer, aquell que, a més, recolliria, diríem, l'últim «estat de la qüestió»; i això no obstant, sempre em serveixen les paraules amb què García Gual inicia la seva obra, i que he citat a l'encapçalament d'aquest escrit. Pensar que el mite es diu de moltes maneres em sembla un bon punt de partida per a endinsar-se en una qüestió sens dubte fascinant, però sovint excessiva.

En aquesta ocasió, per atendre de quina manera es *diu* el mite en l'obra de Remedios Varo (1908-1963), m'ha orientat especialment el plantejament de Kirk a *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*,² una obra que, com l'autor reconeix des del

* Agraïixo a Fina Birulés i a Georgina Rabassó l'atenta lectura d'aquest text.

¹ CARLOS GARCÍA GUAL, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos, 1987, p. 9.

² GEOFFREY S. KIRK, *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*. Londres: Cambridge University Press, 1970; ed. cast.: *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. T. de Loyola (trad.). Barcelona: Paidós, 1985; reeditat per aquesta mateixa editorial a la col·lecció Surcos, 2006, edició a la qual em referiré.

títol, s'«extravia» fora dels límits dels mites grecs. Sense negar l'evident riquesa de l'univers mític grec, Kirk advoca perquè la mitologia hel·lènica comparteixi el nostre temps i la nostra atenció amb d'altres. Es pot aprendre més sobre els mites grecs a través d'un enfocament indirecte, per mitjà de la reflexió sobre la naturalesa dels mites en general, que mitjançant un atac frontal a problemes que, en el passat, es van mostrar desesperadament inabordables.³ Endemés, cal tenir present també, com assenyala l'hel·lenista, que no tot el que normalment s'anomena mite tracta de manera primordial i essencial de la religió, o els déus o allò sobrenatural, però molts sí, i, com sigui que aquests elements es troben, d'una banda, en relació amb la fantasia i, de l'altra, són objecte d'un profund interès, constitueixen en gran part el rerefons de la majoria dels mites. Però —segons escriu Kirk— la fantasia no es troba restringida sobretot a les idees religioses, sinó que aquestes idees constitueixen en part un gènere particular, tot i que limitat, de la fantasia.⁴

Aquesta és una proposta orientadora, com deia, a l'hora d'abordar l'obra d'una artista com Remedios Varo, posseïdora d'un camp de referències amplíssim. Com una nova Penèlope, la pintora teixia i desteixia, revisitava mites clàssics i contemporanis sense anul·lar contrastos entre tradicions distants espacialment i temporalment: ben al contrari, lluny de dissoldre les oposicions en va cercar la conjugació.

1. A TALL DE BIOGRAFIA

En aquest primer apartat traçaré unes línies de la trajectòria vital i artística de Remedios Varo fins a finals del 1941. M'aturaré en aquest any, en què Remedios (nom amb el qual va ser coneguda entre els seus amics i en els cercles artístics) va arribar exiliada a Mèxic, país on va produir la major part de la seva obra plàstica i literària. Va viure entre Espanya i França, fins que les circumstàncies polítiques li van impedir tornar a la primera o

³ GEOFFREY S. KIRK, *El mito. Su significado*, cit. p. 17.

⁴ *Ib.* p. 345.

romandre a la segona. En aquest punt s'imposa la perspectiva biogràfica.⁵

Remedios Varo va néixer a Anglès, província de Girona, el 16 de desembre de 1908, filla d'Ignacia Uranga y Bergareche i de Rodrigo Varo y Zejalvo. Rebé el nom de María de los Remedios⁶ —perquè Ignacia, després de la mort d'una filla, ho havia promès a la Verge del Remei, patrona de la vila. La mare, nascuda a Paraná, Argentina, si bé de família basca, era una dona de mentalitat tradicional i catòlica practicant, amb qui Remedios feia llargs passejos pel camp, on recollien flors i fulles que després assecaven entre papers. Rodrigo Varo, originari de Cabra, Còrdova, un home liberal i agnòstic, aficionat a la mineralogia, va inculcar en la filla l'observació de la naturalesa; llegia i escrivia esperanto, idioma que dominava. Remedios era la segona de tres germans. El gran,

⁵ Per compilar aquestes referències m'he servit sobretot de l'exhaustiu estudi de JANET A. KAPLAN, *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*. Nova York: Abbeville Press, 1988. ed. cast.: *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. A. Martín-Gamero (trad.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, edició a la qual em referiré (l'editorial mexicana Era ha reeditat i reimprès nombroses vegades aquesta obra). També m'han estat de gran utilitat: *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988 (catàleg de l'exposició «Remedios Varo» organitzada per la Fundación Banco Exterior, a la Sala de Exposiciones Banco Exterior de España. Madrid, nov. 1988 – gen. 1989); i així mateix la cronologia que apareix a *Remedios Varo. Catálogo Razonado / Catalogue Raisonné*. Mèxic DF: Era, 2002, 3a. ed. ampliada, edició bilingüe espanyol-anglès a càrrec de Walter Gruen i Ricardo Ovalle, p. 101-108; i la del catàleg de l'exposició «Remedios Varo. Arte y literatura», Museo de Teruel, oct. – nov. 1991. Terol: Diputación Provincial de Teruel, 1991, p. 151-169.

⁶ A l'acta de naixement del jutjat de pau d'Anglès figura com a María Remedios. A la partida de baptisme, redactada en castellà, consta, en canvi, «María del Remedio», en singular. Rafael Santos Torroella va transcriure la partida de baptisme en el seu article «El tiempo nunca perdido de Remedios Varo. Algunas claves para su pintura», dins *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 52. Un lapsus o una errata va fer que en el text de Santos Torroella que introdueix la partida de baptisme es llegeixi: «El primero de sus tres nombres que en el acta del juzgado aparece como María de los Remedios, en el de la parroquia es Maria del Remei, lo que indica que es traducción literal del catalán *Verge del Remei*, en singular.» Agraeixo a Emili Rams, arxiver municipal d'Anglès, i a Mn. Fèlix Mussoll, rector de la parròquia de Sant Miquel de la mateixa vila, la informació procurada.

Rodrigo, que era republicà, fou empresonat i va haver d'exiliar-se a Veneçuela, on va exercir la professió de metge. Luis, el petit, va militar a les files del franquisme. No va morir en una batalla sinó de febre tifoide; Remedios, que es referia a ell com l'«heroi franquista», va lamentar sempre l'elecció del seu company de jocs infantils. «Una paradoxa familiar per a una exiliada republicana», com escriu Marta Pessarrodona.⁷

El naixement de Remedios en un municipi de la Selva situat a la riba dreta del Ter i de la riera d'Osor, té a veure amb les activitats del pare —enginyer hidràulic— en la canalització de l'aigua del Ter. A remolc de l'enginyer, el matrimoni s'havia traslladat a la vila selvatana, com després ho faria, amb la família augmentada, per diversos punts de la Península i el nord d'Àfrica. El pare va acabar la seva feina a Anglès el 3 de maig del 1913;⁸ en el llibre d'empadronaments apareixen consignats per darrer cop aquest any, segons consta a l'acta que es va tancar el 12 de maig del 1913. Rodrigo Varo fou encarregat seguidament de la canalització de les aigües del Marroc. La infància de l'artista transcorre, així, viatjant d'un punt a l'altre, i aquest fet marcarà per sempre la seva obra.

Durant els continuats desplaçaments, i per mantenir-la entretinguda, el pare asseia la nena al seu costat mentre traçava els plànols i dissenyava els aparells mecànics dels seus projectes, i Remedios va aprendre així l'ús del regle, l'escaire i el cartabó. L'àvia paterna li va ensenyar a cosir; des de molt aviat Remedios es va crear els seus vestits amb un gest més simbòlic que econòmic, i va utilitzar l'activitat del «teixir» com a metàfora existencial. El fil, els teixits i els brodats, els cabdells, els cordills i les xarxes es van convertir en una font de reflexió i d'inspiració, de presència constant en la seva pintura; i sovint remetien a mecanismes misteriosos que interrelacionen criatures i objectes.

Quan tenia quinze anys va ingressar en una escola d'art prestigiosa, i alhora conservadora, l'Acadèmia de San Fernando, on es va convertir en una de les primeres dones estudiants d'art. Allí va fer amistat amb Maruja Mallo, Delhy Tejero, José Luis Florit i Francis Bartolozzi, entre d'altres. Salvador Dalí, que havia estat

⁷ MARTA PESSARRODONA, *Donasses. Protagonistes de la Catalunya moderna*. Barcelona: Destino, 2006, p. 157.

⁸ Vegeu BEATRIZ VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. Mèxic DF-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 31.

expulsat de l'Academia el 1923, acusat d'encapçalar una protesta estudiantil, va tornar-hi a la tardor del 1924. En aquells anys, i a partir de la mítica «Exposición de Artistas Ibéricos», celebrada en el parc del Retiro el 1925, i que havia significat un revulsiu, s'inicia l'avantguarda artística a Espanya. El mateix 1925 es publicava *La deshumanización del arte*, d'Ortega y Gasset.

L'Academia de San Fernando era famosa pel seu ensenyament perfeccionista, però no per ser un lloc d'experimentació. Per això, la jove cercava de resoldre els problemes de l'estil personal fora de les classes:

Todo lo que yo aprendía, lo aprovechaba para pintar por mi cuenta las cosas que me interesaban, que es lo que podemos llamar, unida a la técnica, la iniciación a la personalidad.⁹

Així, mentre estudiava, Remedios va desenvolupar la pròpia personalitat i es va relacionar ben aviat amb les propostes del llenguatge surrealista. Durant els darrers anys de la dècada del 1920 les manifestacions surrealistes (poesia, conferències, exposicions) eren cada vegada més freqüents a Madrid, on Remedios va romandre fins que va completar els seus estudis. En aquella època visitava sovint el Museo del Prado per contemplar les obres dels artistes —els «grans»— que la van subjugar. El Bosco en fou un, i l'herència del pintor flamenc es reflecteix de manera inconfusible en l'obra plàstica de Remedios. La pintura renaixentista italiana, reiteradament contemplada, mostrà la seva empremta clara en els quadres dels anys cinquanta. I Brueghel, El Greco i Goya, també.¹⁰

Fins al 1930 Remedios no va exposar les primeres obres, i ho va fer en una mostra de dibuixos col·lectiva organitzada per la Unión de Dibujantes de Madrid. El setembre d'aquell mateix any es va casar a la parròquia de San Vicente de Sant Sebastià amb un condeixeble també pintor, Gerardo Lizarraga, un anarquista basc compromès políticament. El desig d'alliberar-se de la «tutela domèstica» i l'afany

⁹ Paraules de Remedios Varo recollides per Luis Islas García a «El ensueño pictórico de Remedios Varo», *Excelsior* (Ciutat de Mèxic), 17 de març del 1963, secció de rotogravat; vegeu JANET A. KAPLAN, *Viajes inesperados*, cit. p. 29.

¹⁰ L'obra de Remedios mostra també la particular inspiració de mestres toscans del *Trecento* i del *Quattrocento* com Giotto, els germans Lorenzetti i Fra Angelico. La influència de Leonardo da Vinci mereixeria un capítol a part: la imaginació de la pintora recorda en molts moments els invents del gran autor del Renaixement.

per dedicar-se a la creació van influir, de ben segur, la jove artista en la seva decisió de casar-se amb un company de l'Acadèmia.

La parella va viatjar a París, on s'havien desplaçat nombrosos compatriotes en cerca de l'energia artística que semblava oferir la capital francesa. Tot allò que s'esdevenia a París els semblava que valia la pena; fins i tot l'aire era carregat d'il·limitats impulsos creatius, creien. S'hi van estar un any, vivint de qualsevol manera, segons relata Remedios. Van tornar a Espanya el 1932 i es van traslladar a Barcelona pel seu ambient avantguardista; a la capital catalana van aconseguir sobreviure treballant en publicitat per a la Walter Thompson Company.

Barcelona, «fronterera» amb França, gaudia en aquells moments de gran prestigi en els ambients culturals europeus: la ciutat s'havia convertit en el principal centre d'avantguarda d'Espanya. Aquell mateix any s'hi va crear l'associació ADLAN (Amics de l'Art Nou), que va tenir, fins al començament de la Guerra Civil, un paper clau en la difusió dels nous corrents artístics. El seu principal objectiu era la promoció de tota mena d'activitats relacionades amb les arts plàstiques, la música, el teatre i la literatura d'avantguarda. Fundada per Joan Prats, Josep-Lluís Sert i Joaquim Gomis, ADLAN va impulsar i patrocinar exposicions de Jean Arp (Hans Arp), Man Ray, Dalí, Miró, Picasso, Alexander Calder, entre d'altres; així com de pintures de malalts mentals, jocs infantils i objectes de les cultures africanes, oceàniques i precolombines.

El matrimoni, que Remedios havia concebut com un pas per afirmar la seva independència, es va desintegrar ben aviat. Però Remedios Varo i Gerardo Lizarraga, malgrat la separació, van mantenir una bona relació durant tota la vida.¹¹ El mateix 1932, Remedios es va unir al pintor Esteban Francés, amb qui va compartir un estudi a la plaça Lesseps de Barcelona. Si Lizarraga havia estat el còmplice de la seva escapada de l'entorn familiar, Francés es convertí en el company de fuga cap a la prometedora «autonomia» del surrealisme. Durant la primera meitat de la dècada del 1930, «traïnt» la seva formació acadèmica, l'artista va participar, gairebé

¹¹ Línia de conducta que Remedios va mantenir sempre. Les seves relacions amoroses es transformaven en una amistat que conservava a través de la distància i del temps.

sempre a Barcelona, en la rebel·lió que li ofería el moviment surrealista. Encara que l'etapa barcelonina és força desconeguda, en vista del que d'aquells anys es conserva o es coneix per reproduccions, l'estil de Remedios és homologable a les imatges i les formes surrealistes¹² que es feien aleshores a Espanya.¹³

El maig del 1936 va presentar tres obres a una exposició col·lectiva «logicofobista», organitzada per ADLAN a la Galeria Catalònia de Barcelona. Les obres (totes elles perdudes) es titulaven: *Lliçons de costura*, *Accidentalitat de la dona-violència* i *La cama alliberadora de les amebes gegants*.

El mateix 1936 va conèixer, per mitjà del pintor canari Óscar Domínguez, el poeta surrealista francès Benjamin Péret, amb qui va establir una relació profundament afectiva. Péret, que s'havia destacat sempre per la seva intensa activitat política, s'havia desplaçat a Espanya com a voluntari per lluitar en defensa de la República. L'any següent el poeta va tornar a França i Remedios el va acompanyar, allunyant-se així de la guerra, que tant l'horrortzava:

Salí de España en 1937; como sabéis vivía en Barcelona y mi escasa afición, por no decir horror, hacia todo lo que sean disturbios y violencia me hicieron poner pies en polvorosa. Me fui a París donde estuve relativamente tranquila hasta que estalló la guerra.¹⁴

A París, Remedios es va relacionar amb André Breton, Paul Éluard, Max Ernst, Joan Miró i Victor Brauner, entre d'altres; i assistia amb el pintor Esteban Francés a les reunions que, sota l'ègida d'André Breton, se celebraven al café Les Deux Magots. També va conèixer

¹² Vegeu LUIS-MARTÍN LOZANO, «Remedios Varo: una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora», dins *Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue Raisonné*, cit. p. 52-53. En aquesta època, Remedios va participar intensament en una activitat de gran èxit entre els surrealistes, el joc del «cadàver exquisit». En aquest joc col·lectiu (de versions molt diferents), diversos artistes anaven elaborant una part d'un dibuix, d'una frase o d'un *collage*, sense saber què farien o com intervindrien els altres. Fins al final no se sabia què havia fet cada un dels qui havien intervingut. Vegeu JANET A. KAPLAN, *Viajes inesperados*, cit. p. 38-47.

¹³ FERNANDO MARTÍN MARTÍN, «A una artista desconocida», dins *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 16.

¹⁴ Carta de Remedios Varo dirigida a les germanes Martín Retortillo, datada el 5 de febrer del 1946; reproduïda dins BEATRIZ VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, cit. p. 215-218.

la pintora i escriptora anglesa Leonora Carrington, que es convertiria en la seva amiga de l'ànima, la seva «germana espiritual».

No se'n sap gaire cosa de les activitats de l'artista durant els anys que va romandre a París. No obstant això, a partir de la seva participació en les exposicions internacionals del surrealisme celebrades al Japó (*Exhibition of Overseas Surrealist Works*)¹⁵ i Londres (*Surrealist Objects & Poems*) el 1937, a París (*Exposition internationale du surréalisme*) i Amsterdam (*Exposition internationale du surréalisme*) el 1938, i a Mèxic (*Exposición internacional del surrealismo*) el 1940, com també de la reproducció d'obres seves al setè *Cahier G.L.M., Trajectoire du rêve*,¹⁶ o a revistes com *Minotaure*,¹⁷ o la col·laboració en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, dirigit per Breton i Éluard, es pot deduir que els «popes» surrealistes van escoltar i apreciar el seu treball. De totes maneres, anys després, confessava a la crítica d'art mexicana Raquel Tibol:

Sí, yo asistía a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones; mi posición era la tímida y humilde del oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Éluard, un Benjamin Péret o un André Breton; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad. Hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó.¹⁸

Però tornaré un moment als temps de França per referir-me encara a la relació de la pintora amb el moviment surrealista. Com

¹⁵ L'exposició, organitzada per Shûzô Takiguchi i Tiroux Yamanaka, els dos principals introductors del surrealisme al Japó, va ser presentada a Tòquio, Kyoto, Osaka i Nagoya.

¹⁶ *Trajectoire du rêve* és un *Cahier G.L.M.* publicat l'any 1938, on apareixen reunits per André Breton textos i il·lustracions surrealistes relacionats amb el somni. L'obra de Remedios es titula *Comme un rêve*.

¹⁷ El número 10 de la revista surrealista francesa *Minotaure*, publicació fundada per Albert Skira, li va reproduir l'obra titulada *El deseo*.

¹⁸ Paraules de Remedios transcrites per Raquel Tibol, «Primera investigación de Remedios Varo», suplement *México en la cultura* del diari *Novedades* (Mèxic DF), 28 de juliol de 1957, p. 6. Aquestes paraules van ser reproduïdes per Raquel Tibol a «Remedios Varo: apuntamientos y testimonios», dins *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 47. Les cursives són meves.

escriu Janet A. Kaplan, en un moment crucial del desenvolupament de Remedios, en què la artista estava cercant una orientació per a les seves tècniques, el surrealisme va estimular la seva tendència cap a allò imaginatiu i la va incitar a una actitud d'experimentació i ironia.¹⁹

Aquella relació es va alterar amb els grans canvis de la política mundial. El setembre del 1939 França i Gran Bretanya declaraven la guerra a Alemanya. El 1940 Alemanya ocupava França, i el 14 de juliol els nazis entraven a París. Durant els primers mesos del conflicte els surrealistes es van dispersar; Péret va ser empresonat el maig del 1940 per les seves activitats revolucionàries, i Remedios fou detinguda en algun moment de l'hivern del 1940, si bé se'n sap poc del seu confinament. Poc després començava el camí cap a l'exili:

Me marché lo más lejos que pude y fui a dar a un lugar que no se puede llamar ni siquiera pueblo, a orillas del Mediterráneo, a unos 10 km de Perpignan; en este lugar encontré a unos amigos afortunadamente [...]. Entonces volví a París en un vagón de tren de esos para transportar caballos, en donde permanecí 6 días en compañía de otras 35 personas [...]. Una vez en París trabajé en lo que pude y fui madurando mi plan para venirme a América; [...] después de pasar siete meses en París encontré la oportunidad de irme a Marsella, único lugar en donde podía haber una posibilidad de embarque. Llegué a Marsella más muerta que viva a fuerza de las carreras y sustos que suponía atravesar la línea de la demarcación entre la Francia ocupada y la otra parte mal llamada libre, porque en ésta es donde empezaba lo peor.²⁰

En una Marsella repleta de refugiats, i a l'espera d'abandonar França, Remedios i Péret es trobaven a la vil·la Air-Bel amb altres artistes, mentre el Comité Américain de Secours aux Intellectuels, dirigit per Varian Fry i Daniel Bénédite, treballava per aconseguir papers i passatges per als intel·lectuals antifeixistes que fugien de la guerra. Mentre esperaven els papers, van compartir amb els seus amics poetes i pintors el Joc de Cartes de Marsella i l'elaboració de nombrosos «cadàvers exquisits». Finalment, després d'un any de

¹⁹ JANET A. KAPLAN, *Viajes inesperados*, cit. p. 67-69.

²⁰ Carta de Remedios Varo referida a la nota 14.

la seva arribada, i en una situació progressivament empitjorada, la parella va aconseguir marxar. El 20 de novembre van sortir de Casablanca, a bord del Serpa Pinto, construït com un còmode transatlàntic, però que s'havia convertit en una mena de vaixell de càrrega. Amuntegats a les bodegues, abandonaven Europa en una travessia transoceànica que recorda la que van fer André Breton, Claude Lévi-Strauss, Wifredo Lam i altres. I que recorda, també, altres imatges que els mars ens retornen dia rere dia, seixanta-cinc anys més tard.

Sobre aquell viatge, escrivia Remedios:

Una vez me vi embarcada, respiré, pero [...] como el barco llevaba unas cuatro veces más viajeros de los que cabían normalmente, nos aglomeraron en las bodegas. Para qué os voy a contar lo que es estar en una bodega de un barco con otras cien personas y con unas temperaturas tropicales, sin contar el mareo; yo no lo pude aguantar y agarré mi colchoneta y me subí a cubierta, donde hice todo el viaje.²¹

Després de mesos de persecucions i d'angoixa,²² i ferida l'ànima per dues guerres, Remedios arribava a Mèxic, a finals del 1941, en companyia de Benjamin Péret. Mai no va tornar a trepitjar Espanya.

2. MÈXIC, DEL PRIMER TEMPS D'EXILI A LA «DÈCADA PRODIGIOSA»

En introduir el primer apartat he indicat que s'imposava la perspectiva biogràfica, mentre que en aquest punt traçaré un recorregut menys detallat. Sobrevolaré ara la dècada del 1940 per aterrar quasi directament en la del 1950, la «dècada prodigiosa» de Remedios Varo. Del sobrevol damunt dels anys quaranta mencionaré tan sols alguns aspectes.²³

²¹ Ib.

²² Sobre el període a Marsella, vegeu JANET A. KAPLAN, *Viajes inesperados*, cit. p. 74-82.

²³ Janet A. Kaplan desenvolupa cada activitat i cada relació que indico (i moltes altres que no indico) en el capítol quart de la seva monografia citada a la nota anterior, p. 85-117.

Arribada a Mèxic, la parella es va relacionar amb alguns exiliats espanyols, si bé va mantenir un tracte molt freqüent amb els artistes centroeuropeus. Remedios va tenir una gran relació amb Leonora Carrington, que s'havia instal·lat a Mèxic després d'un llarg i dolorós períple. Amb l'escriptora i pintora anglesa va establir un vincle de profunda complicitat. Durant els primers anys d'exili Remedios Varo va disminuir la seva activitat pictòrica i, en canvi, va centrar la seva atenció en l'escriptura,²⁴ una manera de donar sortida a la seva creativitat que havia practicat des de petita. El 1942 va escriure *Lady Milagra*, una novel·la curta sobre el poder màgic de les dones. Fins al 1953, any en què va retornar a la pintura de forma exclusiva, va treballar en nombroses ocupacions. Aquells anys no van ser gens fàcils (Varo i Péret havien arribat sense diners ni feina) i va acceptar tota mena de treballs, tot allò que se li presentava, per tirar endavant la família —Péret i els gats, una altra de les seves passions. Va participar en la construcció de diorames per a l'oficina britànica de propaganda antifeixista i va treballar fent publicitat per a la firma Bayer; va traduir, va decorar mobles i va restaurar ceràmica. El 1942 va dissenyar amb Esteban Francés el vestuari per a l'espectacle de Marc Chagall, *Aleko*, i amb Leonora Carrington, el de *La folle de Chaillot* de Jean Giraudoux i el d'*El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. També participà en exposicions surrealistes, com l'organitzada el 1942 a Nova York per Marcel Duchamp i André Breton, amb el títol *The First Papers of Surrealism*, o la *International du surréalisme* celebrada a París el 1947.

Benjamin Péret impartia classes, traduïa i escrivia, fins que va tornar a França a finals del 1947; per a ell no hi havia cap altre lloc per a viure. Remedios, en canvi, no volia marxar; no es veia vivint a França ni podia tornar a Espanya amb passaport republicà (quan Franco va obrir una mica la mà tampoc no va tornar ni tan sols de visita). Es va separar, així, de Péret, amb qui s'havia casat a Mèxic i a qui ajudà econòmicament fins i tot molts anys després.²⁵

²⁴ Sobre l'expressió literària de Remedios, vegeu REMEDIOS VARO, *Cartas, sueños y otros textos*. Mèxic DF: Era, 1997; i també FERNANDO MARTÍN MARTÍN, «A una artista desconocida», dins *Remedios Varo*, cit. p. 21-23.

²⁵ Benjamin Péret va morir el 28 de setembre del 1959, sol i sumit en la pobresa. Quan Remedios va viatjar a Europa, el 1958, un dels seus principals objectius era veure el poeta, que estava malalt; i el va ajudar a pagar les despeses causades per la seva malaltia.

Des de final del 1947 fins al 1949 Remedios visqué a Veneçuela, on va viatjar acompanyada del pilot francès Jean Nicolle i de dos amics. Allí es va reunir amb la seva mare i el seu germà gran, Rodrigo, cap de sanitat d'una regió. Obtingué una feina que implicava fer estudis microscòpics d'insectes parasitaris, com també realitzar dibuixos per a l'ús dels estudiants. En aquest treball calia una exactitud extraordinària per representar els detalls més mínims, i això va fer-li descobrir un món en miniatura que havia d'influir profundament en la seva obra posterior. El 1949 tornà a Mèxic, i durant un quant temps va continuar fent feines comercials. L'any 1952 s'uní a Walter Gruen, refugiat polític austríac i empleat, en aquells moments, d'una petita empresa. Remedios va deixar finalment les feines que l'havien ocupada durant anys, i es dedicà a «pintar en serio» i a posar en pràctica les nombroses idees que havia anat incubant, moltes d'elles madurades en intensa col·laboració personal i artística amb Leonora Carrington.²⁶ És a partir d'aquesta època que Remedios Varo creà les obres que la fan coneguda com a pintora.

L'expressió «dècada prodigiosa», que apareix en el títol d'aquest apartat, va ser utilitzada per Fernando Martín per a assenyalar l'espai de temps, 1953-1963, en què Remedios va construir un univers on es van difondre el prodigi i allò meravellós.²⁷ «Nos sorprende porque pintó sorprendida», escrivia Octavio Paz en el bell poema que li va dedicar.²⁸ Segons Lourdes Andrade: «El espacio pictórico creado por Remedios, en el que conviven la nitidez y las tinieblas, contiene las características de heterogeneidad y de carga simbólica que distingue el recóndito espacio del mito. En este ámbito, estructurado a semejanza de la configuración celeste,

²⁶ Victoria Combalía relata que Leonora Carrington (n. 1917) va assegurar-li, en una entrevista realitzada a Mèxic l'any 2004, que Remedios l'havia copiada força. Mai no ho sabrem, però. Sovint, en el joc de les influències, s'acaba no sabent qui copia qui. Vegeu l'interessant llibre de Victoria Combalía, *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino, 2006, p. 187.

²⁷ FERNANDO MARTÍN MARTÍN, «A una artista desconocida», dins *Remedios Varo*, cit. p. 18.

²⁸ OCTAVIO PAZ, «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo». Poema datat a Nova Delhi el 1965 i publicat a OCTAVIO PAZ, ROGER CAILLOIS i JULIANA GONZÁLEZ, *Remedios Varo*. Mèxic DF: Era, 1966, p. 9-10; aquesta fou la primera monografia sortida a la llum a Mèxic.

cada punto adquiere un valor significativo y ritual.»²⁹ La pintura de l'artista mostra clarament l'atracció que els mites exercien sobre ella. ¿I com responia Remedios a la crida d'aquesta atracció? Les paraules de Paz, «Remedios no inventa, recuerda. Pero ¿qué recuerda? Esas apariencias no se parecen a nadie», podrien fer-nos témer, referides als mites, la impossibilitat de reconèixer els personatges «cantats» per la pintora-poeta i el que simbolitzen, però no és així. L'artista evoca figures divines i heroiques, revisant-les lliurement i personalment, no per invalidar-les, sinó per oferir-ne nous recomptes capaços de commoure.

Remedios acudia a les cultures més diverses i en prenia tot el que li semblava que contenia una saviesa genuïna reveladora de l'existència de veritats perennes i universals. Seduïda per la creença òrfica, que afirma la immortalitat de l'ànima a partir del mite del déu nen Dionís desmembrat pels Titans, i que mostra la natura divina de l'ànima humana, Remedios orientava la seva mirada cap als textos hermètics per cercar-hi la confirmació d'aquesta natura. Allí, en efecte, podia llegir: *Magnum miraculum est homo, animal adorandum atque honorandum (Asclepius, 6)*. Segons Juliana González, filòsofa mexicana i amiga de l'artista, el *Baghavad-Gita*, el *Yi Jing*, la càbala, el sufisme, el budisme zen, Mestre Eckhart, l'Apocalipsi de sant Joan, Jung, Gurdjieff, Ouspensky, l'alquímia..., foren llibres, autors i fonts de saviesa subjacents en la seva obra o que van animar la seva creació, i en els quals l'autora s'«extraviava» constantment per explorar la sincronia universal, la lògica causal que —segons creia— enllaça els fenòmens.³⁰ Remedios Varo perseguia descobrir l'afinitat entre els objectes, entre els éssers i entre els éssers i els objectes.

Com adverteix Juliana González: «Para Remedios, como para los antiguos sabios, la naturaleza está escrita en números y contiene

²⁹ Vegeu LOURDES ANDRADE, «Los tiempos maravillosos y aquéllos que los habitaron», dins *Remedios Varo. Arte y literatura*, cit. p. 38. Lourdes Andrade (1952-2002) és autora de *Remedios Varo: las metamorfosis*. Mèxic DF: Círculo de Arte, 1996. La reconeguda investigadora mexicana va ser atropellada a Chilpancingo, on es trobava per presentar el seu llibre *Leyendas de la novia del viento: Leonora Carrington escritora*, assaig sobre l'obra literària de Carrington publicat a Mèxic DF: Artes de México, CNCA, 2001.

³⁰ JULIANA GONZÁLEZ, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», dins *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 34-35.

ciertamente una misteriosa *armonía* y, en definitiva, una esencial *coincidencia de los opuestos*. Por eso, es tarea suprema la búsqueda paciente y silenciosa de la “consonancia” básica que existe entre los cuerpos geométricos, las plantas, las fórmulas matemáticas, los sonidos.» La gran qüestió de l’artista és la unitat còsmica i, una conseqüència derivada d’aquesta unitat, les interconnexions ocultes del món, dels diversos plans de la realitat.³¹ Segons proclamava Octavio Paz: «El tema secreto de su obra: la consonancia —la paridad perdida.»³² Vivia en l’exploració constant de claus, de revelacions, per comprendre significats ocults de l’ésser i de la vida. Lluitant sempre per fondre allò mític amb allò científic, allò sagrat amb allò profà, el joc de Remedios Varo és un joc poètic en el qual les aparences, les analogies i les correspondències, gairebé tangibles en els quadres, tenen una existència efectiva en l’estructura mental de l’autora.

Remedios es va dedicar a exposar lentament i amb una aparent claredat les «rápidas apariciones»,³³ una «claredat» que no hauria de fer-nos jutjar el seu treball amb un criteri simplista, ja que darrere s’hi oculta sovint un profund significat artístic i filosòfic.³⁴ Tenia una paciència infinita per a crear; deia que visualitzava el quadre abans de començar, i després tractava d’ajustar-lo a la imatge que s’havia format. En la seva obra es poden distingir les fases de creació, d’esbós, elaboració del suport i petits estudis previs a la versió definitiva (alguns de la mateixa mida del quadre en paper de calc, que sobreposava a la tela o a la planxa de masonite). En el seu treball la pintora se servia de la decalcomania,³⁵ del *fumage*³⁶ i del

³¹ Ib. Vegeu també TERESA DEL CONDE, «Los psicoanalistas y Remedios», dins *Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue Raisonné*, cit. p. 17-26.

³² OCTAVIO PAZ, «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», cit. p. 9-10.

³³ Cf. els versos del poema citat d’Octavio Paz, dedicat a Remedios: «Pintar lentamente las rápidas apariciones» i «Pintó en la Aparición, la Desaparición».

³⁴ FERNANDO MARTÍN MARTÍN, «Una artista desconocida», dins *Remedios Varo*, cit. p. 25.

³⁵ Decalcomania: tècnica pictòrica que consisteix a aplicar guaix negre sobre un paper que es col·loca damunt d’un altre full tot exercint-hi una lleugera pressió; els fulls es desenganxen abans no s’eixuguin.

³⁶ *Fumage*: terme amb què es coneix la tècnica plàstica consistent a obtenir formes inesperades a partir de la flama d’una espelma: amb el seu fum es tracen línies emmascarades sobre un paper prèviament acolorit. Es tracta, per tant, d’un recurs automatista.

frotatge,³⁷ tècniques molt utilitzades pels surrealistes, a partir de les quals l'atzar irrompia en l'obra. Immediatament, però, el minuciós pinzell de Remedios exercia un ferm control artístic sobre la pintura per tal d'obtenir una profusió de detalls de superfície que realcessin la imatge desitjada.

Remedios Varo és una pintora de cavallet, de depurada tècnica pictòrica i inexhaurible curiositat. Gran observadora i experimentadora, els qui la van conèixer afirmen que s'asseia set o vuit hores diàries davant del mateix quadre, a vegades durant mesos. Relatava esdeveniments i planejava els treballs amb gran meticulositat; pintava detingudament, concentrada en íntimes escenes fantàstiques. Algunes de les seves obres, summament descriptives, plenes de símbols i detalls, recorden els llibres d'hores i les miniatures, i fou precisament per aquesta característica que rebé les crítiques de determinats sectors, que la presentaven com una pintora «literària», limitada per l'aspecte narratiu.

La mirada adolescent que, en el Museo del Prado, s'aturava sorpresa davant d'*El jardí de les delícies*, reverteix un cop i un altre sobre la pròpia obra. L'artista es deixà influir pel gran pintor flamenc, d'imaginació enciclopèdica, i s'amarà de la seva mescla de realitats, somnis i colors. Una altra font decisiva d'influència fou Goya, de qui heretà, entre altres coses, les figures voladores dels *Caprichos* i els *Disparates*. Però, com assenyala Janet A. Kaplan, allò que la pintora absorbí del geni aragonès fou sobretot l'actitud general davant l'art: Goya va legitimar per a ella, com ho havia fet El Bosco, la idea de buscar en la pròpia imaginació la principal, i essencial, font d'inspiració.³⁸

³⁷ *Frotatge*: terme amb què es coneix la tècnica plàstica consistent a obtenir, en dibuix i gravat, formes a l'atzar a partir d'una superfície irregular: en fregar amb l'ajut d'un llapis sorgeixen sobre el paper una sèrie de testimonis de les seves rugositats; es tracta, per tant, d'un recurs automatista.

³⁸ JANET A. KAPLAN, *Viajes inesperados*, cit. p. 205-206. Tot i que Remedios recorria repetidament a models europeus com a fonts de la seva imatgeria, també es va nodrir profundament de l'energia mística i l'esperit d'allò fantàstic pregonament arrelats a la cultura indígena de Mèxic. Vegeu JANET A. KAPLAN, «Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina», dins *Remedios Varo. Catálogo Razonado / Catalogue Raisonné*, cit. p. 36. De l'obra manierista tardana d'El Greco, molt influïda per l'estilització bizantina, la pintora va prendre l'allargament del cos, que arribà a convertir-se en una de les seves principals característiques.

3. MIRAR UNS QUADRES

La pintura es una presencia constante, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada.

MARÍA ZAMBRANO

Des del moment en què es va dedicar plenament a la pintura, la producció de Remedios constitueix un eficaç mirall de les seves preocupacions i una mostra dels seus recursos i de les seves experiències després d'un llarg procés d'aprenentatges. El 1955 es va presentar a una exposició col·lectiva a la Galeria Diana de Ciutat de Mèxic i l'èxit obtingut va fer que la invitessin a fer-ne una d'individual l'any següent a la mateixa galeria. A partir d'aleshores, i fins a la seva mort, l'any 1963, va exposar regularment a Mèxic i, sobretot, va proposar un potent discurs estètic que va molt més enllà d'un pur formalisme: instrument de percepció i de coneixement, en Remedios Varo l'art és saviesa.³⁹

I dins d'aquesta saviesa —com deia— l'univers mític ocupa un lloc principal, segons es desprèn de la contemplació de les seves obres. És per això que proposo *mirar-ne* algunes, lentament, inspirant-nos en la manera que ella tenia de pintar-les. Els quadres triats per a mostrar les formes en què es *diuen* els mites en la pintura de Remedios Varo són: *Mujer saliendo del psicoanalista*, *El trovador*, *Ascensión al monte análogo*, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, *Creación de las aves* i *Naturaleza muerta resucitando*.

Començaré citant un comentari de Remedios a una de les seves teles. La pintora tenia el costum d'enviar al seu germà Rodrigo fotografies de les seves pintures acompanyades de breus descripcions, i aquestes són les paraules que acompanyaven *Mujer saliendo del psicoanalista*:

Esta señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de su padre (como es correcto hacer al salir del psicoanalista). En el cesto lleva otros desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcétera. El doctor se llama Dr. FJA (Freud, Jung, Adler).⁴⁰

³⁹ Com afirma algú que la va conèixer molt: vegeu JULIANA GONZÁLEZ, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», dins *Remedios Varo*, cit. p. 38.

⁴⁰ Les descripcions han estat recollides en diversos llibres; per exemple, dins *Remedios Varo. Catálogo Razonado / Catalogue Raisonné*, cit. p. 111-120; 118.

*Mujer saliendo del psicoanalista*⁴¹

Una figura femenina, de cabellera blanca o ros platí, és la protagonista absoluta del quadre. Va vestida amb una capa verda que li cobreix mig rostre, rostre que apareix duplicat, com si fos una màscara, en els plecs de la capa. Rostre i reflex tenen, tots dos, la boca velada. L'escena es desenvolupa en un petit pati i la dona té darrere seu un consultori: en el llindar hi ha una placa en la qual, fent un joc amb les inicials de Freud, Jung i Adler, es llegeix: «Doctor Von FJA psicoanalista». Sosté, amb la mà esquerra, la punta de la barba d'un home i està a punt de deixar caure el cap en un pou circular —¿o una font?— on es reflecteix. La dona du a la mà dreta un petit cistell.

Com hem llegit a la descripció que en fa l'autora, l'acte que la protagonista de la tela es disposa a realitzar és el que s'ha de fer en sortir del psicoanalista: «es [lo] correcto». Aquesta pintura ha generat nombrosos comentaris que especulen sempre sobre la identitat del cap de què s'està desfent la dona: ¿és el pare?, ¿o el psicoanalista?, ¿el «pare surrealisme»? ¿o bé el marit? (val a dir que la imatge recorda el rostre de Benjamin Péret); ¿o potser es tracta de desprendre's d'una autoritat o d'una època de dependència? En el cistell, que conté «otros desperdicios psicológicos», s'identifica un rellotge —¿temps suspès?, ¿temps perdut?, ¿por al temps que s'escapa?, ¿por de deixar escapar l'oportunitat?—; hi ha una clau i una petita mitja lluna, símbol ancestral de la feminitat: ¿les considera també residus? La dona s'està alliberant del seu «complex d'Èdip», però conserva algunes deixalles, objectes que la lliguen al «pare», dels quals encara ha de prescindir. Llençar el cap del pare suposava invertir el tradicional drama edípic. Més que la rebel·lió del fill, veiem la filla disposant-se a fer allò «que cal», en un ritu de passatge per a afirmar la pròpia independència.

Remedios Varo va adoptar en diverses obres la transposició d'herois mífics masculins a formes femenines. Valgui com a exemple, tot i que no es reproduïx aquí, una refulgent Minotaure,⁴² digna filla de Pasífae («la que brilla per a tots», epítet de la deessa de la lluna). El personatge sosté una clau que ha d'obrir un pany que

⁴¹ Cf. infra p. 127: làmina 1.

⁴² Vegeu-la a JANET A. KAPLAN, *Viajes inesperados*, cit. p. 184.

flota al fons del quadre. Té cos de dona i cap d'animal, però no és monstruosa com Asterió, ans al contrari; les seves banyes recorden la mitja lluna d'Àrtemis-Diana i, lluny de viure tancada per sempre més, està a punt de sortir del laberint, perquè en té la clau. Tot i la característica andrògina o asexual de moltes de les figures que protagonitzen les teles de l'artista, en aquestes transformacions mitològiques Remedios tenia cura de fer ressaltar l'anatomia femenina de les heroïnes. D'aquesta manera, bo i conferint-los autoritat heroica, els transferia força més enllà dels límits establerts a les dones.

Passem ara a una temàtica de gran presència en l'obra de la pintora, com és el viatge. Amb raó assenyala Fernando Martín que el viatge és una de les obsessions més reiterades en Remedios Varo, justificant-se tant per raons biogràfiques com, sobretot, per l'anhel de transcendir cap a un coneixement superior. Tot viatge respon a una necessitat material o interior, i l'obra de l'artista és plena d'aquestes inquietuds i experiències.⁴³ «Los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual», escrivia en una de les descripcions a què abans m'he referit.⁴⁴ Per a ella el viatge no és mera translació, sinó exercici d'iniciació a la saviesa. Són moltes les obres de Remedios protagonitzades per herois i heroïnes que emprenen la seva odissea espiritual amb diferents mitjans. Vegem-ne alguns.

*El trovador*⁴⁵

El personatge principal d'aquest petit quadre és en ple trànsit, però no sembla tenir pressa. Navega per un riu serpentin, a través d'un bosc màgic d'arbres que semblen terrestres i aquàtics a la vegada, en un mitjà de locomoció fantàstic, una nau-sirena dotada de vida, gairebé automotriu. Ple de vida és també el bosc, en el qual observem unes aus fantàstiques de dimensió extraordinària que recorden El Bosco.

¿Qui deu ser aquest jove «trovador» que viatja dempeus? Advertim en ell elements d'Apol·lo; també d'Odisseu i d'Orfeu. Com tants

⁴³ FERNANDO MARTÍN MARTÍN, «Una artista desconocida», dins *Remedios Varo*, cit. p. 27.

⁴⁴ *Remedios Varo*, cit. p. 111-120; 112.

⁴⁵ Cf. infra p. 128: làmina 2.

herois mitològics, toca un instrument de corda, format pels cabells de la sirena, dolorosament tesats per la pinta —un dels atributs del geni marí. Instrument de tretze-catorze cordes, «impossible» lira sense braços. Potser és Apol·lo el passatger de la barca. L'arc que sosté amb la mà dreta, i amb el qual toca, és, juntament amb la lira, el principal atribut del déu del vaticini i de la música. Déu pastoral, els seus amors amb les nimfes i els joves metamorfosats en arbres i flors el vinculen íntimament amb la vegetació. ¿Podria ser una nimfa el personatge encaixat dins l'arbre, quasi transformat en arbre, que en el costat esquerre del quadre toca l'aulos doble? I els animals que acompanyen aquesta figura, ¿no deuen ser els cignes sagrats que sobrevolaren l'illa de Delos el dia que va néixer el déu?

*Ascensión al monte análogo*⁴⁶
*Exploración de las fuentes del río Orinoco*⁴⁷

És probable que l'*Ascensión al monte análogo* sigui una de les obres que millor expressen el sentit simbòlic del viatge iniciàtic. S'inspira en *Le mont analogue*, una novel·la de l'escriptor francès René Daumal, en la qual es narra un viatge cap a una muntanya que, suposadament, uneix la terra i el cel. Remedios ens presenta un heroi solitari que remunta el corrent d'un riu i ens el descriu de la següent forma:

Como veis, ese personaje está remontando la corriente solo, sobre un fragilísimo trocito de madera y sus propios vestidos le sirven de vela. Es el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro nivel espiritual.

L'aigua flueix miraculosament cap amunt i el personatge que, com hem llegit, navega sobre un petit i fràgil tros de fusta, aconsegueix desplaçar-se gràcies al «propi» vestit, que inflat pel vent es transforma en veles. Viatge, doncs, contra corrent, mogut per una força interior capaç de transcendir amb el propi alè. El camí pot ser, en efecte, àrid i molt llarg.

Per la seva banda, la protagonista de l'*Exploración de las fuentes del río Orinoco* és una intrèpida viatgera, elegantment vestida amb gavadina i barret negre, que busca l'origen del riu. La cerca de

⁴⁶ Cf. infra p. 129: làmina 3.

⁴⁷ Cf. infra p. 130: làmina 4.

l'aigua ha determinat el seu viatge, i s'ha embarcat en un mitjà de locomoció fantàstic, una mena d'armilla perfectament dissenyada, transformada en un petit vaixell. Vehicle pot ser qualsevol cosa, sobretot les pròpies vestidures, com ja hem vist. Tot mou, tot pot unir.⁴⁸ L'heroïna ha viatjat sola —amb brúixola i apunts a la butxaca de l'armilla – vaixell— a través d'espessos boscos inundats i ha descobert un arbre buit que amaga una copa de cristall assequible únicament als iniciats. Del nou Grial raja, inescotable per a qui ha sabut trobar-lo, el líquid màgic que alimenta el riu.

Remedios Varo es va implicar profundament en la recerca espiritual. Llegia textos metafísics i hermètics, estudiava diferents tradicions místiques, bo i perseguint la transformació de la consciència per assolir allò transcendent; però fou l'art el que li va permetre percebre la veritable transcendència. Una de les obres que millor revelen aquesta percepció és *Creación de las aves*.

*Creación de las aves*⁴⁹

En una intensa imatge d'energia transformadora, *Creación de las aves* representa un personatge femení, mig científic, mig artista. La solitària protagonista ha pres la forma d'una dona – òliba —símbol de la Saviesa— que pinta amb un pinzell connectat al cor a través d'un instrument de cordes. A l'altra mà sosté una lent d'augment triangular, utilitzada per a intensificar la llum d'un estel llunyà que entra per una petita finestra. Seguint el compàs de l'òrgan rítmic, la mítica creadora pinta ocells amb una paleta de colors primaris; un cop acabats, els il·lumina amb la llum recollida i ampliada per mitjà de la lent —que remet al prisma de Newton— i els infon vida. «Animats», els éssers alats surten del paper i volen lliurement cap a la finestra. Algun d'ells sembla preferir romandre a l'habitació amb l'artífex.

En crear les aus i dotar-les de vida, la pintora s'alinea amb la tradició dels artistes mitològics, com Pigmalió i Dèdal. I, com escriu Janet A. Kaplan, en plasmar la imatge de la dona – òliba – artista

⁴⁸ Vegeu JULIANA GONZÁLEZ, «Mundo y trasmundo de Remedios Varo», dins *Remedios Varo*, cit. p. 36.

⁴⁹ Cf. infra p. 131: làmina 5.

que crea mitjançant la conjunció del color, la llum, el so, la ciència i l'art, Remedios mostrava la imatge mateixa de la creativitat a la qual aspirava.⁵⁰

A l'últim, he escollit per *mirar* aquí la darrera aportació pictòrica de Remedios Varo. L'any 1963, poc abans de morir, acabava un quadre de discurs molt dens: una natura morta; ressuscitant, però.⁵¹

*Naturaleza muerta resucitando*⁵²

Signe de la dimensió còsmica de la seva imaginació, la *Naturaleza muerta resucitando* és una de les poques pintures —entre les obres conegudes de Remedios— que no integra cap figura humana. La tela ens mostra una arquitectura amb successius arcs ogivals que coronen l'única obertura, al fons, que comunica l'espai íntim amb l'exterior. Al mig, una taula amb tovalles, vuit plats, diverses fruites i una espelma encesa que presideix el centre, una «natura morta» que ha canviat l'estat inanimat per una mobilitat frenètica.⁵³ Tot ha sortit projectat i representa un sistema quasi heliocèntric que expressa el renaixement de la natura. Cosmos en clau analògica, les fruites s'han convertit en planetes i dansen en diferents òrbites al voltant de la flama central, energia capaç de mantenir els cossos en moviment a la manera de nous astres. Les magranes —les magranes, precisament, les llavors de les quals es consideraven representants de la fertilitat, i el fruit sencer, símbol de les deesses dels misteris, Demèter i Persèfone— rebenten i vessen els seus grans. En arribar a terra germinen, arrelen, creixen... Tornaran a fructificar: no hi ha vida sense mort en la cosmovisió de l'autora. Regenerant-se, doncs, l'univers plasmat per l'artista —en la que havia de ser la darrera obra— celebra amb ímpetu les forces cícliques de la natura, i esdevé, així, un esplèndid resum-llegat del seu pensament.

⁵⁰ JANET A. KAPLAN, *Viajes inesperados*, cit. p. 181-182.

⁵¹ Segons testimonis, poc després d'acabar de pintar *Naturaleza muerta resucitando*, va manifestar a l'amic i també pintor Gunther Gerszo el desig de no voler viure més. Vegeu FERNANDO MARTÍN MARTÍN, «Una artista desconocida», dins *Remedios Varo*, cit. p. 30, que assenyala Peter Engel com a font d'informació.

⁵² Cf. infra p. 132: làmina 6.

⁵³ Una imatge que ens recorda la daliniana *Natura morta vivent*.

AQUESTA EDICIÓ
DEL MITE ALS MITES
HA ESTAT IMPRESA I RELIGADA A VALLS
EL MARÇ DEL DOS MIL SET