

Amb l'ús de pel·lícules, Plató (*La rosa porpra del Caire*), Occam (*El nom de la rosa*), Galileu (*Galileu Galilei*), Descartes (*Johnny agafà el seu fusell*), Hume (*Dr. Jekyll i Mr. Hyde*), Rousseau (*Les amistats perilloses*), Marx (*L'empremta*), Nietzsche (*Apocalypse Now*), i Freud (*Marnie, la lladre*) són analitzats a la primera part del llibre, desenvolupant tot un programa d'Història de la Filosofia. A la segona part, des d'una aproximació temàtica a disciplines filosòfiques, com ara l'Antropologia (*A la recerca del foc*), l'Etnologia (*El cel protector*), l'Epistemologia (*La capsa de música*) i l'Ètica (*Delictes i faltes*), s'aborden qüestions com l'antropogènesi, la diversitat cultural, les formes d'argumentació, els valors...  
Una aportació inèdita a la bibliografia de l'ensenyament de la filosofia.

**Anacleto Ferrer Mas, Xavier Garcia i Raffi, Francesc J. Hernández i Dobon, i Bernardo Lerma Sirvent** (Grup Embolic, de València) són autors de diversos llibres com ara *Crítica de la Didàctica de la Filosofia* (1985), *Embolic. Filosofia de 3r de BUP* (1988), *Enraonar* (1992), *Aproximacions: Antropologia* (1995), *Aproximacions: Epistemologia* (1995), *Aproximacions: Ètica* (1995).

Premi Maria Ibars a la Renovació Pedagògica.  
Diputació d'Alacant



L'ESPARVER LLEGIR

62

CINEMA I FILOSOFIA. Com ensenyar filosofia amb l'ajut del cinema

## CINEMA I FILOSOFIA

Com ensenyar filosofia amb  
l'ajut del cinema

Anacleto Ferrer, Xavier Garcia,  
Francesc J. Hernández, Bernardo Lerma  
Grup Embolic



  
EDICIONS DE LA MAGRANA



Anacleto Ferrer Mas, Xavier Garcia i Raffi,  
Francesc J. Hernández i Dobon,  
Bernardo Lerma Sirvent  
(Grup Embolic)

## CINEMA I FILOSOFIA

Com ensenyar filosofia amb l'ajut del cinema

Premi Maria Ibars a la Renovació pedagògica  
Diputació d'Alacant, 1994



EDICIONS DE LA MAGRANA

Col·lecció dirigida per *Isidor Cònsul*

Primera edició: març de 1995

Disseny de la col·lecció: Pep Trujillo  
Realització: B.

© Anacleto Ferrer Mas, Xavier Garcia i Raffi, Francesc J. Hernández  
i Dobon, Bernardo Lerma Sirvent  
Drets exclusius d'aquesta edició:  
Edicions de la Magrana, S.A.  
Apartat de Correus 9487 - 08080 Barcelona

Imprès a Nova-Gràfik, Puigcerdà, 127 - 08019 Barcelona  
ISBN: 84-7410-795-4  
Dipòsit legal: B. 14.900 - 1995

*Als nostres pares,  
que ens portaven  
al cinema.*

També, veure pel·lícules, o millor somiar:  
el Coli, el Metropol, el Tyris... «En fan dos».  
El Goya... Quina gana de contemplar pel·lícules!  
En seguien el curs amb tota atenció  
mentre les mans anaven palpant els llocs secrets.  
Oh Súnion! La pantalla oferia una Súnion  
d'una sal exaltada, de vida i llibertat,  
de possibilitats lluminoses de viure.

VICENT ANDRÉS ESTELLÉS, *Llibre de meravelles*

INTRODUCCIÓ. *PRIMUM VIDERE,  
DEINDE PHILOSOPHARI*

A mitjan la dècada dels seixanta el comunicòleg canadenc Marshall McLuhan escrivia a *L'aula sense murs*: «Quan va aparèixer el llibre imprès, va amenaçar els procediments orals de l'ensenyament i va crear l'escola tal com nosaltres la coneixem. (...) Avui aquests nous mitjans de comunicació amenacen, més que no reforcen, els procediments tradicionals de l'escola. És habitual contestar aquesta amenaça amb denúncies sobre el desgraciat caràcter i efecte de les pel·lícules i de la televisió, de la mateixa manera que es va témer i es va desdenyar el còmic, expulsant-lo de les aules. (...) Molt pocs són els estudiants que arriben a tenir capacitat per analitzar els periòdics. Menys encara en són els qui saben examinar intel·ligentment una pel·lícula. Saber expressar-se i tenir capacitat de distingir en assumptes quotidians i en matèria d'informació és sens dubte el distintiu de l'home educat. (...) Allò que agrada ensenya d'una manera molt més efectiva».<sup>1</sup>

L'actitud reticent de McLuhan envers el llibre, en tant que manté l'hegemonia com a mitjà essencial d'instrucció en els sistemes educatius d'una època que, com l'actual, ha experimentat grans canvis, estava parcialment justificada, si bé era, sense cap mena de dubte, excessiva.

Ensenyar delectant era l'ambiciosa proposta d'aquell *inte-*

1. EDWARD CARPENTER i MARSHALL McLUHAN, *El aula sin muros: Investigaciones sobre técnicas de comunicación*, Barcelona, Edicions de Cultura Popular, 1968, p. 237.

grat parusiàc que Umberto Eco inclou entre els qui «presenten la síndrome de la Quarta Ègloga, magnetòfons de l'Edat d'Or. (...) Alegres cosins dels Reis Mags».<sup>2</sup> Avui, tres dècades després que McLuhan decretés el final de la Galàxia Gutenberg, és possible situar l'eufòria mediàtica dels *feliços seixanta* en el seu punt just en relació amb aquest efecte d'un procés comunicatiu que és l'educació: el text imprès no ha perdut la seva centralitat com a vehicle per a impartir instrucció; però el llibre absolut com a tirà monopolitzador sí s'ha vist obligat a coexistir en les aules, a partir de la difusió del vídeo, amb la televisió i, sobretot, el cinema. El creixent interès pel cinema es manifesta, relativament pocs anys ençà, mitjançant la inclusió de matèries relacionades amb ell als plans d'estudis de Batxillerat i Universitat, sigui com a activitat complementària, sigui com a assignatura específica.

Entre les conclusions del Primer Congrés democràtic del Cinema Espanyol, llegim: «El cinema ha d'ocupar en els centres docents el lloc que li correspon com a fet cultural de primera magnitud, tractant de fer que desaparegui el caràcter que hom li ha donat de mer entreteniment i ressaltant els seus valors educatius i culturals. (...) Cal formar el professorat capaç d'impartir aquest ensenyament. (...) Cal dotar els centres docents dels mitjans i condicions perquè puguin dur-se a terme aquests ensenyaments».<sup>3</sup> Una enquesta realitzada per la Universitat de València durant el curs 1990-91, contestada per 833 professores i professors, oferia una mostra clara de la manca d'orientació didàctica i de l'escassetat de mitjans amb què realitzen el seu treball els docents encarregats del COU. El 90% dels enquestats desitjava rebre orientacions didàctiques, i sols el 5'5% considerava que ja en tenia suficients. Aquesta proporció es mantenia essencialment inalterable per a l'assignatura

2. UMBERTO ECO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985, 3a edició, p. 385.

3. JAVIER FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *Cine e historia en el aula*, Madrid, Akal, 1989, p. 5.

d'Història de la Filosofia (el 82'6% i el 13% respectivament). Aquesta necessitat ens ha impulsat a realitzar aquest treball sobre l'aprofitament didàctic del cinema en les assignatures de l'àrea de filosofia. *Primum vivere, deinde philosophari*, sentenciava l'adagi llatí; *primum videre, deinde philosophari* proposem nosaltres, en un temps en què tots formem part d'aquest vast destinatari col·lectiu que defineix necessàriament els *mass media*, sense que importi el fet que el consum es realitzi en comunitat (cinema) o en privat (llibre, televisió).

Ja Walter Benjamin, quan abordava l'aliança entre la tecnologia i la cultura en *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, assenyalava que la fotografia i el cinema han fet envellir de manera brutal les arts figuratives clàssiques, en despullar la imatge de la seva aristocràtica «aura» d'unicitat, i saludava la invenció de Lumière com «el primer mitjà artístic que està en situació de mostrar com la matèria col·labora amb l'home». És a dir, que pot ser un excel·lent instrument de discurs materialista: «Un rellotge en marxa no és en l'escena més que una pertorbació. No hi pot haver al teatre lloc per al seu paper, que és mesurar el temps. Fins i tot en una obra naturalista toparia el temps astronòmic amb l'escènica. Així, doncs, resulta summament característic que en certes ocasions el cinema utilitzi la mesura del temps d'un rellotge».<sup>4</sup> I això que el dissortat Benjamin moriria dotze anys abans que Fred Zinnemann rodés la seva mítica pel·lícula amb temps real *Sol davant el perill* (1952). Més recentment, el filòsof de la ciència Paul Feyerabend publicà, a *Fem més cinema*, un assaig el sol títol del qual és una veritable declaració de principis: «La discussió filosòfica ha estat criticada per ser massa abstracta, i hom li ha demanat que l'anàlisi de conceptes, tals com *raó*, *pensament*, *coneixement*, etc., s'ajusti a exemples concrets. Ara bé, els exemples concrets són circumstàncies que orienten l'aplicació d'un terme i proporcionen contingut al correspo-

4. WALTER BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 37, nota 18.

nent concepte. El cinema —conclou Feyerabend— no sols proporciona tals circumstàncies, també les disposa de tal forma que inhibeix l'avançament fàcil de les abstraccions i ens obliga a reconsiderar les connexions conceptuals més comunes». <sup>5</sup>

La virtualitat educativa del cinema en el tractament de problemes filosòfics resideix en el *caire textual* d'una pel·lícula. El primer que cal preguntar-se a l'hora d'analitzar-ne *filosòficament* una és si el que hi trobem és allò que el *text fílmic* diu en virtut de la seva coherència textual o allò que l'espectador és capaç de veure-hi en virtut del seu propi sistema d'expectatives. L'assumpte no és fútil:

a) Si ens veiéssim limitats a rastrejar la presència de problemes filosòfics en una pel·lícula a partir del sistema significant que li serveix de base, aviat les nostres expectatives es veurien reduïdes a cendra. Les obres filosòfiques no han estat tradicionalment susceptibles de ser transformades en obres cinematogràfiques. Saber per què la filosofia ha estat lligada a la forma *llibre* —i encara més, al recinte *aula*— és una qüestió que ultrapassa la pretensió d'aquest escrit. L'única excepció que confirmaria, i no sens cautela, aquesta regla és la pel·lícula de René Allio *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (1976), cinta que parteix de les reflexions *arqueològiques* de Michel Foucault, present durant la realització del film. La bibliografia cinematogràfica conta que S. M. Eisenstein intentà fer una versió d'*El Capital* de Marx, Jacques Feyder de *L'esprit de les lleis* de Montesquieu i Alexander As-truc d'*El contracte social* de Rousseau. Tots aquests films no passaren de ser mers projectes.

b) Si, per contra, l'espectador fos capaç de veure en virtut del seu propi sistema d'expectatives, el problema de la interpretació *filosòfica* de textos fílmics faria un gir de cent vuitanta graus. El film es revelaria davant nosaltres com un *text* susceptible d'una *lectura filosòfica*, això sí, a partir d'uns coneixe-

5. AA.VV., *La lechuza de Minerva. ¿Qué es filosofía?*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 208.

ments de la matèria que han de ser previs encara que siguin mínims.

Es tracta, en definitiva, d'adoptar una posició en el vell debat sobre si la interpretació és la recerca de la *intentio auctoris*, de la *intentio operis* o la imposició de la *intentio lectoris*. Com que en el cas del film —per tractar-se d'un producte complex on intervenen director, guionista, productor, estudis, etc.— la noció mateixa d'*autor* resulta problemàtica, es tractaria d'analitzar la relació existent entre les altres dues alternatives.

Ramón Carmona, en la seva obra *Com es comenta un text fílmic*, resol amb encert la qüestió plantejada: «Sota la mateixa noció tradicional de *text*, han vingut funcionant, de manera ambiguament simultània, dos conceptes diferents que remeten a realitats i posicions distintes: el primer ho fa al resultat de la transformació d'un objecte donat en estructura coherent, val a dir, en sistema de relacions articulades segons una certa lògica; el segon, al resultat del treball que l'espectador opera sobre el dit objecte, ja estructurat, en un esforç per apropiari-se'l. Anomenarem al primer *espai textual*, reservant el terme *text* per al segon». <sup>6</sup>

L'*espai textual*, en tant que concepte, pot donar compte de qualsevol activitat o situació en termes de textualitat. Així, l'*espai textual naturalesa* pot ser llegible com a paisatge mitjançant la seva transformació pictòrica en quadre, o llegible com aquell gran llibre escrit amb caràcters matemàtics de què parlava Galileu Galilei. *Text* seria, des d'aquesta perspectiva, el resultat de convertir les propostes d'un *espai textual* donat en *sentit* concret, açò és, el resultat d'una operació de lectura duta a terme per un lector concret en una situació concreta. Qualsevol pel·lícula, per tant, no és susceptible d'una lectura filosòfica adequada a qualsevol autor o problema filosòfic. «El risc d'arbitrarietat a què pot conduir el comentari —conclou Carmona— pot salvar-se si acceptem que l'*espai* on aquest comen-

6. RAMÓN CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 66-67.



tari es desenvolupa està, encara que no fixat, sí, almenys, acotat. Els límits de la producció del *text* vénen imposats per l'*espai textual*.»<sup>7</sup> Allò que Eco qualifica de *descodificació aberrant* és un dels esculls a salvar quan pretenem treballar amb pel·lícules de ficció, i no amb documentals realitzats *ad hoc*, en les classes de filosofia. Per això la nostra és una proposta per a educadors. Ells són els qui han d'acotar l'espai on ha de desenvolupar-se el comentari.

Hem dividit el llibre en dues parts: a la primera, seguint un criteri històric, analitzem aspectes fonamentals de les filosofies d'alguns autors clàssics, com ara Plató, Occam, Galileu, Descartes, Rousseau, Hume, Marx, Nietzsche i Freud; a la segona, des d'una aproximació sistemàtica a disciplines tradicionalment filosòfiques, com ara l'antropologia, l'epistemologia i l'ètica, abordem qüestions com l'antropogènesi, la diversitat cultural i la crítica a l'etnocentrisme, les formes d'argumentació i les fal·làcies, els valors, etc. Cadascun dels capítols manté la mateixa estructura: una fitxa tècnica i una sinopsi argumental, un esquema d'anàlisi que orienta l'operació de lectura de l'espai textual proposat, una selecció de textos filosòfics i literaris que completen i precisen la lectura del film, i una sèrie d'exercicis adreçats a l'alumnat per tal que puguin extreure el màxim aprofitament al treball i aquest sigui, a més a més, susceptible de ser avaluat. Per acabar, arrodonim cadascun dels capítols proposant altres pel·lícules adients al tema, amb un breu comentari.

Hem triat els films seguint un triple criteri: que siguin pel·lícules d'indubtable qualitat, que es puguin trobar al circuit comercial de videocine o es passin periòdicament per televisió, i, per últim, sempre que sigui possible, que tinguin darrere un suport literari, sigui en forma de novel·la, teatre o guió, a fi de poder establir paral·lelismes entre els textos —o millor, els espais textuais— fílmic, literari i filosòfic.

7. JUAN M. COMPANYY i JENARO TALENS, *The textual space. On the notion of text*, «M/MLA», 17-2-1984, pp. 67-68.

Sabem que la nostra proposta és arriscada; potser alguns, erudits cinematogràfics, considerin que desvirtuem el sentit original de les pel·lícules que hem triat o que, de vegades, les sobreinterpretem; potser altres, especialistes en filosofia, en cercar la precisió hermenèutica, considerin que trivialitzem el pensament dels autors que analitzem. Assumim conscientment aquests riscos i, malgrat això, no pensem haver-nos allunyat gaire d'aquell filòsof atenenc que concebia l'educació com el pas de la *doxa* (creença) de *doxasta* (objectes de creença) pel *philothemon* (l'amic de la visió) a la *gnosis* (coneixement) de *noeta* (intel·ligibles) pel filòsof. *Primer veure, després filosofar...*

No volem acabar aquestes ratlles sense agrair la col·laboració en la correcció dels textos a l'amic Juli Avinent i a les amigues Eva Dénia, Empar Montoro i Carme Puig, tots ells professors de català.

I. SECCIÓ HISTÒRICA

## PLATÓ I LA ROSA PORPRA DEL CAIRE

Jo crec que al final exclamarem tots:  
«Sant Plató, perdó!, s'ha pecat  
greument en contra teva».

F. HÖLDERLIN

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*La rosa porpra del Caire* (*The Purple Rose of Cairo*), EUA, 1985.  
Direcció i guió: Woody Allen. Intèrprets: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello. Color, amb fragments en B/N. 81 m.  
Gran Premi de la Crítica del Festival de Cannes (1985).

---

Durant la crisi econòmica americana dels anys trenta, Cecília (Mia Farrow), que viu en una petita ciutat de Nova Jersey i treballa precàriament en un bar o fent feines domèstiques, oblida la seva misèria quotidiana a la sala del cinema. El contrast entre el *glamour* de les superproduccions de l'època, sobretot els musicals de la productora RKO-Radio Picture, i l'exploració al seu treball o el maltractament a casa pel seu marit, Monk (Danny Aiello), la converteixen en una somniadora, que coneix fil per randa el món de l'*star-system* de Hollywood. De sobte tot es capgira: Tom Baxter (Jeff Daniels), «poeta, aventurer, explorador, dels Baxter de Chicago», el personatge interpretat per Gil Shepherd a la pel·lícula *La rosa porpra del Caire*—que reiteradament contempla la Cecília—, fuig de la pantalla i, avorrit de repetir el seu paper, es decideix a conèixer el

món real. És un esdeveniment inesperat. Aleshores acudeixen al poble els productors i l'actor, disposats a restablir la situació anterior. L'actor, casualment, coneix la Cecília. Encisat per la dona, també s'enamora d'ella. Malgrat la seva confusió, la Cecília es decideix a trencar amb el seu marit i abandonar la casa. El personatge descobreix les diferències entre el món real i el fictici: pobres, diners, embarassos, esglésies... tot el sorprèn. A més ha d'enfrontar-se amb l'actor que li ha donat vida i amb el marit enfurismat de la Cecília. Quan aquesta, enamorada, opta per l'actor enfront del personatge de ficció, Tom Baxter torna a la pel·lícula. Malgrat que la trobada amb la Cecília li ha estat un reforçament psicològic, Gil Shepherd l'abandona. La Cecília torna a la sala del cinema, on resta encisada per una altra pel·lícula. A la pantalla, Fred Astaire i Ginger Rogers ballen *Cheek to cheek*, potser allò més emblemàtic de l'època de la «fàbrica de somnis» de Hollywood.

## B. ANÀLISI

Si bé no pot parlar-se rigorosament d'una defensa de la teoria de les idees, la pel·lícula de Woody Allen és farcida de platonisme. El *mecanisme* de la pel·lícula és platònic: per analitzar qualsevol dels temes de què tracta, cal recórrer a instàncies o esquemes platònics.

a) *El context de la crisi.* L'acció de la pel·lícula transcorre al bell mig de la crisi dels anys trenta als EUA. Aquesta cojuntura presenta importants elements en comú amb l'època en què Plató va escriure els seus *Diàlegs socràtics* i *La República*: la renovació democràtica de Trasíbul després de la caiguda dels Trenta Tirans i la crisi de confiança en el sistema com a conseqüència que Sòcrates hagués estat condemnat a mort. En tot cas, la crisi institucional i de valors pot explicar el fet que hi aparegués un cert recel entre els personatges, que fins i tot creuen trobar-se davant un complot estranger (allò mateix que pensaren els atenencs

davant la figura de Sòcrates). La reflexió platònica, doncs, sembla arrencar com una defensa del mestre. La crisi general afavoreix també l'aparició de dinàmiques de fugida envers mons ideals, com el que representa el cinema a la pel·lícula o, potser, com la mateixa filosofia platònica de les Idees.

b) *La mirada del filòsof.* La pel·lícula s'obre i es tanca amb la Cecília mirant atentament; al principi, fins i tot és una mirada que ens mira. Des de l'antiguitat, els filòsofs fan servir la metàfora de la mirada que veu el món d'una altra manera: veure és conèixer i a la parla popular encara trobem la identificació entre la mirada i el coneixement («no ho veig clar»). «El que la perplexitat filosòfica ens pot ensenyar —escriu Xavier Rubert de Ventós—, és que el problema tot sovint és allí on no es deixa veure ni manipular. (...) La filosofia ha de començar per trobar problemàtic allò que per als altres és evident, clar i transparent, ja que, per estrany que pugui semblar, tot sovint l'*afany de la certesa* i la *recerca de la veritat* s'exclouen.»<sup>8</sup> Tant el Tom com la Cecília problematitzen allò evident dels seus respectius mons, i l'afany per descobrir la *veritat* que s'amaga darrere de les quotidianes *certeses* fa que ambdós trenquin aquest invisible mur que els separa, simbolitzat per la pantalla cinematogràfica; Tom per sortir de la pel·lícula, Cecília per entrar-hi.

c) *La caverna.* La disposició física del cinema (o davant l'aparell de TV) és un succedani del clot de la caverna que Plató dibuixa en el mite mediàtic més conegut de tota la història del pensament:<sup>9</sup>

1. Hi ha un primer espai, el més allunyat de la sortida, on es troben uns personatges encadenats. Davant seu, la paret de la cova on es reflecteixen les ombres: *un pati de butaques i una pantalla.*

8. XAVIER RUBERT DE VENTÓS, *Per què filosofia?*, Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 20-21.

9. EMILIO LLEDÓ, *La memoria del Logos*, Madrid, Taurus, 1984, p. 21.

2. Darrere dels presoners i invisible per a ells hi ha un segon espai, el de la simulació. Per ell circulen uns personatges darrere d'un mur de la mateixa altura que els seus caps, i fan desfil·lar-hi objectes, les ombres dels quals veuran els presoners: *amb el cinema s'ha aconseguit fixar al cel-luloide el teatre de les aparences.*

3. El tercer espai l'ocupa una foguera, la llum de la qual projecta l'ombra dels objectes sobre el mur de pedra del fons de la caverna: *el lloc de la projecció i el projector.*

4. El quart i últim espai en què se subdivideix el clot és el que representa la sortida cap a la realitat il·luminada: *la sortida del recinte cinematogràfic.*

d) *L'alliberament del presoner.* La pel·lícula és susceptible de dues interpretacions pel que fa al tema platònic de l'alliberament del presoner. Una és la que considera que el personatge que trenca la seva esclavitud és Tom Baxter, alliberant-se del món de les seves pròpies ombres; l'altra, que reserva a l'explorador el rang d'arquetipus, presentaria la Cecília com el personatge que pot alliberar-se de les seves esclavituts mitjançant la contemplació de l'ideal, representat per Tom Baxter. La primera possibilitat és, potser, més rica, ja que arreplega també el «retorn» a la caverna. Tom Baxter va descobrir que viu en un món enganyós, perquè al món real les coses són més autèntiques, encara que menys perfectes. Es parla molt de la preocupació de Tom Baxter per la vida, pel seu origen. Cal destacar també el paper del parc d'atraccions (precedent del cinema) com un lloc de trànsit entre el món de ficció i el real. De les dues possibilitats esmentades, tanmateix, l'element *eròtic* és el desencadenant del procés d'alliberament. En el *Banquet* platònic, Sòcrates relata la història del naixement d'Eros, l'amor, tal com diu haver-la escoltat dels llavis d'una estrangera de Mantinea de nom Diotima: Eros és fill de la pobresa (Penia) i la gosadia o el recurs (Poros) i fou concebut al convit que els déus oferiren per celebrar el naixement d'Afrodita. L'amor, a meitat de camí entre la misèria materna i la recerca agosarada de la plenitud paterna, podria restar tancat en el saber cert de

la tenebra acostumada; però la força de l'eterna insatisfacció li fa interioritzar la llibertat.

e) *La duplicitat ontològica.* Tota la pel·lícula és farcida de referències dualistes (els personatges de la pantalla i els de fora; Nova Jersey i la seva misèria, i Nova York i el luxe; Tom Baxter i Gil Shepherd. El director i guionista, Woody Allen, sembla gaudir amb aquest tema. Les dues voltes que la Cecília se'n va, el seu marit Monk li diu: «Ja veuràs com és el món real». Algunes seqüències es dediquen a perfilar les diferències entre ambdós mons. Un personatge arriba a proposar que tot és una qüestió semàntica. Un altre, la Rita, li proposa a la Cecília que triï Tom Baxter, que ha fugit de la pel·lícula, i no l'actor, ja que el de ficció és perfecte, malgrat no existir (una curiosa refutació de l'argument ontològic, de llarga tradició filosòfica).

Màxim Gorki, un dels primers espectadors del cinematògraf Lumière, escriu a l'estiu de 1896 a propòsit d'una sessió del revolucionari invent: «La nit passada vaig estar en el Regne de les Ombres. Si sabessis que estrany és sentir-se en ell. Un món sense so, sense color. Totes les coses —la terra, els arbres, les gents, l'aigua i l'aire— hi són imbuïdes d'un gris monòton. Raigs grisos de sol que travessen un cel gris, grisos ulls al mig de rostres grisos i, als arbres, fulles de gris cendra. No és la vida, sinó la seva ombra, no és el moviment, sinó el seu espectre silencios». <sup>10</sup> El *realisme* de les imatges contrasta amb la sinistra *irrealitat* de l'artifici; la *veracitat* de la il·lusió amb la manca de *veritat* del simulacre.

f) *La jerarquització dels éssers.* Podem trenar cadenes d'imitació entre els mons fictici-fictici i fictici-real de la pel·lícula. Un exemple: el cartell de la pel·lícula és una còpia d'un bes entre la Cecília i Tom Baxter, el qual és una còpia de Gil Shepherd, que alhora és una imitació d'un personatge creat a la ficció —per

10. Citat per ALEJANDRO MONTEL, *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 16.

Irving Sax i Richard H. Lewin—, de l'actor real (Jeff Daniels) o del personatge inventat pel Woody Allen. Fins i tot, la gradació entre la idea i la realitat enganyosa apunta el tema de Déu, que l'explorador identifica amb els guionistes, tot apuntant els desenvolupaments neoplatònics. No debades la cançó central, *Cheek to cheek*, comença amb un «*Heaven, I'm in heaven...*».

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

#### *Plató. El mite de la caverna*

«—Després d'això —vaig dir—, representa't la nostra naturalesa pel que fa a l'educació i a la manca d'ella de la següent manera. Imagina't, en un habitacle subterrani en forma de caverna, amb una ampla entrada al llarg de tota la cova, uns homes que s'hi estan des de la infantesa lligats de cames i pel coll, de manera que romanen quiets i només poden mirar cap endavant, impeditos pels lligams de tombar el cap; i la llum d'un foc que crema darrere d'ells, des de dalt i de lluny, i enmig del foc i dels encadenats, un camí elevat, al llarg del qual imagina que ha estat construït un petit mur, tal com els telons que posen els titellaires davant dels espectadors, per damunt dels quals mostren les meravelles del seu espectacle.

—M'ho estic imaginant —va dir.

—Imagina't, doncs, ara al llarg d'aquest petit mur uns homes que porten objectes de tota mena que sobresurten per damunt del mur, estàtues d'home, d'altres animals, fetes amb pedra, amb fusta o amb qualsevol altre material, de manera que uns, com és natural, parlen i altres romanen en silenci.

—Ben insòlita —va dir— és l'escena de què parles i ben insòlits els encadenats.

—Semblants a nosaltres —vaig dir jo—; perquè, per començar, creus que tals homes no hauran vist, d'ells mateixos o dels del costat, cap altra cosa llevat de les ombres que es projecten per obra del foc en la paret de la cova que és al seu davant?

—És clar —va dir—, perquè han estat forçats a mantenir els caps immòbils per tota la vida.

—I què penses dels objectes transportats? No és el mateix cas?

—Prou que sí.

—Si poguessin, doncs, dialogar entre ells, no penses que considerarien reals justament aquestes coses que veien?

—Per força.

—I què penses si a la presó hi hagués un eco provinent del seu davant? Cada cop que un dels vianants parlés, creus que ells considerarien que allò que havia parlat era una altra cosa que l'ombra que passava?

—No pas jo, per Zeus —va dir.

—A totes passades —vaig dir jo— uns tals homes creurien que la realitat no és altra cosa que les ombres dels objectes.

—És totalment necessari —va dir.

—Examina, doncs, com es produiria l'alliberament de les cadenes i la curació del seu error, si d'acord amb la naturalesa els succeís el següent. Cada cop que algun d'ells fos alliberat i forçat a aixecar-se, girar el coll, caminar i mirar cap a la llum, en fer totes aquestes coses es doldria i a causa de les pampallugues seria incapaç de discernir aquelles coses les ombres de les quals veia abans, què creus que respondria si algú li digués que llavors veia foteses, i ara, en canvi, després d'haver-se dirigit més a prop de la realitat i cap a coses més reals? I sí, mostrant-li cadascun dels objectes que passen, se'l forçés a respondre què és, no creus que es trobaria en un destret i que consideraria més vertader el que veia llavors que no pas allò que ara se li mostrava?

—I tant —va dir.

—I si algú —va dir ell— l'arrossegués des d'allí per la força a través de l'aspresa de la pujada i l'escarpament, i no el deixés anar abans d'haver-lo arrossegat fins a la llum del sol, no creus que es doldria i s'indignaria en ser arrossegat, i que un cop arribés a la llum, amb els ulls plens de la resplendor, no podria veure res del que ara se li deia que era veritat?

—I tant que no —va dir—, almenys de sobte.

—Li caldria acostumar-s'hi, per tal de poder mirar les coses

de dalt. En primer lloc el que veuria més fàcilment són les ombres, després d'això les imatges dels homes i d'altres éssers reflectides en les aigües, i més tard aquests mateixos éssers. Després d'això podria contemplar, de nit, els objectes del cel i el cel mateix, mirant de fit a fit la llum dels estels i de la lluna, o bé, durant el dia, el sol i la llum del sol.

—I tant que sí.

—I en darrer lloc, crec jo, podria veure el sol, però no les seves imatges reflectides en les aigües o en qualsevol altre lloc aliè, sinó el sol mateix en el seu propi espai, i contemplar-lo tal com és.

—Necessàriament —va dir.

—I després d'això conclouria sobre el sol, que és aquest qui dóna lloc a les estacions i als anys i governa tots els elements del món visible, i que, d'alguna manera, és el causant de totes aquelles ombres que llavors veien.

—És clar —va dir— que després d'allò aniria a parar a això darrer.

—I què, doncs? En recordar-se del seu primer habitatge, del coneixement que allí tenia i dels seus companys d'empresonament, no creus que es felicitaria pel canvi i se'n compadiria?

—Prou que sí.

—I si suposéssim que llavors hi havia entre ells honors, lloances i privilegis per a qui discernís amb més agudesa els objectes que passaven i recordés millor quins solien anar al davant, darrere o plegats, i a partir d'aquí predigués amb més destresa l'objecte que era a punt d'arribar, creus que els desitjaria i que envejaria, d'entre aquells homes, els que eren honorats i tenien poder, o bé, més aviat, li passaria allò d'Homer i desitjaria fortament "treballar de pagès a sou a casa d'un altre home sense heretat" i patir qualsevol altra cosa que no pas afigurar-se aquells objectes i viure d'aquella manera?

—Així ho crec jo, almenys —va dir—, abans sofriria qualsevol cosa que no pas acceptar de viure d'aquella manera.

—Representa't també el següent —vaig dir jo—. Si un home tal baixés de nou i s'assegués en el mateix seient, que potser no tindria els ulls plens de tenebra, en arribar de sobte des del sol?

—I tant que sí —va dir.

—I si hagués de disputar de nou amb els que sempre havien estat encadenats, en donar opinions sobre aquelles ombres, per a la qual cosa tindria la vista feble, abans que els ulls se li haguessin refet, i el temps que hauria de passar per a avesar-s'hi no podria pas ser molt poc, no faria riure, no es diria d'ell que, després de pujar a dalt, havia tornat amb la vista malmesa, i que no pagava la pena ni tan sols de provar d'anar a dalt? I a qui provés de deslligar-se i pujar, si d'alguna manera poguessin agafar-lo amb les mans i matar-lo, no el matarien?

—I tant —va dir.»<sup>11</sup>

### Qüestions

1. Podríeu establir un paral·lelisme entre els protagonistes de la pel·lícula i els personatges del mite platònic? Al mite de la caverna hi ha un presoner que se n'allibera i dóna el pas d'abandonar el món de les tenebres per tal d'accedir al de la llum i, fins i tot, a la llum mateixa. Podríem dir que a la pel·lícula de Woody Allen succeeix alguna cosa semblant? Expliqueu-ho.

2. La literatura filosòfica ens ha proporcionat diferents interpretacions del mite de la caverna. Tot partint de la pel·lícula, quina interpretació us semblaria més suggerent? Us diu alguna cosa el fet que el cinematògraf també necessiti de la llum, encara que aquesta sigui elèctrica, per tal de produir la ficció de la imatge?

### L'àmbit de l'engany

«El cinema abans del cinematògraf

Alguns historiadors del cinema, com a curiositat, esmenten

11. PLATÓ, *La República*, llibre VII, a cura de Privat Rodríguez, Santa Coloma de Gramanet, Casal del Mestre, 1990, pp. 23-26.

Plató pel seu "mite de la caverna" entre els "precursors de la idea del cinematògraf", però es tractaria d'una cosa més profunda. No és correcte dir que Plató "prefiguri" el cinematògraf; cal dir que el cinematògraf executa tècnicament una idea que trobem ja configurada amb tots els detalls al llibre VII de *La República*.

L'al·legoria de la caverna, en efecte, comença per posar-nos en una situació que té literalment la mateixa *estructura antropològica* que la sessió cinematogràfica: uns homes asseguts miren les ombres que, sobre la paret que tenen davant seu, projecten figures darrere d'ells i que són il·luminades per raigs de llum que també procedeixen de darrere. Amb la seva al·legoria, Plató simbolitza tant la Humanitat, en general, com el Món, en general. Però és evident que no podia haver extret d'aquesta Humanitat, ni del Món, l'estructura del seu mite grandios: només el podia haver obtingut de la consideració dels homes actuant en concret, "situats en concret" davant d'un àmbit també concret (no el "Món", en general, sinó "una regió conformada" d'aquest Món); perquè l'"al·legoria" no es produeix (no pot produir-se) en la direcció que va del Món i l'Home a "aquesta caverna amb uns homes encadenats" (com sembla que pressuposen els qui interpreten l'*al·legoria platònica* com un "recurs pedagògic" orientat a "explicar" la "teoria de les Idees"), sinó que es produeix en la direcció que arrenca d'"una caverna, amb homes a dins" i acaba en el "Món", en general, i en la "Humanitat" en general. Per dir-ho així, la "situació de la caverna" és anterior a la pròpia "teoria" de les idees, i és aquesta teoria que cal considerar com a resultat d'aquella direcció, ampliada i desbordada per un pensament poderós. I això obliga a plantejar la qüestió de l'*origen del mite*. I, com que seria un despropòsit posar l'origen a les sales de cine les quals "prefigura", només ens queda anar a buscar-lo cap endarrere, en situacions que poguessin prefigurar-lo. I és així com arribem, a l'últim, a les "sales quaternàries", a les cavernes paleolítiques. Si més no, amb aquesta hipòtesi donaríem compte de la immensa "pregnància" que el mite de la ca-

verna va tenir des del principi, i anteriorment a la invenció del cine (invenció que, sens dubte, va realimentar aquesta pregnància). Mircea Eliade, a *El mite de l'etern retorn*, considera Plató, per la seva teoria de les idees arquetipus, un pensador *arcaic*, que no fa sinó formular, amb el llenguatge nou de la filosofia, estructures procedents de les "mentalitats més primitives", i a això deuriem gran part de la seva grandesa. Pel que fa al nostre assumpte, també diríem que el *mite platònic* de la caverna és un *mite arcaic*, paleolític, i conformat per una situació no gens subjectiva (o "metafísica"), sinó estrictament objectiva. I, cosa encara més important (sobretot davant del "reduccionisme" crític implícit en la tesi d'Eliade), una situació que, lluny de poder "deixar-la enrere", com un mer record prehistòric, ha estat reconstruïda inesperadament al mateix si de la societat industrial, en la qual, no ja unes bandes de caçadors, sinó milions i milions d'individus romanen "encadenats als seus seients" contemplant ombres que, a les pantalles de cine o televisió, projecten les *Idees* dels qui les fabriquen. I, puix que Plató va oferir una *al·legoria* —la qual desbordava àmpliament els límits precisos d'una situació susceptible de ser descrita en termes estrictament conductuals—, per això no és cap despropòsit tornar a Plató per analitzar l'estructura del cinema, en general, i del "cinema religiós" en particular. Vet aquí l'aspecte que considerem més important, per al nostre propòsit, de l'al·legoria platònica: que les *imatges icòniques (eikasiai)* que, asseguts a la nostra caverna, veiem a la pantalla, les hi veiem no solament des dels "ulls", sinó des de les *creences*, des de la *fe (pistis)*, en les quals som (socialment, culturalment) immersos; i que, no obstant això, totes aquestes *visions aparents* (pròpies de la *doxa*) que la pantalla ens proporciona incessantment, són ombres de conceptes i d'idees, i dels seus conflictes, que només poden obrir-se camí a través d'aquestes "visions".»<sup>12</sup>

12. GUSTAVO BUENO, *¿Qué significa «cine religioso»?*, «El Basilisco», II època, 1r trimestre 1994, pp. 21-22.



## Qüestions

1. Com s'argumenta al text la tesi que no és que Plató prefiguri el cinema, sinó que «el cinematògraf executa tècnicament una idea que trobem ja configurada, amb tots els seus detalls, al llibre VII de *La República*»?

2. Què vol dir Gustavo Bueno en afirmar que, respecte de l'origen del mite, i particularment del de la caverna, cal buscar-lo «en situacions que poguessin prefigurar-lo», en últim extrem, a les «sales quaternàries», a les «cavernes paleolítiques»? Quins avantatges explicatius implicaria aquesta hipòtesi, segons l'opinió del professor Bueno?

3. Comenteu la conclusió a què arriba l'autor d'aquest text, pel que fa a l'al·legoria platònica.

### *Els presoners de la caverna*

«El mite no conta qui atiaava el foc, qui havia ideat el mur, qui dirigia, ocult, aquells camàlics resignats, presoners també, enso-pits en el seu enganyós ofici. Només dues classes de figurants apareixen en la gran farsa: els captius asseguts davant l'última paret de la caverna, incapaços de mirar una altra cosa, d'enyorar res més que les ombres; i aquells camàlics que, encara que aparentment lliures, ja s'havien sotmès a l'ofici de mitjancers de la tenebra. Probablement pensarien que el seu destí era consolar la solitud dels cada cop més feliços, entretinguts, vidents. Potser també van néixer encarcerats, com els presoners; però el senyor del mur i del foc, el senyor de les imatges i el camí, els havia deslliurat de ser només ulls sense llum, perquè, si més no, poguessin fer passes per l'estreta senda emmurallada, o perquè poguessin ser comparses de les seves maquinacions. Potser no calia suposar cap senyor, i un decidit promotor d'espectres, somiador d'unes altres cavernes, va ser el primer que començà a obrir la ruta des de la qual, voraçment, es consumien més imatges perquè continuava creixent la tropa dels inerts i ofuscats presoners.

Aquesta ofuscació animava les entranyes dels contempladors. Viure d'imatges sostingudes tan sols per un petit cor d'ombra era un aliment suau per a ulls que mai no haurien d'alçar-se cap a la llum. El senyor, si n'hi havia, o, si no, alguns dels camàlics, cavil·laren que era millor per als seus clients, tenallats per les cames i el coll, que, pel seu bé, creguessin que les inerts coses que veien eren només allí, al fons dels seus ulls, i naixien de la fantasmagòrica paret. Aquesta ignorància els alliberava del sofriment que dóna saber-se víctimes indefenses del camí, del foc, del mur. L'aliment d'imatges, enllaçades pel míser discurs dels camàlics, acabava per dissoldre aquells miradors de la fosca. Mirar només en la foscor fa fugir l'horitzó de qualsevol camí, buida l'ànim per a qualsevol fugida, per a desitjar res que no sigui continuar percebent el constant guspireig de la tèrbola llum.

Ensenyats a parlar per les imatges, els presoners voldrien incorporar-se a aquest consolador discurs que els mostra el que cal veure i que els facilita la forma de veure-ho (...).

Però el mite conta, a més a més, el procés d'un vertader alliberament. Hi ha un presoner que fuig. Algú —hom no diu qui— el va deslligar, el va obligar a aixecar-se i el va posar en camí cap a la llum. No cap a la llum del solitari foc que crema al mig de la caverna, sinó cap a la sortida, cap al sol (...).

Lliure, per fi, de la caverna, el presoner necessita un llarg aprenentatge per a resistir la nova llum; per a no enyorar massa la tranquil·la, còmoda tenebra que el circumdava. Una tenebra entre la qual a penes va poder besllumar els objectes que el teló de la cova li oferia, malgrat la incansable flama de la foguera (...).

Probablement aleshores, en descobrir el presoner tot el que abastava l'esguard i fet com estava a utilitzar la vista, encara que fos entre tenebres, va pensar que aquella maquinària de la mirada, en la qual havia crescut, podria revolucionar-se, posat que tingués una altra llum distinta per missatgera. Una llum que donés vida i saber a la mirada, i a la qual acompanyessin paraules més fermes que aquelles en les quals, com ecos aix-

fats, el varen educar. Tampoc no sabem si, en un moment de desesperació, va pensar que era impossible transformar aquella fàbrica d'un veure en què s'esgotava la passió per sentir, per crear, per viure.

El mite no parla ja de projectes, però sí ens narra el moment més dramàtic d'aquesta història. Aquell presoner feliç per haver conegut la possibilitat d'un altre món distint, per haver gaudit de la visió sostinguda per la saviesa, està a frec, per això, de la infelicitat. Una infelicitat provocada per la necessitat de compartir la seva veritat. I en aquell moment recorda els seus entenebrits companys, i aprèn la suprema lliçó, que no val res ser solitari fruïdor de la llum. Si bé li costa més esforç que aquella primera escapada, davalla, de nou, a la caverna.

En aquest moment, el mite de l'alliberament esdevé tragèdia. Quan el presoner torna a ocupar el seu vell seient, els antics companys es riuen d'ell. Ha oblidat la forma de mirar aquelles imatges que tant de profit li feien, no sap confondre les veus i els ecos que s'aixafen al fons de la cova; no l'assossega l'adormidor murmuri de la fosca. La rialla, tanmateix, acaba convertint-se en el crispat ritu de la mort, quan el presoner intenta, com van fer amb ell, alliberar, animar, empènyer cap a una altra llum. L'única cosa veritablement real en aquell fantasmagòric univers és, a la fi, la mort.

Ho va contar amb més detall, més bellament, Plató, fa vint-i-quatre segles, al començament del llibre setè de *La República*: "Quina escena tan estranya descrius —digué Glauco—, i quins presoners tan estranys! Iguals a nosaltres —vaig dir—".<sup>13</sup>

13. EMILIO LLEDÓ, *Sobre el tema de la caverna. Enseñados a hablar por imágenes, los prisioneros serán capaces de gritar pidiendo más sombras*, «El País», 1-7-1993.

## Qüestions

1. Una lectura tan desesperançada com la que Emili Lledó fa en aquest article, en quins elements teòrics considereu que es basa?

2. En aquesta interpretació del mite de la caverna, els portadors estableixen una identificació entre els «presoners» i els seus «clients». Què us suggereix aquesta metàfora del presoner com a consumidor d'imatges?

3. Comenteu la frase: «mirar només en la foscor fa fugir l'horitzó de qualsevol camí, buida l'ànim per a qualsevol fugida...».

4. Com es pot integrar en una visió tan pessimista l'afirmació que «hi ha un presoner que escapa» amb la constatació que «res no val ser solitari gaudidor de la llum»?

5. Com a tema de redacció us suggerim: l'alienació al mite de la caverna.

## D. ALTRES PEL·LÍCULES

El cinema que fins fa uns anys s'anomenava d'«art i assaig» ens ha proporcionat un parell de pel·lícules respecte de les quals hi ha una infreqüent unanimitat pel que fa a la seva idoneïtat per a il·lustrar les teories de Plató.

La primera d'elles és *El conformista*, dirigida per Bernardo Bertolucci el 1970, prenent com a punt de partida la novel·la homònima d'Alberto Moravia. La història gira al voltant d'un viatge realitzat en 1937 a París per un sicari feixista per tal de matar un vell professor de filosofia i líder antifeixista exiliat. El jove feixista escolta del seu antic professor el mite platònic de la caverna, que deixa translluir en aquesta tensa situació tota la seva dimensió moral i política. Aquesta confrontació entre la dignitat de l'intel·lectual i la degradació del jove feixista s'emmarca en una escena en què el joc de llums, contrallums i penombres li proporciona una forta càrrega semàntica, que remet al context de llums i ombres descrit al mite.

La segona és una pel·lícula de Marco Ferreri titulada *El Banquet*. Es tracta de la dramatització del text platònic del mateix nom, que Ferreri va rodar el 1988 per a la RAI i protagonitzaren Irene Papas i Philippe Leotard. En aquesta comèdia filosòfica, tènicament molt semblant a la filmació d'una representació teatral, el director italià intenta humanitzar els personatges del diàleg platònic, situant-los al seu ambient quotidià. En servir-se d'una estètica naturalista els descriu confrontant els seus discursos i les distintes maneres de comportar-se durant l'àpat que té lloc a casa d'Agató.

## OCCAM I EL NOM DE LA ROSA

En aquest sentit jo certament volia escriure una novel·la històrica, i no pas perquè Ubertino o Michele vagin existir de debò i diguin si fa no fa el que van dir de debò, sinó perquè tot allò que deien personatges ficticis com Guillem, en aquella època s'hauria *hagut* de dir.

UMBERTO Eco<sup>14</sup>

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

*El nom de la rosa (Der Name der Rose)*. Aquesta pel·lícula produïda per Bernd Eichinger, de la Neue Constantin Filmproduktion (coproducció d'Alemanya/França/Itàlia, 1986), va estar dirigida per Jean-Jacques Annaud, a partir d'un guió basat en l'obra d'Umberto Eco, *El nom de la rosa*. Les dificultats d'adaptació d'aquesta novel·la al format d'un guió cinematogràfic van fer que la seva elaboració resultés particularment laboriosa, fins a l'extrem que hi van intervenir Gérard Brach, Alain Godard, Howard Franklin i Andrew Birkin. Amb fotografia de Tonino Delli Colli, en el repartiment figuren Sean Connery, Christian Slater, F. Murray Abraham, Feodor Chaliapin Jr., Valentina Vargas i l'omnipresent Ron Perlman, al qual J-J Annaud ja havia donat un important paper en *A la recerca del foc (La guerre du feu)*. 130 m.

14. UMBERTO ECO, *El nom de la rosa i les Postil·les a «El nom de la rosa»*, Barcelona, Destino/Edicions 62, 1985, p. 565.

L'acció del film se situa al nord d'Itàlia (malgrat haver estat rodada en bona part en una abadia del segle XII, que encara es conserva, a Eberbach, prop de Frankfurt), i transcorre a la tardor de l'any 1327. El franciscà Guillem de Baskerville (interpretat per Sean Connery) i el seu acòlit Adso de Melk (Christian Slater) arriben a un monestir dels benedictins per tal d'intervenir en una «disputa teològica» sobre si l'acumulació de riqueses *ad major gloria Dei* per part de l'església és coherent amb la doctrina cristiana o, al contrari, cal viure en la pobresa emulant l'exemple de Jesús. Aquest interès en la visita al monestir es veurà ràpidament desplaçat en confessar l'abat als visitants que un dels monjos havia mort en unes circumstàncies estranyes i en demanar ajut per al seu esclariment. La successió d'altres morts igualment misterioses condueix Guillem de Baskerville a la biblioteca, guardada per Jorge de Burgos (Feodor Chaliapin), i serà aquesta la pista que conduirà a l'aclariment del misteri.

L'arribada de l'inquisidor Bernat Gui (F. Murray Abraham) coincideix amb la prohibició per part de l'abat (Michael Lonsdale) que continuïn les investigacions. Tanmateix, Guillem i Adso, que creuen estar prop de l'explicació dels fets, persistiran en la seva investigació fins a descobrir, darrere d'una de les parets de la biblioteca, l'existència d'un laberint, on s'amagaven una sèrie de llibres dels quals Guillem havia sentit parlar però que malauradament mai no havia pogut llegir. Aquests llibres, i particularment la *Poètica* d'Aristòtil, havien estat l'arma homicida, ja que pel fet de tenir les pàgines impregnades d'un verí imperceptible es convertien en una trampa mortífera per a tots aquells que gosaven satisfer la seva curiositat acostant-se als llibres prohibits.

Mentre Guillem i Adso estan ben ocupats a desentranyar el misteri, Bernat Gui, mogut pel seu esperit inquisidor, aconseguix muntar un procés per tal de condemnar, més que no jutjar, alguns frares sospitosos d'haver pactat amb el Maligne i als quals considera els causants de les desgràcies que ocorren. Quan aquests desgraciats, juntament amb la jove i sensual

pagesa (Valentina Vargas), estaven a punt de ser incinerats en vida, es produeix el desenllaç apocalíptic, on conflueixen l'incendi de la biblioteca, l'alliberament de les víctimes i l'execució de l'inquisidor en fugir de la plebs. L'acomiadament d'Adso de la seva enamorada posa el contrapunt vitalista a una pel·lícula farcida de referències racionalistes.

## B. ANÀLISI

a) *Autoritat de l'església i autoritat de la raó (les relacions entre la fe i la raó, les heretgies, la Inquisició)*. La vella polèmica escolàstica respecte de les relacions entre la fe i la raó, es veu reflectida en aquest film tant pel que fa a les declaracions explícites dels protagonistes, com per les seves relacions amb l'autoritat eclesiàstica. Una de les figures que adopta aquesta disputa és la del conflicte entre l'ortodòxia, representada per Bernat Gui, i les diferents heretgies, personalitzades per Salvatore (el cellerer). Entre ambdues, el paper de Guillem apareix com el d'aquell que, malgrat considerar la fe com a instància inapel·lable, no renuncia a l'ús sistemàtic de la raó com a mostra més genuïna de la naturalesa humana. El dogmatisme radical del bibliotecari, Jorge de Burgos, o l'actitud contemporitzadora de l'Abat són algunes de les posicions més significatives.

b) *La interpretació dels signes i el significat de les paraules: el nominalisme i el problema del universal*. Al film (i a la novel·la) ocupa un lloc important la interpretació dels signes; així, ja des del principi Guillem «dóna prova de gran perspiciàcia» llegint els signes que la natura li ofereix, la qual cosa li permet de descobrir les correrries de Brunello. La cita d'Alain de Lille és tota una declaració de principis (*omnis mundi creatura, quasi liber et pictura, nobis est in especulum*). La preocupació per la lectura del signes es manté al llarg de l'obra, ja sigui per a poder desxifrar un missatge secret o per a reconèixer en determinats objectes amagats pels heretges la mà del Maligne.

És a partir de la preocupació pels signes com s'introdueix a la novel·la el problema dels universals i, consegüentment, la posició nominalista de Guillem de Baskerville. Pel que es dedueix de les *Postil·les*, es va triar *El nom de la rosa* com un títol que situa en un primer pla el que és important tant per al mestre d'Occam com per al mateix Umberto Eco: el que interessa realment és el nom de les coses més que no aquestes o, dit en clau filosòfica, determinar el tipus d'entitat que correspon a les *suppositio simplex*.

c) *La vessant pràctica d'una disputa teològica (de la pobresa i la riquesa en el si de l'Església)*. El motiu que havia dut a Guillem de Baskerville a visitar l'abadia benedictina no era un altre que el de participar en una discussió sobre si era lícit per part de l'església l'acumulació de riqueses; la posició favorable, defensada pels amfitrions, no sols era rebutjada per una part dels franciscans, sinó que a més havia estat la raó primordial que havia conduït determinats grups, com ara els joaquimites, a ser segregats de l'església en haver estat considerats heretges.

Encara que aquest tema deixa de ser el leitmotiv en els primers compassos de la pel·lícula, en quedar desplaçat per la intriga que comporten els assassinats, es converteix en un tema recurrent al llarg de tot el film.

d) *La presència d'Aristòtil en el pensament medieval (concepte de ciència, sil·logisme, raonament deductiu i inductiu)*. Malgrat l'actitud crítica del nominalisme occamista davant els sistemes filosòfics anteriors, la novel·la és farcida de referències tant implícites com explícites a la filosofia d'Aristòtil; les referències no es limiten a una manifestació d'admiració envers certes obres «desaparegudes» (com ara la *Poètica*) que gaudien d'un especial atractiu. Tant al film com a la novel·la d'Eco, hi ha contínues demostracions del rigor lògic propi de l'aristotelisme escolàstic; la utilització que es fa de certs conceptes, com ara el de ciència, el de deducció, el de sil·logisme i tants d'altres, evidencia una gran familiaritat amb les categories aristotèliques. I, òbviament, no po-

dia ser d'una altra forma, ja que la intriga de la novel·la està doblement ambientada: pel que fa a l'espai físic, tot transcorre entre els murs d'una abadia; pel que fa a l'espai intel·lectual, dins el perímetre que delimita el mapa conceptual de l'aristotelisme.

e) *La controvèrsia raó/voluntat, racionalisme/vitalisme i la seva presència en les reflexions al voltant de l'amor i el riure*. L'interès d'Eco (i fins i tot del mateix Annaud, com és notori en *A la recerca del foc*) pel tema del riure, o pel tema de les passions, i molt especialment la passió amorosa, sintonitza perfectament amb alguns dels temes que es generen a partir de certes controvèrsies escolàstiques al voltant de la naturalesa humana i allò que n'és consubstancial.

La discussió que polaritza una bona part dels filòsofs més representatius del segle XIV, la disputa teològica al voltant de la preeminència de la raó o de la voluntat, té en la pel·lícula una transcripció, de caire antropològic, en les contínues referències als sentiments com a expressions del vitalisme humà, encara que delimitats per l'autoritat de certes instàncies, ja sigui la de l'església o de la mateixa raó. Aquesta tensió es patentitza de manera especial en determinats «sermons» de Guillem a Adso, a propòsit de la seva relació amb la pagesa, o en acalorades converses amb Jorge de Burgos.

f) *Suggeriments de lectura des de les Postil·les a «El nom de la rosa»: la metafísica policíaca i la novel·la històrica*. En les *Postil·les a «El nom de la rosa»*, Umberto Eco confessa el seu desig per escriure una obra que ja des del principi adoptés l'estructura d'una novel·la policíaca; i és molt interessant la justificació que hi addueix: la novel·la policíaca, que com la filosofia, «comporta una història de conjectura», en el fons es planteja la mateixa pregunta que la filosofia i fins i tot que la psicoanàlisi, a saber: «qui és el culpable?». I per respondre aquesta pregunta, tant en el gènere policíac com en el discurs filosòfic, «cal conjecturar que tots els fets tenen una lògica, la lògica que els ha imposat el culpable».

L'interès d'Umberto Eco per situar la seva obra a l'Edat Mitjana s'explica per la importància que aquesta va tenir en la formació de «tots els problemes de l'Europa moderna... des de la democràcia comunal fins a l'economia bancària, des de les monarquies nacionals fins a les ciutats, des de les noves tecnologies fins a les revoltes dels pobres: l'Edat Mitjana és la nostra infantesa, a la qual cal tornar per fer l'anamnesi».

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

#### *Autoritat de l'església i autoritat de la raó (heretgies, la Inquisició)*

«—Però els fraticelli són heretges! —tallà secament l'Abat—. No es limiten pas a sostenir la pobresa de Crist i dels apòstols, doctrina que, per bé que no la comparteixo gaire, es pot oposar profitosament a l'or avinyonès. Els fraticelli treuen d'aquesta doctrina un sil·logisme pràctic, en conclouen que tenen dret a la revolta, al saqueig, a la perversió dels costums...

—Però quins fraticelli?

—Tots en general. (...)

—Us ho prego! —va dir Guillem—. No confongueu coses diferents! Parleu com si els fraticelli, els patarins, els valdesos, els càtars, i entre aquests els bogomils de Bulgària i els heretges de Dragovitsa fossin tots iguals!

—Ho són —va dir secament l'Abat—. Ho són perquè són heretges i ho són perquè posen en perill l'ordre mateix del món civil, fins i tot l'ordre de l'imperi que sembla que vós auspicieu. (...) Com que no creuen en la resurrecció de la carn ni en l'infern com a càstig dels malvats, consideren que poden fer el que sigui impunement. Fet i fet, s'anomenen catharoi, ço és, purs...

—(...) Dic que moltes d'aquestes heretgies, independentment de les doctrines que sostenen, troben ressò entre els simples perquè els suggereixen la possibilitat d'una vida diferent. Dic que tot sovint els simples no entenen gaire de doctrina. Dic que sovint s'ha escaigut que les multituds de simples hagin

confós la predicació càtara amb la dels patarins, i aquesta en general amb la dels espirituals. La vida dels simples, Abbone, no la il·lumina la saviesa ni el sentit desvetllat de les distincions que ens fa savis. I els obsedeixen la malaltia, la pobresa, la ignorància que els fa parlar empatolladament. Sovint, per a molts d'ells, l'adhesió a un grup herètic no és sinó una manera com una altra de proclamar llur desesperació. Un pot incendiar la casa d'un cardenal, ja sigui perquè vol perfeccionar la vida del clergat o perquè creu que l'infern, que ell predica, no existeix. Sempre es fa perquè existeix l'infern terrenal, en el qual viu el ramat del qual nosaltres som pastors.»<sup>15</sup>

#### *Qüestions*

1. Què vol dir que els fraticelli, «de la doctrina de la pobresa de Crist (...) treuen un sil·logisme pràctic»?

2. Quina reflexió us suggereix l'afirmació de l'Abat que tots els heretges (fraticelli, patarins, valdesos, càtars...) ho són igualment, «perquè posen en perill l'ordre mateix del món civil»?

3. Com explicaríeu la relació entre «el fet de no creure» (ni en la resurrecció de la carn, ni en l'infern) i «fer el que sigui impunement»? Quina funció correspon a la religió des d'una perspectiva com aquesta?

\* \* \*

«Si sorgís un contenciós entre el papa i l'emperador o altres ortodoxos sobre la potestat que el papa assegura que li pertany per dret diví, ni l'emperador o els seus subordinats no podrien fonamentar la seva interpretació principalment en les lleis imperials, ni el papa principalment en els seus cànons. És necessari que l'un i l'altre, en última instància, recorrin a les Sagra-

15. UMBERTO ECO, *op. cit.*, pp. 161-163.

des Escriitures, les quals ningú no gosarà negar si vol ser considerat catòlic.

Car si el papa volgués demostrar tan sols per mitjà de decrets i decretals aquella potestat seva que assegura tenir per dret diví, se li respondrà que aquest argument s'ha de considerar sospitós de perjudici a favor d'una part, com si fos un familiar, llevat que pugui ser enfortida per les Divines Escriitures. I el mateix es podria dir de l'emperador i d'altre qualsevol que intentés defensar-se contra el Papa en aquest camp tan sols mitjançant les lleis imperials; especialment si es té en compte que tant algunes lleis civils com algunes decretals semblen ben contràries a la veritat, la justícia i la llei evangèlica.

Per exemple, aquella llei que estableix que cal dissoldre el vincle matrimonial per raó de religió, contradiu la llei evangèlica. La decretal d'Anastasi II (34) no s'acorda amb l'equitat. Com més avall es veurà claríssimament, n'hi ha també d'altres que no sols contradiuen patentíssimament la veritat catòlica, sinó fins i tot l'evidentíssima raó natural, de tal manera que fins els il·letrats i les dones ho poden copsar, i fins és admirable que algú amb ús de raó hagi pogut arribar a opinar-ho.

Sobre això Gracià afirma: "Cal entendre això d'aquelles sancions o epístoles decretals en què no es troba res contrari ni als precedents decrets dels pares, ni als precedents evangèlics".

Encara es pot afegir que, així com segons els drets canònic i civil ningú no pot determinar el dret en favor seu, o ser jutge en causa pròpia, així tampoc ningú no pot al·legar en favor seu les pròpies lleis, promulgades per ell mateix, quan té un contenciós amb un altre; pel mateix motiu, no podrà al·legar tampoc les lleis dels seus predecessors, que no tenen pas més autoritat que les pròpies. Ja que semblen tenir la mateixa autoritat, és just pensar que cal al·legar-les en el mateix. Si hi hagués un procés que contraposés el Papa amb l'emperador per causa de la potestat que aquell afirma que té per dret diví, no podrien fonamentar la seva posició respectiva l'un en les seves pròpies lleis i l'altre en els seus cànons, car aleshores, l'un i l'altre podrien anar promulgant noves lleis, i dictant d'acord

amb elles sentència contra l'altre. Se segueix, doncs, que tampoc no poden fonamentar-se vàlidament en les lleis dels seus predecessors l'un contra l'altre. I per tant, caldrà que hom recorri a les Sagrades Escriitures, que totes dues parts creuen que han d'acceptar, tant si els afavoreixen com si els perjudiquen.»<sup>16</sup>

### Qüestions

1. Com es justifica al text la preeminència de les Sagrades Escriitures enfront de l'autoritat del Papa i de l'Emperador?

2. Com es resol, segons Occam, el conflicte entre la «llei evangèlica» i la «llei civil»?

3. Expliqueu què vol dir «veritat catòlica» i «raó natural».

4. Què us suggereix la inclusió de les dones juntament amb els il·letrats? Documenteu-vos sobre la posició que Tomàs d'Aquino manté al respecte.

### *La interpretació dels signes i el significat de les paraules: el nominalisme i el problema dels universals*

«Aquell dia no em vaig saber estar de tornar-li a fer preguntes sobre l'episodi del cavall.

—Però —vaig dir—, quan heu llegit les petjades damunt la neu i damunt les branques, encara no coneixíeu Brunello. En certa manera, aquelles petjades ens parlaven de tots els cavalls d'aquella espècie. No hem de dir, doncs, que el llibre de la natura només ens parla per essències, com ens ho ensenyen molts teòlegs insignes?

—No pas exactament, benvolgut Adso —em respongué el mestre—. És cert que aquella mena de senyals m'insinuaven el cavall, a la manera de *verbum mentis*, i me l'haurien insinuat

16. GUILLEM D'OCCAM, *Breviloqui sobre el principat tirànic*, Barcelona, Laia, 1981, pp. 64-65.

onsevulla que els hagués trobats. Però els senyals, en aquell indret i en aquella hora del dia, em deien que per allà havia passat almenys un de tots els cavalls possibles. De manera que em trobava a mig camí entre l'aprehensió del concepte de cavall i el coneixement d'un cavall individual. I, en tot cas, allò que ja coneixia del cavall universal em venia de la petjada, que era singular. Podria dir que en aquell moment em trobava presoner entre la singularitat de la petjada i la meua ignorància, que prenia la forma bastant diàfana d'una idea universal. Si veus una cosa de lluny i no entens què és, et resignaràs a definir-la com un cos extens. Quan t'hi hauràs acostat la definiràs com un animal, tot i que encara no sàpigues si es tracta d'un cavall o d'un ase. I, finalment, quan la tindràs més a prop, podràs dir que és un cavall per bé que encara no sàpigues si és Brunello o Favello. I només quan et trobaràs a la distància justa veuràs que es tracta de Brunello (o bé tal cavall i no pas tal altre, com el vulguis anomenar). I aquest serà el coneixement ple, la intuïció del singular. Així, fa una hora, estava predisposat a admetre tots els cavalls, però no pas per la vastitud del meu intel·lecte, sinó per la migradesa de la meua intuïció. I la fam del meu intel·lecte no s'ha sadollat sinó quan he vist el cavall singular, que els monjos portaven per la brida. Només aleshores he sabut del cert que el meu raonament primer m'havia emmenat a les envistes de la veritat. D'aquesta manera, les idees, que abans feia servir per a imaginar-me un cavall que encara no havia vist, eren purs signes, com eren signes de la idea de cavall les petjades damunt la neu; i només es fan servir signes i signes de signes quan ens manquen les coses.»<sup>17</sup>

### Qüestions

1. Com cal entendre al text el concepte «espècie»? Penseu que té fonamentalment un sentit biològic? Expliqueu-ho.

17. UMBERTO ECO, *op. cit.*, pp. 34-35.

2. Creieu que el concepte d'espècie seria reductible al d'essència? Per què?

3. Dins la teoria dels signes d'Umberto Eco, on situaríeu el que al text s'anomena «aquella mena de senyals»?

4. Expliqueu la frase: «em trobava a mig camí entre l'aprehensió del concepte de cavall i el coneixement d'un cavall individual».

5. Des d'un punt de vista gnoseològic, quina relació hi haurà entre «la singularitat de la petjada» i «una idea universal»? Des de la perspectiva nominalista, quin dels elements tindrà un paper decisiu en el procés de coneixement?

6. Expliqueu la conclusió a què arriba Guillem de Baskerville: «les idees (...) eren purs signes (...) i només es fan servir signes i signes de signes, quan ens manquen les coses».

\* \* \*

«16. Vist, doncs, què se significa amb el nom d'«essència» en les substàncies compostes, cal veure com es comporta respecte als conceptes de gènere, d'espècie i de diferència. Ara bé, com que allò a què convé el concepte de gènere, o d'espècie, o de diferència, es predica d'aquest singular signat, és impossible que el concepte d'universal, això és, de gènere o d'espècie, convingui a l'essència en tant que és significada a manera de part, com amb el nom d'«humanitat» o d'«animalitat». I per això, diu Avicenna que la racionalitat no és la diferència, sinó el principi de la diferència; i per la mateixa raó, la humanitat no és l'espècie, ni l'animalitat el gènere. Semblantment, tampoc no es pot dir que el concepte de gènere o d'espècie li convingui a l'essència com si fos alguna cosa existent fora dels singulars, com feien els platònics. Ja que aleshores el gènere i l'espècie no es predicarien d'aquest individu. No es pot dir, en efecte, que Sòcrates sigui això que és separat d'ell; i, a més, allò separat tampoc no serviria per al coneixement d'aquest singular. Així, doncs, resta que el concepte de gènere o d'espècie convingui a l'essència en tant que se significa a manera de tot (com amb el



nom d'home o d'animal), en tant que implícitament i indistintament conté tot allò que hi ha en l'individu.

17. La natura o essència presa així es pot considerar de dues maneres. D'una manera, segons el seu propi concepte essencial, que és la seva consideració absoluta; i d'aquesta manera res no és veritat d'ella, sinó allò que li convé en tant que tal. Per tant, en atribuir-li qualsevol altra cosa, l'atribució serà falsa. Per exemple: a l'home, en tant que és home, li convé "racional" i "animal" i les altres coses que entren a la seva definició; però "blanc" o "negre", o qualsevol cosa semblant que no pertanyi al concepte essencial d'humanitat, no convé a l'home en tant que és home. Així, si hom preguntés si aquesta natura considerada així es pot dir una o bé moltes, no s'ha de concedir ni l'una ni l'altra cosa. Ja que ambdues queden fora de la noció d'humanitat, i ambdues poden advenir-li. En efecte, si la pluralitat pertanyia a la seva noció d'humanitat, mai no podria ésser una, essent així que és una en tant que és en Sòcrates. Semblantment, si la unitat pertanyia al concepte d'humanitat, aleshores la natura de Sòcrates i la de Plató serien una i la mateixa, i no es podria multiplicar en moltes.

De l'altra manera es considera segons l'ésser que té en això o en allò. I així es predica d'ella quelcom per accident, per raó d'allò en què és. Així es diu que l'home és blanc, perquè Sòcrates ho és, encara que a l'home en tant que és home això no li convingui.»<sup>18</sup>

### Qüestions

1. Com s'utilitza al text el concepte d'«universal»? Quina relació té amb els de «gènere», «espècie» i «essència»?

2. Quines conseqüències se seguirien de l'afirmació: «tampoc no es pot dir que el concepte de gènere o d'espècie li con-

18. TOMÀS D'AQUINO, «De ente et essentia», *Antologia metafísica*, a cura de Francesc Canals, Barcelona, Edicions 62, 1982, pp. 54-55.

vingui a l'essència com si fos alguna cosa existent fora dels singulars, com feien els platònics?»?

3. Exposeu breument la posició que respecte dels universals defensarien el realisme, el platonisme i el nominalisme.

### *La vessant pràctica d'una disputa teològica (de la pobresa i la riquesa en el si de l'Església)*

«Finalment va arribar sant Francesc, que va predicar un amor a la pobresa que no contradeia els preceptes de l'església i, per obra seva, aquesta va recollir les exigències d'una major severitat de costums reclamada per aquests antics moviments i els havia purificats dels elements de desgavell que hi bategaven. Hauria hagut de venir una època de pau i santedat; però com que l'orde franciscà anava creixent i atreia cap al seu si els homes millors, va esdevenir una força massa poderosa i lligada als afers terrenals, i molts franciscans volgueren tornar l'orde a la seva puresa primitiva. Era una tasca prou difícil per a un orde que, pel temps que jo era a l'abadia, ja comptava amb més de trenta mil membres escampats arreu del món. Però la cosa era així, i molts d'aquests frares de sant Francesc s'oposaven a la regla que s'havia imposat l'orde, al·legant que aquest havia adoptat el tarannà d'aquelles institucions eclesiàstiques que es proposava de reformar, i precisament que això mateix havia passat ja en vida de sant Francesc i que hom havia traït les seves paraules i els seus propòsits. Molts descobriren llavors el llibre escrit per un monjo cistercenc a començament del segle XII de la nostra era anomenat Joaquim, al qual s'atribuïen dots profètics. Efectivament, aquest havia previst l'adveniment d'una era nova en què l'esperit de Crist, corromput de temps per obra dels falsos apòstols, es tornaria a realitzar sobre la terra. I havia precisat terminis, amb la qual cosa tothom va entendre clarament que parlava de l'orde franciscà sense saber-ho. I això va complaure, potser massa i tot, molts franciscans; de tal manera que, a mitjan segle, els doctors de la

Sorbona de París van haver de condemnar les proposicions d'aquell abat Joaquim i ho van fer, segons sembla, perquè els franciscans (i els dominicans) havien acumulat massa poder i saviesa a la universitat de França i es volien desempallegar d'ells acusant-los d'heretgia. Però no hi van reeixir, i això va fer un gran bé a l'església perquè va permetre la divulgació de les obres de Tomàs d'Aquino i de Bonaventura de Bagnoregio, que no tenien res d'heretges. D'on es desprèn que també a París les idees eren confuses o que algú les volia confondre en profit seu. Vet aquí el mal que fa l'heretgia al poble cristià, que enterboleix les idees i incita tothom a esdevenir inquisidor en benefici seu. De manera que tot allò que vaig veure després de l'abadia (que reportaré més endavant) m'ha fet pensar que sovint són els inquisidors mateixos que engendren els heretges. I no solament en el sentit que, encara que no ho siguin, se'ls imaginem, sinó perquè reprimeixen tan abreviada la corrupció herètica que mouen moltes persones a abraçar l'heretgia per l'odi que els tenen. Veritablement, un cercle imaginat pel dimoni, Déu nos en guard!»<sup>19</sup>

### Qüestions

1. Consulteu en una enciclopèdia la veu «joaquimisme» i informeu-vos de les característiques més importants d'aquesta «heretgia».

2. Què us suggereix l'afirmació: «Vet aquí el mal que fa l'heretgia al poble cristià, que enterboleix les idees i incita a tothom a esdevenir inquisidor en benefici seu. (...) Sovint són els inquisidors mateixos que engendren els heretges»? Expliqueu-ho, tot considerant la valoració que dels inquisidors tindria l'autor de la novel·la, tal com es desprèn d'aquesta opinió.

19. UMBERTO ECO, *op. cit.*, pp. 58-59.

### *La presència d'Aristòtil en el pensament medieval: concepte de ciència, sil·logisme, raonament deductiu i inductiu*

«Adso —va dir Guillem—, resoldre un misteri no és el mateix que fer una deducció a partir de primers principis. I no equival tampoc a arreplegar tot de dades particulars per inferir-ne una llei general. Vol dir més aviat plantar-se de cara a una, o dues, o tres dades particulars que aparentment no tenen res en comú i provar d'imaginar si poden ser casos d'una llei general que encara no coneixes i que potser no ha estat enunciada mai. Evidentment, si saps, com diu el filòsof, que l'home, el cavall i el mul no tenen fel i viuen llargament, pots tractar d'enunciar el principi segons el qual els animals sense fel viuen llargament. Però imagina't el cas dels animals amb banyes. Per què tenen banyes? De cop i volta t'adones que cap animal amb banyes no té dents a la mandíbula superior. Fóra un bell descobriment si no sabessis que, dissortadament, hi ha animals sense dents a la mandíbula superior que tanmateix no tenen banyes, com ara el camell. Finalment descobreixes que tots els animals que no tenen dents a la mandíbula superior tenen dos païdors. Doncs bé, pots suposar que aquells que no tenen prou dents masteguen malament i necessiten, per tant, dos estòmacs per pair més bé. Però, i les banyes? Llavors tractes d'escatir la causa material de les banyes: la manca de dents fa que l'animal tingui un excés de matèria òssia que ha de sortir per alguna banda. Però és una explicació suficient? No, perquè el camell no té dents superiors, té dos païdors, però no té banyes. Aleshores has d'escatir també quina és la causa final. La matèria òssia només sobreix en forma de banyes en aquells animals que no tenen altres mitjans de defensa. En canvi, el camell té una pell molt dura i no li calen banyes. Aleshores la llei podria ser...

—Però a què treuen cap les banyes? —vaig preguntar impacient—, i per què us ocupeu d'animals amb banyes?

—Jo no me n'he ocupat mai, però el bisbe de Lincoln se'n va ocupar molt, seguint una idea d'Aristòtil. Sincerament, no sé si les seves raons són bones, ni he comprovat on té les dents el

camell ni quants païdors té: era per dir-te que la recerca de lleis explicatives, en els fets naturals, procedeix d'una manera tortuosa. Davant d'alguns fets inexplicables has de fer per manera d'imaginar moltes lleis generals, tot i que encara no vegis el lligam que tenen amb els fets de què t'ocupes: i, de cop i volta, en la connexió sobtada d'un resultat, se't perfila un raonament que et sembla més convincent que els altres. Llavors proves d'aplicar-lo a tots els casos semblants, proves de fer-lo servir per obtenir-ne previsions, i descobreixes que ho havies endevinat. Però no sabràs mai fins al final quins predicats cal que introdueixis en el teu raonament i quins cal que deixis de banda. I això és el que ara faig jo. Arreglero tot d'elements inconnexos i basteixo hipòtesis. Però n'haig de bastir una colla, i moltes són tan absurdes que em faria vergonya d'esmentar-te-les. (...)

En aquell moment vaig copsar la manera de raonar del meu mestre i em va semblar bastant divergent de la del filòsof que raona sobre els primers principis, l'intel·lecte del qual assumeix gairebé les maneres de l'intel·lecte diví. Vaig comprendre que, quan li mancava una resposta, Guillem se n'empescava moltes de ben diferents entre elles. Vaig quedar perplex.

—Però llavors —vaig gosar comentar—, encara sou lluny de la solució...

—Hi sóc molt a prop, però no sé pas de quina.

—Així, doncs, no teniu una sola resposta a les vostres preguntes?

—Si la tingués, Adso, estaria ensenyant teologia a París.

—A París tenen sempre la resposta vertadera?

—Mai —va dir Guillem—, però estan molt segurs dels seus errors.

—I vós? —vaig dir amb una impertinència infantívola—. No feu mai errors?

—Sovint —respongué—. Però, en comptes de concebre'n un de sol, me n'empesco molts; així no em faig esclau de cap.

Vaig treure la impressió que, a Guillem, no li interessava realment la veritat, que no és sinó l'adequació entre la cosa i

l'intel·lecte. Ell, en canvi, es divertia imaginant tants possibles com pogués.

Reconec que en aquell moment vaig desesperar del meu mestre i em vaig sorprendre pensant: "Sort que ha arribat la Inquisició". Vaig prendre partit per la set de veritat que animava Bernat Gui.

I, amb aquesta disposició mental tan culpable, més trasbalsat que Judes la nit del dijous sant, vaig entrar amb Guillem al refectori per consumir el sopar.»<sup>20</sup>

### Qüestions

1. L'afirmació inicial del text que «resoldre un misteri no és (...) fer una deducció a partir de primers principis (...) ni tampoc arreplegar tot de dades particulars per inferir-ne una llei general», considereu que suposa una desqualificació de la inducció i de la deducció com a procediments heurístics o penseu que més aviat vol dir alguna altra cosa?

2. Com interpreteu la insistència de Guillem que «[resoldre un misteri] vol dir més aviat plantar-se de cara a una, dues, o tres dades particulars (...) i provar d'imaginar si poden ser casos d'una llei general que encara no coneixes»? Creieu que això tindria alguna cosa a veure amb el procediment hipotètic-deductiu? Expliqueu-ho.

3. Seríeu capaços de reconstruir elementalment la teoria de les causes aristotèlica a partir de l'exemple que utilitza Guillem per a il·lustrar la seva posició? Intenteu-ho.

4. Analitzeu el descobriment que fa Adso respecte de la forma de raonar del seu mestre: «En aquell moment vaig copsar la manera de raonar del meu mestre i em va semblar bastant divergent de la del filòsof que raona sobre els primers principis, l'intel·lecte del qual assumeix gairebé les maneres de l'intel·lecte diví». A més, considereu la contestació que a con-

20. UMBERTO ECO, *op. cit.*, pp. 325-327.

tinuació li dóna Guillem: «Si la tingués [una sola resposta] estaria ensenyant teologia a París».

5. Comenteu la frase d'Adso: «Vaig treure la impressió que, a Guillem, no li interessava realment la veritat, que no és sinó l'adequació entre la cosa i l'intel·lecte. Ell, en canvi, es divertia imaginant tants possibles com pogués».

*La controvèrsia racionalisme/vitalisme i el seu reflex en la discussió al voltant de l'amor i el riure*

«—Són les paraules que, segons Ambròs, pronuncià sant Llorenç a la graella, quan invità els botxins a girar-lo de l'altra banda, com recorda també Prudenci en el *Peristephanon* —digué Guillem fent cara de sant—. Sant Llorenç, doncs, sabia riure i dir coses risibles, ni que fos per humiliar els seus enemics.

—La qual cosa demostra que el riure és cosa fronterera amb la mort i amb la corrupció del cos —rondinà Jorge, i haig d'admetre que va parlar amb bona lògica.»<sup>21</sup>

\* \* \*

«—I ara comprenc per què Venanci, durant aquella conversa de què ahir em va parlar, s'interessava tant pels problemes de la comèdia; efectivament, també les faules d'aquesta mena es poden assimilar a les comèdies dels antics. Ni aquelles ni aquestes no parlen d'hommes que hagin existit de debò, a diferència de les tragèdies, però Isidor diu que són ficcions: "*fabulae poetae a fando nominaverunt quia no sunt res factae sed tantum loquendo fictae...*".

D'antuvi no vaig entendre per què Guillem havia engegat aquella docta discussió i justament amb un home que no semblava tenir tirada a semblants arguments, però la resposta de Jorge em va fer veure fins a quin punt el meu mestre havia estat subtil.

21. UMBERTO ECO, *op. cit.*, p. 107.

—Aquell dia no es discutia pas de comèdies, sinó únicament sobre la licitud del riure —va dir Jorge arrufant el nas. I jo em recordava ben bé que quan Venanci havia fet esment d'aquella discussió, el dia abans mateix, Jorge havia assegurat que no se'n recordava.

—Ah! —va dir Guillem displicentment—. Em pensava que vau parlar de les mentides dels poetes i dels enigmes subtils...

—Hom va parlar del riure —va dir secament Jorge—. Les comèdies, els pagans les escrivien per fer riure els espectadors, mal fet que feien. Jesús Nostre Senyor no va contar mai comèdies ni faules, sinó únicament paràboles diàfanes que al·legòricament ens instrueixen sobre la manera de guanyar el paradís.

—Em pregunto —va dir Guillem— per què sou tan contrari a la idea que Jesús vagi riure mai. Jo crec que el riure és bona medicina, com ho són els banys, per guarir els humors i les altres xacres del cos, particularment la melangia.

—Els banys són cosa bona —va dir Jorge—, i el mateix mestre d'Aquino aconsella de prendre'n per tal d'esvair la tristot, que pot esdevenir una passió dolenta quan no respon a un mal que es pugui foragitar mitjançant l'audàcia. Els banys refan l'equilibri dels humors. El riure sacseja el cos, desfigura la fesomia, acosta l'home al simi.

—Els simis no riuen pas; el riure és propi de l'home, és signe de la seva racionalitat —va dir Guillem.

—També la paraula és signe de la racionalitat humana, i amb la paraula es pot renegar de Déu. No tot allò que és propi de l'home és necessàriament bo. El riure és signe d'estultícia. Aquell qui riu no creu pas en allò de què riu, però tampoc no ho avorreix. Per tant, riure del mal significa no estar disposat a combatre'l i riure del bé significa desconèixer la força mitjançant la qual el bé es difon per ell mateix. Per això diu la Regla: "*decimus humilitatis gradus est si non sit facilis ac promptus in risu, quia scriptum est: stultus in risu exaltat vocem suam*".»<sup>22</sup>

22. UMBERTO ECO, *op. cit.*, pp. 140-141.

## Qüestions

1. Indiqueu les raons que addueix Jorge de Burgos en contra de la licitud del riure.
2. Què us suggereix la identificació entre la facultat de riure i la racionalitat?

\* \* \*

«Efectivament, Guillem havia girat de pressa els fulls fins a arribar al text grec. De seguida em vaig adonar que els fulls eren d'un altre material, més tou, i que el primer era gairebé esquinçat, amb una part del marge rosegada, esquitxat de taques pàl·lides, com les que el temps i la humitat produeixen en altres llibres. Guillem es va llegir les primeres ratlles, primer en grec, traduint després al llatí i continuant en aquesta llengua, de manera que jo també vaig saber com començava el llibre fatídic.

“En el primer llibre hem tractat de la tragèdia i de com aquesta, suscitant pietat i por, produeix la purificació dels tals sentiments. Com havíem promès, tractarem ara de la comèdia (i, així mateix, de la sàtira i el mim) i de com, suscitant el plaer del ridícul, aconseguim la purificació de tal passió. Sobre fins a quin punt tal passió és digna de consideració, ja n'hem parlat en el llibre sobre l'ànima, per tal com l'home és —de tots els animals— l'únic capaç de riure. Definirem, doncs, de quina mena d'accions és imitació la comèdia, i després examinarem les maneres com la comèdia suscita el riure, i aquestes maneres són els fets i l'elocució. Mostrarem com el ridícul dels fets neix de l'assimilació del millor al pitjor i viceversa, de sorprendre enganyant, de l'impossible i de la violació de les lleis de la natura, de l'irrellevant i de l'inconseqüent, de la depreciació dels personatges, de l'ús de les pantomimes bufonesques i grolleres, de la inharmonia, de la tria de les coses menys dignes. Mostrarem a continuació com el ridícul de l'elocució neix dels equívocs entre mots semblants per a coses diferents i diferents

per a coses semblants, de la verboricitat i de la repetició, dels jocs de mots, dels diminutius, dels errors de pronúncia i dels barbarismes...”»<sup>23</sup>

## D. ALTRES PEL·LÍCULES

*Passeig per l'amor i la mort (A Walk with Love and Death)* de John Huston, EUA, 1969, 90 m. Intèrprets: Anjelica Huston, Assaff Dayan, John Huston, Anthony Corlan. La pel·lícula reflecteix la decadència de la societat medieval en el segle XIV. La història contada per Huston és la d'una fugida en el bell mig de la crisi d'un món que desapareix entre la pesta, la guerra, el fanatisme religiós i la insurrecció dels camperols. Una jove noble i un escèptic estudiant uneixen els seus destins a la recerca del mar, símbol de la llibertat enyorada. Al llarg del seu viatge els ideals cavallerescos de la jove s'enfronten amb l'anàlisi de la realitat feta pel seu estimat.

*El setè segell (Det sjunde inseglet)* d'Ingmar Bergman, 1957, Suècia, 96 m. Intèrprets: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Inga Gill.

El títol d'aquesta obra de Bergman prové del *Llibre de les Revelacions*, de Sant Joan el Diví. La idea de la pel·lícula, que se situa a la Suècia medieval durant la pesta, procedeix dels frescs que mostren la mort jugant als escacs amb les seves víctimes.

La tornada de les creuades d'un cavaller obsedit amb la mort i decebut pel fracàs de la seva empresa, serveix a Bergman per a reflexionar sobre alguns dels temes clàssics de la filosofia de l'existència. Al voltant d'aquest tema i com a marc ideològic es fa la descripció del mil·lenarisme i de l'angoixa religiosa i social associada amb ell. L'escena famosa de la partida d'escacs entre la mort i el cavaller és un veritable acte

23. UMBERTO ECO, *op. cit.*, pp. 497-498.

sagramental. D'altra banda, el contrapunt escèptic a l'angoixa del protagonista el representa el seu escuder, que amb el cinisme i la ironia completa la panoràmica del món medieval.

*Francesc, joglar de Déu* (*Francesco, giullare di Dio*) de Roberto Rossellini, 1950, Itàlia, 82 m. Intèrprets: Aldo Fabrizi, Arabell Lemaitre.

*Francesc, joglar de Déu* és una interessant cinta entorn al famós sant d'Assís, dirigida amb tanta austeritat com autenticitat per Roberto Rossellini dins l'ortodòxia neorealista. La pel·lícula destaca per la senzillesa i el didactisme de les propostes, com també per la visió del cristianisme allunyada dels grans fastos i rites de l'església catòlica. Rossellini situa el personatge de Francesc d'Assís, teòric protagonista del film, en un pla d'igualtat amb la resta dels personatges, que són interpretats gairebé en la pràctica totalitat per actors i actrius no professionals. *Francesc* és una suggerent lectura de la filosofia i el *modus vivendi* franciscà.

## GALILEU I GALILEO GALILEI

La saviesa són els ulls de la vida.  
El temps és un llop per a la mentida.  
JOAN LLUÍS VIVES

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*Galileu* (*Galileo Galilei*), Itàlia, 1968. Directora: Liliana Cavani. Guió: Liliana Cavani i Tullio Pinelli. Intèrprets: Cyril Cusack, Gigi Ballista, Giulio Brogi, Gheorgi Kolaiancev, Nicolai Doicev, Gheorgi Cerkelov, Marcello Turilli, Piero Vida, Miroslav Mindov, Paolo Graziosi, Lou Castel. Música: Ennio Morricone. 106 m. Color.

---

La pel·lícula mostra una breu panoràmica de l'ambient intel·lectual, ideològic i familiar de Galileu (Cyril Cusack) per a centrar-se en l'enfrontament amb l'Església al voltant de la seva acceptació del copernicanisme, exemplificada en els descobriments astronòmics obtinguts a conseqüència del perfeccionament del telescopi. Assistim a les seves temptatives per convèncer els interlocutors eclesiàstics de la veritat de la teoria heliocèntrica, l'entrevista amb el Papa Urbà VIII (Piero Vida), els debats amb la Inquisició encapçalada pel cardenal Bellarmino (Gheorgi Cerkelov) i, per acabar —amb el precedent de la condemna de Bruno (Gheorgi Kolaiancev)—, l'acte d'abjuració de Galileu.

Per a Liliana Cavanni, el seu *Galileu* vol fer una anàlisi del

poder autocràtic representat per una Església que s'allunya del poble, de la ciència i de la cultura, només interessada a garantir la uniformitat de pensament mitjançant la censura i la vigilància policial. És l'Església «trionfant» de la Contrareforma. En el temps de confecció de la pel·lícula aquesta Església estava sofrint un canvi que semblava radical en una societat immersa en un procés de forta agitació social i política.<sup>24</sup> L'autora sempre s'ha mostrat interessada en la seva filmografia per les situacions ambigües i pels personatges marginats i enfrontats amb l'establishment (recordem *Francesco*, sobre la vida de sant Francesc d'Assís o *La pell*, basada en la novel·la d'un escriptor maleït com Malaparte); la qual cosa l'ha duta curiosament a fer una altra pel·lícula «filosòfica» (el Nietzsche de *Més enllà del bé i del mal*, 1977). *Galileu* fou estrenada comercialment a l'Estat espanyol l'any 1976 a causa dels problemes que tingué amb la censura franquista.

## B. ANÀLISI

La majoria de les pel·lícules històriques topen amb dificultats a l'hora de reflectir fidelment la realitat històrica o, si més no, tan elaboradament com els historiadors ens conten que les coses van passar. La pel·lícula *Galileu* no n'és una excepció. En referència a aquest punt, Feyerabend assenyala que, quan s'explica un concepte científic, és preferible mostrar-lo com una cosa viva, personificat i dins d'una dinàmica social i política abans que limitar-se a una mera exposició conceptual, aïllar-lo en una explicació canònica de la ciència semblant a una piràmide de veritats inqüestionables sense més referència a l'època de la seva creació que la datació temporal. Amb pretensions d'obra coral, i és aquest el tret més rellevant pel que fa a la seva utilitat didàctica, la pel·lícula de Cavani presenta els aspectes

24. LILIANA CAVANI i TULLIO PINELLI, *Galileo*, «Tiempo de Historia», any II, núm. 16, març 1976.

fonamentals de la Revolució Científica del segle XVII (tecnològics, científics, socials i polítics) que envoltaven Galileu, més enllà de l'enumeració dissecada dels seus descobriments. Intentarem una anàlisi d'aquests elements i tractarem d'assenyalar la major o menor precisió envers la realitat històrica.

a) *Trencament amb el principi d'autoritat*. Al llarg de la pel·lícula es reitera l'enfrontament entre experiència i autoritat que, venerada sense discussió, es fonamenta en les obres dels grans científics de l'antiguitat (Ptolemeu, Aristòtil, Galè). Aquest principi s'identifica amb el recel i la por dels canvis propis del món medieval i de l'escolàstica. Aquests científics —com assenyala Galileu, però no ho recull la pel·lícula— no haurien dubtat de canviar el seu testimoni si poguessin estar presents davant de les proves. Galileu insistia que el seu enemic no era pas Aristòtil, sinó els aristotèlics —l'anomenada per ell pseudo-filosofia—, els quals utilitzaven subtileses argumentatives lògico-metafísiques per a negar-se a veure allò que esdevenia evident. En la pel·lícula, fent-se ressò d'aquesta defensa de l'experiència, es presenta un Galileu fins i tot positivista que retreu a Giordano Bruno (en una entrevista que és una llicència poètica) les seves inadmissibles especulacions sense que haguessin estat confirmades.

El bistrú i el telescopi són els símbols d'aquesta pèrdua de valor de l'autoritat enfront dels ulls. Dues activitats reflecteixen en el film aquest enfrontament: la dissecció d'un cadàver per part d'Acquapendente, els resultats de la qual no coincideixen amb els escrits d'Aristòtil i Galè, i les observacions astronòmiques de Galileu. La pel·lícula mostra el veritable *horror vacui* dels seus adversaris davant unes observacions que no es poden entendre en el seu sistema conceptual: l'observació és cega sense teorització i els rivals de Galileu troben la d'aquesta massa feble enfront de la cosmovisió polida i completa que els subministrava Aristòtil.

b) *Els descobriments astronòmics de Galileu*. El relat cinematogràfic reflecteix prou fidelment el començament de l'as-

tronomia amb instruments òptics i el progrés qualitatiu que aquella produí en la visió que l'home tenia de l'univers. Galileu fou el pioner de l'observació astronòmica moderna, gaudint del privilegi de veure ensorrar-se al llarg del període essencial de les seves observacions (encetades el 4 d'agost de 1609 fins a l'any 1612) l'univers geocèntric. La pel·lícula mostra l'emoció de Galileu i la consciència de la importància de les observacions telescòpiques, no sols pel fet de ser el capdavanter en aquest camp, sinó per tenir el marc heliocèntric adequat per a donar-los el significat correcte. L'escena de la plaça veneciana en la qual Galileu vol convèncer Cremonini i altres perquè guaitin pel telescopi, està fonamentada en els testimoniatges del mateix Cremonini —un home pedant i vanitós— que es negà a mirar i deixar-se engalipar pels «trucs» de Galileu. Les observacions foren rebutjades com a il·lusions òptiques o també amb arguments sil·logístics en els llibres de Lodovico delle Colombe *Contra il moto della terra* (1610) i Francesco Sizi *Dianoia astronomica* (1610). Veritablement no tots els seus antagonistes ho eren de mala fe; es tractava d'un problema bàsic de teorització: calia interpretar taques i punts transformant-los en valls i planetes, uns resultats que necessitaven tant de l'experiència com del marc conceptual adient per a interpretar-los.

El film segueix a grans trets la narració que el propi Galileu ens ha deixat a *Sidereus nuncius* (1610). Veiem Galileu al seu taller tractant de perfeccionar un primitiu llarga vista, fruit del treball d'un artesà desconegut. Galileu, que havia fabricat diversos instruments al seu laboratori —com un pulsímetre a partir dels seus estudis del pèndol o el microscopi que ensenya la seva filla en la pel·lícula—, cercant sempre la utilitat tecnològica, pensava convertir aquella joguina en un llarga vista d'aplicació naval per a la identificació de vaixells. El seu *occhiale* (anomenat també *perspicillum* abans de telescopi) arribarà a fer aparèixer els objectes «vint vegades més a prop». L'instrument patirà d'una aberració òptica molt difícil d'evitar amb els mitjans de què disposava Galileu, cosa que li farà cometre errors com, confós per l'anell de Saturn, pensar que es tractava d'un planeta triple.

Tres són les observacions directament presentades al film: el descobriment que la Via Làctia era un mar d'estels, la naturalesa terrestre de la Lluna i els satèl·lits de Júpiter. Galileu dona a cadascuna d'elles la seva interpretació enfrontada a la dels frares i erudits defensors del marc geocèntric amb el qual entrava en conflicte: una imatge de la infinitud de l'univers, el trencament de la divisió supralunar/infralunar i un model reduït del sistema heliocèntric. Pel que fa als satèl·lits de Júpiter, constituïen un argument decisiu en favor de Copèrnic: si eren els satèl·lits els que giraven al voltant de Júpiter —de molta més grandària— la mateixa lògica hauria de fer que la Terra girés al voltant del Sol. Galileu, convençut copernicà si fa no fa des d'almenys dues dècades abans —així ho confessà a Kepler en una carta de resposta a l'obra *Mysterium Cosmographicum* (1597)—, tenia, doncs, proves tangibles de la realitat física del sistema heliocèntric en el seu punt més cridaner: el moviment de la Terra.

Al film Galileu esmenta, en la seva primera visita a Roma, davant Bellarmino i Clavius, el descobriment de les fases de Venus i el moviment sobre el seu eix del Sol, obtingut gràcies a l'observació de les taques solars (*Istoria e dimostrazione intorno alle macchie solari*, 1613), ruïna total de la perfecció i immutabilitat dels cels i dels cossos celestes; en paraules de Galileu: el «funeral de la pseudo-filosofia dels aristotèlics».

c) *La repercussió política i religiosa de l'heliocentrisme*. Al film està simbolitzada en Giordano Bruno,<sup>25</sup> transformat en perillós extremista per extreure les conseqüències humanistes del copernicanisme. En l'univers de Copèrnic, la pèrdua del geocentrisme alliberava l'home de la seva reclusió en un món condemnat pel pecat i li entregava la possibilitat de desenvolupar-se sense límits en un univers infinit, fent realitat la frase de la serp al paradís: sereu com déus. Bruno materialitzava també la por de l'Església al «llibertinisme» o naturalisme radical, el

25. Giordano Bruno (1548-1600), empresonat per la Inquisició acusat d'heretgia, fou cremat a Roma després d'un llarg procés de set anys.



qual sostenia la identitat entre la Natura i Déu, la impostura de totes les religions i l'escepticisme davant els suposats miracles de relíquies i sants. Aquest moviment que s'estenia cada vegada més enllà dels cercles acadèmics era el que volia tallar l'Església.

Al llarg de l'Edat Mitjana havien sorgit una gran quantitat d'elements polítics que feien de l'estructura celeste un símil de l'estructura jeràrquica de la societat estamental. La temor al desordre s'amagava darrere moltes condemnes d'heretgia, una figura imprecisa on cabia tant la dissidència religiosa com la política. Aquesta ambigüitat es mostra en diferents ocasions al film, especialment a la festa on, davant els cardenals, el poble romà realitza un simulacre d'acte de fe. Sabem per la correspondència de Galileu amb l'erudit Martin Hastal de Praga que els espanyols estaven pressionant Roma a fi d'obtenir la prohibició de *Sidereus nuncius*, interpretat com una amenaça al món catòlic. Aquesta pressió és recordada en la pel·lícula pels cardenals al Papa Urbà VIII en l'entrevista prèvia al començament del procés de Galileu, on es discuteix la conveniència d'introduir el *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (Florència, 1632) a l'Índex.

Al film veiem Galileu, en la seva tasca professoral, exposar la concepció geocèntrica de l'univers davant la vigilància ortodoxa dels dominicans, defensors aferrissats del concepte de «ciència cristiana». Aquest concepte es presenta en l'escena on, a punt de ser llegida la condemna de Bruno, Bellarmino li recorda que cadascú és lliure de defensar les seves idees sempre que no entrin en contradicció amb la fe, és a dir, amb la veritat revelada per Déu. L'ambient de delació i por envolta Galileu en la pel·lícula: assistim al judici de Bruno com a pròleg i avís del propi judici, de la seva temor davant els instruments de tortura —oportunitat que en el procediment inquisitorial es donava a l'acusat de confessar abans de ser torturat—, de la humiliació final amb l'acte d'abjuració (22 de juny de l'any 1633). Sabem que Galileu, malgrat el seu tarannà fort i càustic, sempre oferí un correcte joc net als seus antagonistes, i així ho reflecteix el film. Mai no utilitzà contra Cremonini —que al

film no apareix prou diferenciat dels tomistes i era un aristotèlic de caire averroista— aquesta condició heterodoxa.

Al film, en boca de Clavius i davant el cardenal Bellarmino, Galileu defensa l'existència d'un llenguatge metafòric i d'un altre literal a les Sagrades Escripures, el qual no pot ser entrebanc suficient si s'oposa als descobriments de la ciència. Es pren com a referència la *Carta a Castelli* (13 de desembre de 1613), origen de tota la campanya dels dominicans contra Galileu, simbolitzada en el sermó en què un dominicà l'acusa d'heretgia en una església florentina. La violència del sermó s'ajusta pel que sabem a la de la campanya real: es tractava de fer un bon rebombori que obligués a intervenir el Sant Ofici i les instàncies superiors de l'Església. La campanya fou encetada pel frare Tommaso Caccini, amb rum-rums i difamacions sobre el contingut d'una carta llegida per molt poques persones. Ell encunyà també el terme «galileistes» per a referir-se als seguidors de Galileu com a sospitosos d'heretgia, acusant-los d'unes idees semblants al que hem anomenat llibertinisme. De fet, tal com es mostra al film en la reunió del jesuïtes a la seu del Col·legi Romà, un cop associada la teoria geocèntrica a la Bíblia, calia condemnar Galileu, a risc d'acceptar el lliure examen de les Escripures, fet definidor dels protestants.

Pel que sembla, Galileu fou només un fanàtic de la defensa de la veritat científica en lluita sense descans contra el que considerava pseudo-ciència dels aristotèlics, però mai no va pensar que podia caure en contradicció amb la religió. Aquesta és la base de la ingenuïtat de Galileu, i així es presenta en la pel·lícula, en no fer cas dels advertiments de Sagredo davant la pretensió d'aclarir els seus problemes aprofitant les amistats i influències dins de l'Església. Galileu s'atemorí quan va comprendre que aquestes influències no valien res enfront d'una maquinària que es movia per motius ideològics propis. Galileu confià sempre a arribar a un acord: en la pel·lícula veiem com l'entrevista amb Urbà VIII, l'antic cardenal Barberini que s'havia declarat en escenes anteriors amic i interessat per la ciència, li evidencia el seu error. Sabem que Galileu, encara prop

de la seva mort, considerava el càstig de l'Església conseqüència d'una conjura dels frares (en paraules de l'ambaixador florentí: una *fratata*) més que un possible error de fe.

d) *L'enfrontament hipòtesi/veritat*. Al film, una i altra vegada, les autoritats eclesiàstiques recorden a Galileu que la defensa de Copèrnic no és res fora de la defensa d'una hipòtesi, d'una afirmació envers una cosa tan llunyana com l'univers i, en conseqüència, no cal enfrontar-la a la veritat revelada per Déu. Bellarmino és el capdavanter d'aquesta posició a la qual s'afegiran els representants del Sant Ofici i el mateix Papa Urbà VIII. La tossudesa de Galileu és aquí, més que mai, una defensa de la independència del pensament científic i de la seva validesa absoluta: allò que està confirmat no pot ser sotmès al dubte de la provisionalitat; al contrari, és una veritat tan inqüestionable que Déu, creador de l'univers, la corrobora amb tot el seu poder. Ell féu l'univers així per gaudir dels descobriments fets per l'exemple més perfecte de la seva obra: l'ésser humà.

Diverses escenes de la pel·lícula recorden aquest enfrontament. Són especialment significatives aquella en què Galileu presenta el telescopi davant la cúria, l'entrevista de Galileu i Bellarmino, la discussió del Papa amb els cardenals Borgia, Centino i Ginetti sobre l'autorització de la publicació del *Dialogo...*, i les consecutives entrevistes amb el Sant Ofici, en una de les quals es llegeix la condemna de 1616 contra l'ensenyament i defensa del copernicanisme. Per acabar, es presenta l'oposició entre Galileu i Bernini, model d'intel·lectual disposat a exaltar-se o humiliar-se si li ho demanen.

e) *Salvar els fenòmens* [ΣΩΖΕΙΝ ΤΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ]. El pare jesuïta Clavius apareix al film com a continuador de l'arrelada tradició astronòmica, formalitzada per Ptolemeu, de «salvar les aparences». En aquesta tradició científica, l'astrònom cerca la construcció d'un model geomètric que s'ajusti el més possible als fenòmens observats i en funció del qual predirà les posicions dels astres mitjançant combinacions d'òrbites circulars. Si la

predicció fos inexacta, caldria formular un altre model que s'hi ajustés millor, sense importar la complexitat, donat que el model és una construcció adreçada al càlcul sense cap realitat física. Els científics jesuïtes pertanyien a l'elit científica de l'Església i estaven orgullosos de ser-ho, senyal de la força i puixança del seu orde modern enfront dels ordes tradicionals. Clavius acceptà la legitimitat de les observacions galileanes (Christopher Clavius, *In Spheram Ioannis de Sacro Bosco commentarius*, Màgúncia, 1611), encoratjant els peripatètics que trobaran dins el seu sistema una explicació. Aquesta contradicció entre obediència i competència científica es reflecteix en el film en la reunió dels principals científics jesuïtes i amb la deferència amb què tracta Clavius a Galileu, un tracte cordial entre col·legues. Sabem, però, que Clavius continuarà parlant de Copèrnic com d'una hipòtesi que salva millor les aparences, la qual cosa no basta per a acceptar la seva realitat. Hauria de complir dos criteris: no ser *falsa in Philosophia* ni *erronea in Fide*.

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

*El rostre que es mostra en la Lluna. Hipòtesi al voltant de les taques de la Lluna i el seu significat en l'antiguitat*

Diversos personatges reflexionen al voltant del rostre que componen les taques de la Lluna:

«Per començar, direm que és absurd parlar de la figura vista a la Lluna com un defecte de la visió produït per la seva feblesa davant la lluminositat... Qualsevol que assegurí això no s'adona que aquest fenomen hauria de produir-se molt més respecte del Sol, donat que el Sol brilla sobre nosaltres amb força i intensitat. (...) Més encara, açò no explica pas per què els ulls dèbils i feixucs no distingeixen cap tret en la forma de la Lluna encara que el seu orbe se'ls mostri amb una llum uniforme i completa, mentre que els de visió forta i intensa asse-

nyalen amb més precisió i distintament l'esbós dels trets facials i perceben amb molta més cura les diferències. [920 c-d]

Apol·lònides l'interrompé i li demanà quina fou l'opinió de Clearc... Aquell, sabeu, assegura que allò que es diu el rostre és compost d'alguna cosa com reflectida, és a dir, les imatges del gran oceà reflectides en la Lluna, car els raigs visuals quan es reflecteixen de forma natural posen al nostre abast objectes que no són visibles directament i la totalitat de la Lluna és en ella mateixa per la seva uniformitat i lluentor el més fi i nítid de tots els espills. (...) Clearc pensava que l'oceà exterior<sup>26</sup> es veia a la Lluna, no en el lloc on és, sinó en aquell en què els raigs visuals han estat desviats... [920f-921b]

Apol·lònides estava encantat. "Quina contribució més absolutament original i novedosa és aquesta hipòtesi —digué—, la tasca d'un home agosarat i culte, mes, quina fou la forma en què organitzares el teu contraargument?" En primer lloc, vaig dir, amb açò: l'oceà exterior és quelcom sense parts, un oceà continu i confluent; al contrari, les taques fosques de la Lluna no apareixen com una unitat, sinó que tenen alguna cosa semblant a istmes entre elles, delimitant i dividint la lluentor de l'ombra. Aleshores, cadascuna d'aquestes parts és separada i té els seus propis límits, els quals han produït una semblança molt pròxima als ulls i llavis. En conseqüència, cal assumir l'existència de diferents oceans exteriors separats per istmes i continents, la qual cosa és absurda i falsa, o d'altra banda si l'oceà és únic, no és versemblant que la seva imatge reflectida sigui així discontinua. (...) [Si] la Lluna és un cos sòlid i amb pes en lloc d'una estrella lluminosa i etèria com tu [Apol·loni] defenses, una Lluna tal caldria que desfé i absorbís els raigs visuals, amb la qual cosa la reflexió estaria fora de qüestió.

A més, si hi hagués alguna persona que rebutgés les nostres objeccions, li demanariem com és que la reflexió de l'oceà existeix només com un rostre en la Lluna i no es veu en cap de les

26. L'oceà exterior o el gran oceà és l'oceà que és més enllà de les columnes d'Hèrcules.

múltiples estrelles, encara que la raó exigeix que els raigs visuals haurien d'afectar, de la mateixa manera, o bé totes o bé no cap d'elles...» [921 b-921 f]<sup>27</sup>

### Qüestions

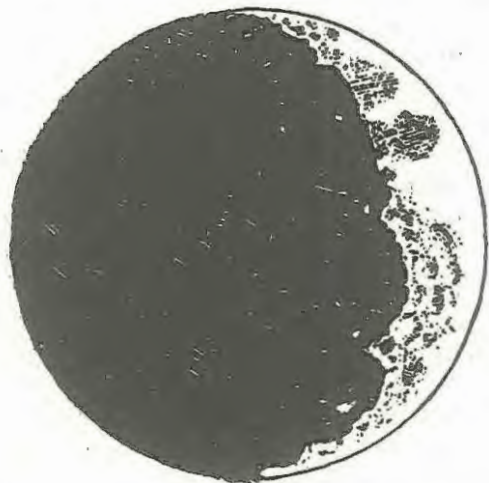
1. Investigueu quina era la naturalesa dels cossos celestes tal com fou definida per Aristòtil. Lligueu-la amb la capacitat de reflexió que se suposa que té la Lluna. Examineu les dues hipòtesis sobre l'aparença d'un rostre en la Lluna. Expliqueu l'enginyós contraargument per defensar la seva naturalesa terrestre. Fixeu-vos en l'enginy per recolzar una conclusió sense poder disposar d'altres mitjans que l'observació amb els propis ulls. Compareu l'actitud de Clearc amb la dels opositors aristotèlics a les observacions telescòpiques de Galileu.

### *Les observacions galileianes de les taques de la Lluna: l'existència de valls i muntanyes. La naturalesa terrestre dels cossos celestes*

«Ara bé, aquestes taques un xic fosques i bastant extenses són visibles per a tothom. Havien estat observades en qualsevol època; (...) de la inspecció tantes voltes repetida hem deduït l'opinió, la qual és ferma, que la superfície de la Lluna i de la resta dels cossos celestes no és ni de bon tros llisa, uniforme i d'esfericitat perfecta, tal com mostren d'aquella i d'altres cossos celestes una nombrosa cohort de filòsofs, sinó que molt al contrari és desigual, muntanyosa i plena de cavitats i prominències, no pas d'altra manera que la faç de la Terra, la qual presenta ací i allà els cims de les muntanyes i els abismes de les valls. Heus aquí les aparences a partir de les quals hem pogut inferir aquestes coses.

27. PLUTARC, «De facie in orbe lunae (circa 75 dC)» dins *Plutarch's Moralia*, vol. XII (920A-999B), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1984, pp. 37-47.

Al quart o cinquè dia després de la conjunció [Lluna nova], quan la Lluna se'ns mostra amb banyes resplendents, el límit que divideix la part fosca de la il·luminada no s'estén uniformement segons una línia oval, tal com hauria d'ocórrer en un sòlid d'esfericitat perfecta, sinó que la hi trobem traçada com una línia desigual, aspra i força sinuosa, tal com mostra la següent figura...»<sup>28</sup>



### Qüestions

1. Aquest text de Galileu inspira una de les dues escenes, juntament amb la dissecció d'Acquapedente, en les quals s'enfronten el principi d'autoritat i el d'experiència. Podríeu assenyalar quines són les instàncies d'autoritat (religioses, científiques, polítiques) utilitzades pels opositors en ambdues escenes? Hi ha hipòtesis *ad hoc*?

2. Galileu presenta les seves observacions com a refutacions

28. GALILEU GALILEI, «Sidereus nuncius», dins *El mensaje y el mensajero sideral*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 41-42.

de la posició aristotèlico-ptolemaica: explicitau quines eren les tesis que refutaven. Tracteu de posar-vos de part dels opositors a Galileu i imagineu totes les objeccions possibles a les observacions telescòpiques ajudant-vos, en el cas de la Lluna, del conjunt d'aparences que es presenten al text.

3. Us proposem reproduir l'observació de Galileu amb uns prismàtics qualssevol. De fet, és més que probable que els que feu servir tinguin més augments que el telescopi de Galileu. Procureu allunyar-vos de les zones molt il·luminades, apunteu la data de començament de la llunació (Lluna nova) i feu-la els dies que assenyalava Galileu. En un diari consulteu l'hora de sortida de la Lluna. Cal que us fixeu en la línia que separa llum d'ombra (el terminador) on el relleu lunar és més visible. Traceu un breu esquema de la Lluna i compareu-lo amb el de Galileu. Quines serien les raons per les quals Galileu interpretava les grans taques amples com a mars?

### El descobriment dels satèl·lits de Júpiter

La notícia del descobriment dels satèl·lits de Júpiter s'estengué per Europa com un regueró de pólvora. Kepler conta com la va rebre el 15 de març de 1619 i ens transmet l'emoció del moment:

«L'Il·lustríssim Conseller de la Sacra Majestat Imperial, el senyor J. Mateu Wackher de Wakhenfelss, havent-me anunciat aquestes novetats des del seu carruatge a la porta mateixa de ma casa, despertà en mi tanta admiració davant la consideració d'aquesta estranyíssima revelació i tanta impressió ens produí, que ell amb la seva joia i jo amb vergonya, tots dos rient sense aturar-nos, no podíem ni ell quasi parlar ni jo escoltar-lo. (...)

Wackher creia, però, que, sense cap dubte, aquests nous planetes giraven al voltant d'algun dels estels fixos (la qual cosa feia molt de temps que m'havia adduït fonamentant-se en les especulacions del Cardenal de Cusa i Giordano Bruno). Així

doncs, si fins ara se'ns havien amagat enllà quatre planetes, què ens hauria d'impedir creure que, després d'aquest exordi, s'hi haurien de detectar seguidament molts d'altres? Per la qual cosa, o el món en què hi són és infinit, tal com volia Meliso i l'autor de la filosofia magnètica Guillem Gilbert, o deu ser com pensaven Demòcrit i Leucip i entre els moderns Bruno i Brutio, amics teus i meus, Galileu, que hi ha infinits mons (o Terres, així ho deia Bruno) semblants al nostre.»<sup>29</sup>

### Qüestions

1. Esbrineu què eren els estels fixos i en quina posició dins l'univers es pensava que estaven. Ara podreu respondre la següent pregunta: quin és l'argument de Wachner a favor de la infinitud de l'univers fonamentat en el descobriment dels satèl·lits de Júpiter? Creieu que accepta Galileu en la pel·lícula aquest argument a favor de la infinitud de l'univers?

2. Fixeu-vos en la llista d'autors que són citats defensant l'existència d'un univers infinit. Un d'ells, Bruno, apareix a la pel·lícula. Sabríeu dir quins són els arguments que hi dona per a justificar-ho? Intenteu trobar la connexió entre Giordano Bruno i el que deien Leucip i Demòcrit.

### La visió de la Inquisició

Paolo Antonio Foscarini era un monjo carmelità, provincial del seu orde, que havia realitzat una sèrie de treballs en els quals volia conciliar el copernicanisme amb la Bíblia. Els envià a Bellarmino demanant-li l'opinió. La resposta de Bellarmino és concisa i exacta:

29. JOHANNES KEPLER, «Dissertatio cum nuncio Sidereo», dins *El mensaje y el mensajero sideral*, op. cit., pp. 100-102.

«Molt Reverend Pare:

Amb molt de gust he llegit la carta en italià i la publicació en llatí que la vostra reverència m'ha enviat. Us agraeixo tant l'una com l'altra; i confesso que ambdós escrits estan plens d'enginy i d'ensenyança. Però, ja que em demaneu la meua opinió, la hi exposaré amb tota brevetat possible, ja que vós teniu poc de temps per a la lectura i jo en tinc poc per a l'escriptura.

Primer. Dic que em sembla que la Vostra Reverència i el senyor Galileu obren prudentment en accontentar-se a parlar *ex suppositione* [hipotèticament] i no absolutament, com sempre he cregut que havia parlat Copèrnic. Perquè dir que suposant que la Terra es mou i que el Sol està quiet se salvin millor totes les aparences que amb les excèntriques i els epicicles, és expressar-se correctíssimament, i no amaga cap perill; i amb això n'hi ha prou per al matemàtic. Però voler afirmar que realment el Sol està en el centre del món, i només gira al voltant del seu eix, sense moure's d'orient a occident, i que la Terra està en el tercer cel i gira ràpidament al voltant del Sol, és una cosa molt perillosa, no solament perquè pugui irritar tots els filòsofs i teòlegs escolàstics, sinó també perquè pot fer mal a la santa Fe en fer falses les Sagrades Escripures. Perquè la Vostra Reverència heu demostrat molt bé que hi ha moltes maneres de mostrar les Santes Escripures, però no les heu aplicades a cap passatge, i, sens dubte, hauríeu trobat enormes dificultats si haguéssiu d'explicar tots els textos que heu esmentat.

Segon. Dic que com ja sabeu, el Concili [de Trento] prohibeix interpretar les Escripures de manera contrària a la comuna opinió dels Sants Pares. I si la vostra Reverència llegiu, no dic solament els Sants Pares, sinó els moderns comentaris sobre el Gènesi, els Salmes, l'Eclesiastès i Josuè, trobareu que tots concorden en la seva interpretació *ad literam* [literalment] que el Sol està al cel i gira al voltant de la Terra a gran velocitat, i que la Terra està molt distant del cel i al centre del món, immòbil. Considereu ara, doncs, amb la vostra prudència, si l'Església pot tolerar que es doni a les Escripures una interpretació contrària a la dels Sants Pares i a la de tots els comentaristes grecs i lla-

tins. Tampoc no es pot respondre que això no sigui matèria de fe, perquè si no és matèria de fe *ex parte obiecti* [amb relació al tema tractat], és matèria de fe *ex parte dicentis* [amb relació de qui ho ensenyi]. Així, qui digués que Abraham no havia tingut dos fills i Jacob dotze, seria tan heretge com qui digués que Crist no havia nascut de verge, perquè tant una cosa com l'altra les diu l'Esperit Sant per boca dels Profetes i els Apòstols.

Tercer. Dic que si existís una veritable demostració que el Sol es troba en el centre del món i la Terra al tercer cel, i que el Sol no gira al voltant de la Terra, sinó que la Terra gira al voltant del Sol; llavors hauríem de procedir amb gran prudència en explicar passatges de les Escriptures que semblen ensenyar el contrari, i més aviat confessar que no les entenem, que dir que sigui fals allò que ha estat demostrat. Però jo no creuré que existeixi aquesta demostració, fins que no se'm mostri. No és el mateix demostrar que amb la suposició que el Sol està al centre i la Terra en el cel se salvin les aparences, que demostrar que en veritat el Sol està al centre i la Terra al cel; perquè la primera demostració crec que pot ser que es doni, però de la segona tinc seriosos dubtes, i en cas de dubte no s'ha de deixar la Sagrada Escriptura, tal com ens va ser exposada pels sants Pares. (...) De la mateixa manera que el qui s'allunya del litoral li sembla que és el litoral el que s'allunya de la nau, respondrà que el que s'allunya és el litoral, si bé li sembla que és el litoral qui s'allunya d'ell, així i tot coneix que això és un error i el corregeix, veiem clarament que és la nau la que es mou i no el litoral; però quant al Sol i la Terra, cap savi té necessitat de corregir l'error, perquè clarament experimenta que la Terra està quieta i que l'ull no s'enganya quan jutja que la Lluna i les estrelles es mouen. I amb això n'hi ha prou per ara.

Amb això saludo afectuosament la Vostra Reverència, i prego a Déu que us concedeixi tota classe de felicitat.

Datada a casa meua el 12 d'abril de 1615.

De la Vostra Reverenda Paternitat, el vostre germà.»<sup>30</sup>

30. Manllevat de CLIVE S. MORPHET, *Galileu i l'astronomia copernicana*, Santa Coloma de Gramenet, Casal del Mestre, 1989, pp. 31-33.

## Qüestions

1. En el text hi ha diferents tipus d'arguments, que el mateix Bellarmino molt polidament ha enumerat. Fixeu-vos en el primer d'ells: consulteu què vol dir excèntrica i epicicle i com es feien servir dins de l'estructura geocèntrica de l'univers. Quina és la diferència que estableix entre hipòtesi i realitat física? Quins, penseu, eren els motius teòrics que hi havia darrere d'aquesta aferrissada defensa de la hipòtesi? En el segon argument: quina és la connexió establerta per Bellarmino entre copernicanisme i interpretació de les Escriptures? En el tercer: quins són els motius religiosos i de quina forma s'utilitzen per a defensar el principi d'autoritat? Per acabar, hi ha un argument fonamentat en el sentit comú. Sabeu com s'anomena en la Física moderna aquest problema? Tracteu de descobrir si Galileu el solucionà, i de quina manera, en la seva obra *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (1638).

2. En la pel·lícula veiem els dominics i els jesuïtes enfrontar-se per un millor servei de l'Església. A quin dels dos ordes pertanyia Bellarmino? Creieu que enfoquen de la mateixa manera la repressió de l'heretgia? Esbrineu la relació que mantingueren els dominics amb la Inquisició. Mireu d'entendre el concepte de «ciència cristiana» i expliqueu en funció d'ell les acusacions llançades contra l'explicació del copernicanisme per Galileu a l'aula. Al llarg del judici de Galileu es llegeix la condemna de l'ensenyament del copernicanisme. Indagueu quantes condemnes patí el copernicanisme i fins a quina data fou sotmès a la sospita inquisitorial. En la pel·lícula es mostren diverses fases del procés inquisitorial tant al judici de Bruno com al de Galileu. Assenyaleu quines són tractant d'emmarcar-les en el desenvolupament del procés i fixeu-vos en la cerimònia de l'abjuració.

## Bruno i la defensa de l'univers infinit

«FILOTEU: (...) Així doncs, nosaltres, que som a la Terra, diem que la Terra és al punt mitjà, i tots els filòsofs antics i moderns de qualsevol secta afirmaran que aquella hi és en el punt mitjà, sense menyscabar els seus principis, com nosaltres diem amb relació a l'horitzó major d'aquesta regió etèria que ens envolta limitada per aquell cercle equidistant, en relació al qual nosaltres som com al centre. De la mateixa manera, aquells que són a la Lluna consideren que tenen al voltant seu la Terra, el Sol i altres molts estels. Així doncs, la Terra no és més centre que qualsevol altre planeta. La Terra, doncs, no està en el centre de l'univers d'una manera absoluta, sinó en relació amb la nostra regió.»<sup>31</sup>

### Qüestions

1. Resumiu l'argument de Bruno i assenyalau quins són els seus pressupòsits.
2. Quines són les raons que presenten al judici de Bruno per oposar-se a aquest argument?

### D. ALTRES PEL·LÍCULES

*La vida de Galileu Galilei* de Bertolt Brecht fou una obra concebuda l'any 1938 en el seu exili a Dinamarca. Representada a Zúric l'any 1943, la versió definitiva fou estrenada al Coronet Theatre de Los Angeles el 1947 amb la col·laboració de Charles Laughton i amb Joseph Losey de director (hi ha una edició en català). Serà el mateix Losey qui la durà a la pantalla amb el nom de *Galileu Galilei* (GB, 1974, 141 m.). Aquesta

31. GIORDANO BRUNO, *Sobre el infinito universo y los mundos*, Barcelona, Orbis, 1984, p. 91.

pel·lícula no es va estrenar comercialment a l'Estat espanyol.

Brecht estava interessat a simbolitzar en Galileu un model de conducta moral, d'una nova ètica fonamentada sobre el dubte enfront de la rígida jerarquia dels valors feudals. Galileu apareix com un capdavanter de la raó i de les possibilitats que aquella ofereix per canviar la realitat. L'obra se centra a mostrar Galileu com un pensador diferent dels tradicionals, que manté amb els deixebles una relació complexa guiada per la passió del coneixement, una passió quasi amorosa amb la veritat. L'enfrontament de Galileu amb l'Església es generalitza al problema de la ciència i la seva relació amb el poder; la por a la instrumentalització del coneixement. Les seves vacil·lacions davant la pressió de l'Església i la renúncia a la veritat en defensa de la pròpia vida en l'acte de l'abjuració —davant la sorpresa dels seus deixebles— són presentades com una defensa de la saviesa de negar-se a ser heroi per poder continuar la lluita. Com és habitual en Brecht, tots aquests conceptes són presentats amb una gran complexitat dialèctica. El film es prolonga fins després de la seva abjuració, en el seu retir sota vigilància eclesiàstica, on el veiem tractant de lliurar els seus escrits al seu deixeble Andrea perquè els dugui a imprimir a Holanda: la derrota personal de l'abjuració es transforma així en la seva victòria davant la història.

*Giordano Bruno* (italo-francesa, 1973, 117 m.), del director Giulano Montaldo. Aquesta pel·lícula és essencialment una exposició detallada dels mecanismes d'actuació de la Inquisició amb el cas de Bruno com a fil del relat. Els arguments de la filosofia de Bruno s'utilitzen només com a teló al llarg del desenvolupament del procés inquisitorial, en el qual una Església obsessionada per l'eliminació de l'heretgia passa per damunt de qualsevol escrúpol moral, amb la presència d'un jove cardinal Bellarmino que enceta la seva carrera inquisitorial intentant salvar la vida de Bruno a canvi de la seva abjuració.

## DESCARTES I JOHNNY AGAFÀ EL SEU FUSELL

... podia fingir que no tenia cap mena de cos.

DESCARTES, *Discurs del mètode*, 4a part

L'únic que tenia era una ment  
i volia sentir que pensava amb claredat.

DALTON TRUMBO, *Johnny got his gun*

Sóc un home mort amb una ment.

DALTON TRUMBO i LUIS BUÑUEL,  
del guió original de *Johnny got his gun*

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*Johnny agafà el seu fusell (Johnny Got his Gun)*, EUA, 1971.  
Director i guió: Dalton Trumbo. Intèrprets: Timothy Bottoms,  
Kathy Fields, Jason Robards, Donald Sutherland. 111 m. Co-  
lor i B/N.

---

Unes imatges d'arxiu sobre la Primera Guerra Mundial, amb governants de tots els països combatents, anuncien una pel·lícula de denúncia del militarisme. Johnny —«Joe»— Bonham (Timothy Bottoms), un jove nord-americà, s'ha acomiadat de la seva estimada, Kareen (Kathy Fields) i ha marxat a les trinxeres europees, ha estat ferit per un obús i jeu, brutalment mutilat, al llit d'un hospital. A poc a poc, mitjançant una veu en *off* que representarà durant tota la pel·lícula les reflexions de Johnny (la seva ment o consciència, diríem), ens adonem de l'abast de les ferides de Johnny: no té cames ni braços; el seu rostre és un buit, per la qual cosa no té vista, ni oïda, ni



olfacte, ni gust, ni parla... Només una mínima sensibilitat habita el seu cos immòbil, mentre manté la seva capacitat de reflexió. Els seus records, intercalats i filmats en color, van organitzant a poc a poc la història, el tràgic episodi que l'ha portat al llit de l'hospital. Els records, però, són confusos. Al llarg de la pel·lícula van guanyant en amplitud, però també en irrealitat onírica. Sabem de les converses amb el seu pare (Jason Robards) o del seu treball en un forn. Al mateix temps, es barregen amb fantasies en les quals Johnny parla amb altres soldats que marxen a la mort o dialoga amb una figura fàcilment identificable amb Jesucrist (Donald Sutherland).

La manca de sentits impedeix Johnny comunicar-se amb els sanitaris que l'atenen. Fins i tot troba dificultats per a distingir els moments de vigília d'aquells altres en què l'assalten terribles malsons. D'entre els sanitaris, que observen Johnny amb misericòrdia o repugnància, va destacant-se a poc a poc la figura d'una infermera (Diane Varsi). La cura que li dedica aquesta li permet tenir un mecanisme de control del temps i de fixació d'una data primera, a partir de la qual establir la durada de la seva reclusió. Serà també la seva persistent atenció la que oferirà a Johnny la possibilitat de trencar el seu aïllament i establir un contacte amb el «món exterior». Colpejant amb el seu cap, transmet un missatge desesperat: vol convertir-se en testimoni contra els exèrcits i les guerres, en una nova víctima que estableixi una religió de la pau, una mena de nou testament (l'autocomprensió de Johnny com un nou redemptor està més desenvolupada a la novel·la que al film). Les autoritats militars, incapaces d'acceptar la racionalitat de la proposta, d'executar definitivament Johnny o permetre l'eutanàsia, arraconen Johnny mentre continua transmetent el seu missatge demanant auxili.

Cal afegir algunes notes sobre la gènesi d'aquesta pel·lícula. Es tracta d'un projecte llargament cobejat per Dalton Trumbo, director i guionista del film i autor de la novel·la, que havia estat redactada l'any 1938 i que aparegué publicada pel setembre de 1939, tot just quan començava la Segona Guerra Mundial i «el pacifisme constituïa un anatema per a l'esquerra». El tema

del llibre esdevingué «inapropiat», més encara després de Pearl Harbor, i va patir la censura militar. Després de la guerra, tingué reedicions limitades, suprimides durant el conflicte de Corea. Trumbo ja havia pensat en una versió cinematogràfica. L'any 1964 li encomanà el guió de la pel·lícula a Luis Buñuel (n'hi ha un excel·lent estudi publicat per l'Institut de Estudios Turolenses, en 1993, i amb el títol anglès *Johnny Got his Gun*, que recull aquest guió de Trumbo-Buñuel). El 1970 fou reeditada la novel·la, sota l'impacte de la Guerra de Vietnam i, un any després, es va realitzar la versió cinematogràfica, signada en solitari per Trumbo. Paradoxalment i dramàtica, un argument sobre la Primera Guerra Mundial havia «il·lustrat» tres conflictes més.

La duresa del film realitzat per Trumbo converteix la pel·lícula, juntament amb *Paths of Glory* (1958) de Stanley Kubrik, *Oh! What a Lovely War* (1969) de Richard Attenborough i *Uomini contro uomini* (1970) de Francesco Rosi, en un clàssic del cinema antimilitarista, un violent fresc crític contra la guerra i les seves conseqüències. El tractament d'aquest film de denúncia —fins al límit d'allò suportable— és, precisament a partir de la situació de malson de l'invàlid grotesc i terrible, la que aporta al tractament de l'exèrcit i la guerra la perspectiva més radical i extraordinària, en sentit estricte, de les intentades. Les connotacions religioses que omplen el film col·laboren a la seva radicalitat.

## B. ANÀLISI

Encara que aquesta pel·lícula és susceptible d'una lectura gnoseològica, és clar que el seu antibel·licisme sense concessions pot eclipsar l'aprofitament al nostre camp. Malgrat això, apuntarem alguns temes.

a) *El context bèl·lic*. Encara que marginal en l'elaboració cartesiana, hi ha una certa coincidència entre el context bèl·lic del filòsof i la trama descrita, com també entre els que provoquen la novel·la de Trumbo i la pel·lícula als anys setanta.

b) *L'aproximació al racionalisme*. Johnny és un racionalista forçat: està obligat a servir-se de la raó per a trencar el cercle d'aïllament. Fins i tot està tapat per accentuar més encara l'absència gairebé total de *res extensa* («no tinc mandíbules, ni llengua, ni dents, ni nas, ni ulls; la meua cara no és més que un forat», diu Johnny). És com una mena de *res cogitans*, només una veu en *off*.

c) *El penós camí del dubte cap a la veritat*. El cos central de la pel·lícula alterna records de Johnny —cada vegada més desfigurats— amb la seva reflexió que progressivament va passant pel camí d'un dubte rigorós. Aquest monòleg considera la possibilitat d'un somni, la d'un experiment científic, un malson indèstria, la mort, etc. Això planteja el problema de distingir la realitat de la ficció, la necessària recerca d'un criteri de veritat (distingir el somni de la realitat: «No sé si estic viu i somiant, o mort i recordant», es pregunta Johnny). La necessitat de trobar un criteri per distingir allò real d'allò fictici apareix al llarg de la novel·la, en alguns passatges amb un fort dramatism. És el que s'esdevé amb l'aparició de la rata i la conversa a la fusteria amb el personatge de Jesucrist.

d) *El salt del jo a Déu i la recuperació del món*. És clar que no és l'ambigua figura de Crist que presenta la pel·lícula, sinó més bé la de la infermera la que equival al bon déu cartesià. El Crist de la pel·lícula és un personatge força «humanitzat», i això sembla ser una aportació de Luis Buñuel, que va contribuir al guió original. La lectura de la novel·la també resulta interessant per a aquest tema, ja que hi trobem Johnny metamorfozat en nou Crist. El seu sacrifici inaugura una nova època i el testimoni, la novel·la, esdevindria un nou testament. El cos de Johnny al llit seria l'actualització del cos de Crist en la creu («Era el nou messies dels camps de batalla que li deia a la gent mireu com sóc així sereu vosaltres»<sup>32</sup>). Aquests motius de Teologia —o de Teodicea— són matisats a la pel·lícula.

32. Dalton Trumbo altera la puntuació ortogràfica normal en aquesta novel·la per augmentar la sensació de monòleg interior.

La infermera supera l'aïllament de la consciència tancada al món. És aquesta la que trenca el cercle del dubte hiperbòlic (i redueix la rata a somni), tot aportant sensacions, informant del món (sol), ubicant temporalment Johnny (al nadal), establint una comunicació i, fins i tot, disposant de la mort.

e) *La derivació de la raó pràctica*. Cal advertir com el judici moral de la realitat es fa més contundent a la fi de la pel·lícula: mentre els metges el consideren un *objecte*, el tracten com a tal; quan descobreixen que és un *subjecte*, cruelment mutilat per la guerra, continuen tractant-lo com a objecte. Sense reconsiderar les causes no es poden reconsiderar els efectes; només queda la pura «provisionalitat», no pas un tractament definitiu («Mai no em trauran d'aquí; em mantindran com un secret fins que un dia...», diu Johnny a la fi de la pel·lícula).

## C. TEXTOS I ACTIVITATS

### *El criteri de veritat*

El passatge de la rata accentua la dificultat de distingir entre allò real i allò fictici, i la necessitat de trobar un criteri de veritat. El text de la novel·la (capítol VIII) hi diu:

«Les mans de la infermera es movien sobre el seu cos. Podia sentir que li rentava el cos i manipulava la carn i li embenava la ferida del costat. Utilitzava alguna cosa calenta i untosa per a dissoldre la substància de la crosta que sostenia la màscara en aquell punt d'irritació pròxim a la seva gola. Es va sentir com un nen que ha despertat plorant per un malson, per a trobar-se a recer i abrigat als braços de la seva mare. Encara que no pogués veure-la ni sentir-la, la infermera era una companyia. Era algú i era la seva amiga. Ja no era tot sol. Si ella era allí, ell no tenia necessitat de preocupar-se, no tenia necessitat

de lluitar ni de pensar. En ella requeia tota la responsabilitat i ell no tenia res a témer mentre ella fos a prop. En comptes de la rata que li rosegava el costat va sentir els dits freds de la infermera i la pulcritud d'unes benes noves i gases fresques.

Aleshores va saber que la rata només havia estat un somni. Va sentir-se tan alleujat quan ho va descobrir que durant uns minuts gairebé va oblidar la seva por. I després, relaxat per les cures de la infermera, s'estremí de sobte en entendre que el somni de la rata podia repetir-se. Va recordar que tot el somni havia començat en pensar en la ferida del costat. A mesura que s'adormia, la seva consciència de la ferida feia sorgir el somni de la rata que se n'alimentava. Quasi amb certesa mentre la ferida fos allí desencadenaria la mateixa sèrie de pensaments sobre la rata, que tornaria novament al seu somni. Cada cop que s'adormís la rata tornaria i el somni, en comptes de l'oblit, seria tan espantós com la vigília. Un home despert pot aguantar molt. Però quan arriba el son mereix oblidar-ho tot. El son hauria de ser semblant a la mort.

Sabia que la rata era un somni. N'estava cert. L'única cosa que li calia era trobar una forma de sortir del somni quan hi aparegués la rata. Quan era un infant solia tenir malsons. El fet més curiós era que no resultaven particularment desagradables. El pitjor n'era un en què ell era una formiga que creuava una vorera i la vorera era tan ampla i ell tan petit que de vegades es despertava cridant esglaiat. Aquesta era la manera de posar fi als malsons. Cridar tant que se'n despertés. Però ara no podia fer-ho. En primer lloc no podia cridar i en segon lloc era sord i no podia sentir els seus crits. No servia. Hauria de trobar una altra solució.

Va recordar que, a mesura que es feia gran i apareixien diferents malsons, podia sortir-ne pensant. Precisament quan semblava que alguna cosa terrible que el perseguia l'atraparia, Joe pensava això no és més que un somni. Només un somni, saps Joe? I de seguida obria els ulls, escrutava la foscor que l'envoltava i el somni desapareixia. Podria adoptar aquest sistema amb la rata. La pròxima vegada que aparegués, en lloc de

fugir i cridar demanant ajuda pensaria que era un somni. I aleshores obriria...

Però no era possible. No podia obrir els ulls. En el seu son, enmig del somni de la rata podria sostreure-se'n gràcies al pensament, però com podria demostrar que estava despert si no podia obrir els ulls i mirar la foscor al voltant seu?

Va pensar: Per Déu! Joe deu haver alguna forma. Va pensar no és demanar massa desitjar saber que un està despert. Va pensar vinga Joe és l'única forma que pots vèncer la rata i has de fer-ho de manera que serà millor que busquis ràpidament algun mitjà de provar si estàs despert o adormit.

Potser seria millor començar pel principi. Ara estava despert. D'això n'estava cert. Acabava de sentir les mans de la infermera i les mans de la infermera eren reals. De manera que quan les sentia estava despert. Encara que ara la infermera se n'havia anat estava despert perquè pensava en el somni de la rata. Si pots pensar en un somni vol dir que estàs despert. Això és evident Joe. Estàs despert. I estàs intentant alliberar-te d'un somni que sobrevindrà quan t'adormiràs. No pots sortir del somni cridant perquè no pots cridar. No pots sortir-ne pensant i comprovar que estàs despert obrint els ulls perquè no tens ulls. Val més que comencis a pensar abans que no t'adormis Joe ve't aquí la qüestió comença ara mateix.

En el moment que sentiràs que et quedes adormit prova a posar-te rígid i a dir-te no somiaré rates. Pot ser que aleshores estiguis preparat i la rata no vingui. Perquè quan aparegui la rata t'agafarà fins que despertis i no podràs tenir la seguretat que estàs despert fins que sentis les mans de la infermera. Fins aleshores no pots estar-ne cert en absolut. De manera que quan sentis que t'adorms concentra't i pensa que no somiaràs la...

Un moment. Com sabràs quan comencis a adormir-te Joe? Què t'indicarà que estàs a punt d'adormir-te? Com se sent una persona abans de quedar-se adormida? Tal vegada estigui cansada de treballar i es relaxi al llit i sense adonar-se'n es quedi adormida. Però no és el teu cas Joe perquè no estàs mai cansat i sempre ets al llit. Això no serveix. Doncs també pot ocórrer

que senti una picor als ulls i badalli i s'estiri i per fi se li tanquin les parpelles. No estàs mai cansat Joe. No necessites dormir perquè dorms pràcticament tot el temps; com pots tenir son? Si no pots tenir son, com pots advertir-ho? I si no ho adverteixes no pots posar-te rígid i prevenir-te contra la rata.

Senyor quin embull. Si ni tan sols podia saber si estava despert o adormit tenia un embull terrible. Però no se li acudia cap manera de saber-ho. Quan algú se'n va a dormir està cansat i es fica al llit i tanca els ulls i el so s'esvaneix i aleshores s'adorm. Pot ser que un paio normal un paio que té ulls per a tancar i orelles per a sentir no pugui saber el moment precís en què s'adorm. Tal vegada ningú no pugui saber-ho. Hi ha un petit espai entre estar despert i estar adormit que no és ni una cosa ni l'altra. Les dues coses es fonen de manera que et quedes adormit sense adonar-te'n. Després sense adonar-te'n t'estàs despertant i de sobte estàs despert.

Això era un infern. Si ni tan sols un paio normal podia saber-ho, com ho podria saber ell quan tot el que l'envoltava era com un somni les vint-i-quatre hores del dia? Només sabia que probablement entrava i sortia del son cada cinc minuts. Tota la seva vida s'assemblava tant al son que no hi havia forma de seguir un curs. Era raonable suposar que una gran part del temps estava despert, no cal dir-ho. Però l'únic moment en què podia estar-ne segur era quan sentia les mans de la infermera. I ara que sabia que la rata era un somni i en la mesura en què era l'únic somni que podia identificar amb certesa això volia dir que només podia estar segur que dormia quan el rosegava la rata. És clar que a més del somni de la rata podia tenir-ne uns altres igual que podia estar despert moltes vegades sense que el toquessin les mans de la infermera. Però com dintre podia saber-ho?

Per exemple quan era petit solia somiar despert. S'ajeia i pensava en coses que faria algun dia. O pensava en les coses que havia fet la setmana passada. Però estava despert i ho sabia. Tanmateix estès allí en la penombra el silenci era diferent. Si pensava en alguna cosa que havia passat feia molt de temps

allò que semblava un somni diürn podia convertir-se en un somni vertader de manera que mentre pensava en el passat podia quedar-se adormit i somiar-ho.

Potser no hi havia solució. Potser durant la resta de la seva vida hauria d'endevinar si estava despert o adormit. Com podria assegurar m'adormiré o bé acabo de despertar? Com ho sabria? I cal saber-ho. És important. Era el més important que quedava. L'única cosa que tenia era una ment i volia sentir que pensava amb claredat. Però com ho faria si no tenia una infermera a prop o una rata sobre el seu cos?

Ho havia de fer i això era tot. Diuen que els paios que perden alguna part solen desenrotllar facultats addicionals. Tal vegada si es concentrava a pensar sabria que estava despert precisament com ho sabia ara. Quan no es concentrés s'adormiria. Això significava no somiar més el passat. Significava no fer més que pensar pensar pensar. Aleshores es cansaria tant de pensar que s'ensopiria i es quedaria adormit. Déu li havia deixat la ment i això era tot. Era l'únic que podia usar de manera que calia que la usés sempre que estigués despert. Havia de pensar fins que se sentís cansat més cansat que no havia estat mai. Havia de pensar tot el temps i després dormir.

Va comprendre que era necessari fer-ho. Perquè si era incapaç de distingir la vigília del son no podria ni tan sols considerar-se una persona adulta. Ja era prou desgràcia ser a l'úter. Ja era prou desgràcia pensar que durant anys i anys romandria tot sol en el silenci i la foscor. Però això últim era incapacitat de distingir els somnis dels pensaments era l'oblit. El convertia en no-res. En menys que no-res. El despullava de l'únic que distingia un home normal d'un boig. Significava que podia estar pensant amb molta solemnitat en una cosa que semblava important mentre que en realitat estava adormit i somiava els somnis idiotes d'un nen de dos anys. El despullava de qual-sevol respecte pels seus propis pensaments i això era el pitjor que podia passar-li a algú. Estava tan confós que no sabia si la real era la infermera o la rata. Potser ni l'una ni l'altra. Potser

ambdues fossin reals. Potser res no era vertader ni tan sols ell mateix Déu meu no seria meravellós?»<sup>33</sup>

### Qüestions

1. Llegiu la quarta part del *Discurs del mètode*. Redacteu una composició sobre l'afirmació cartesiana:

«I, finalment, considerant que tots els pensaments que tenim quan estem desperts els podem també tenir quan dormim, sense que n'hi hagi cap que sigui vertader, vaig resoldre de fingir que totes les coses que fins aleshores havien entrat al meu esperit no eren més vertaderes que les il·lusions dels meus somnis.»<sup>34</sup>

2. Glosseu, segons la filosofia cartesiana, les antinòmies que presenta el text:

infermera	rata
vigília	somni
realitat	ficció
record	oblit
vida	mort
certesa	incertesa

3. Analitzeu al fragment citat l'ús que es fa de les nocions de «pensament» i «voluntat».

4. Si buscàvem un paral·lelisme històric-filosòfic per a Descartes de la frase de la novel·la de Trumbo: «Significava que podia estar pensant amb molta solemnitat en una cosa que semblava important mentre que en realitat estava dormint i somiava els somnis idiotes d'un nen de dos anys», potser el trobaríem en l'Escolàstica. Per què? Documenteu-vos sobre aquest corrent filosòfic i sobre la crítica que li fan el racionalisme (Descartes) i l'empirisme.

33. DALTON TRUMBO, *Johnny cogió su fusil*, Barcelona, Bruguera, 1981, cap. VIII.

34. RENÉ DESCARTES, *Discurs del mètode*, a cura d'Hilari Arnau i J. M. Gutiérrez, Barcelona, Alhambra, 1988, p. 52.

5. Compareu el text d'aquest capítol amb el començament del capítol XI de la mateixa novel·la. Penseu que les al·lusions matemàtiques que s'hi troben tenen alguna relació amb el mètode practicat per Descartes?

6. Compareu aquest capítol amb el diàleg de Joe i Jesucrist a la fusteria (al guió original Jesucrist té a les mans un trepant elèctric, és a dir, un objecte semblant a una pistola, detall que sembla una aportació de Buñuel. La pel·lícula prescindeix d'aquest element).

7. Establiu les referències d'aquest text amb els motius anàlegs (el somni, l'altre...) presentats als capítols sobre Plató, Hume i Freud.

### La ment

El capítol XVII de la novel·la de Dalton Trumbo, Johnny estableix comunicació amb la infermera (una altra al text). Precisament, en descriure aquest procés de comunicació, Trumbo recorre a la noció d'idea. El monòleg de Johnny és el següent: «Però només vull que agafis una petita idea que està a la meva ment i la posis a la ment d'ella que és sols a dos o tres peus de distància. És tot el que vull Déu. La idea és tan petita tan lleugera que fins un colibrí podria portar-la una papallona nocturna una mosca l'alè d'un infant. Es pot fer en molt poc de temps i no puc expressar quant significa per a mi».

### Qüestions

1. Compareu el capítol XVII de la novel·la amb la meditació cinquena de Descartes.

2. Compareu el paper de la infermera amb el déu cartesià, tal com apareix en aquest passatge:

«Ara bé, després que el coneixement de Déu i de l'ànima ens ha atorgat certesa d'aquesta regla, és ben fàcil de conèixer que

els somnis que imaginem mentre estem adormits de cap manera han de fer-nos dubtar de la veritat dels pensaments que tenim estant desperts. Perquè si s'esdevingués que, fins i tot dormint, hom tingués una idea molt distinta, com per exemple que un geòmetra inventés alguna nova demostració, el seu somni no li impediria que fos veritable. I pel que fa a l'error més corrent dels nostres somnis, que consisteix a representar-nos diversos objectes de la mateixa manera com fan els nostres sentits externs, no hi fa res que ens doni motiu per a desconfiar de la veritat d'aquestes idees, ja que també elles ens poden enganyar bastant sovint sense que estiguem dormint: com quan els qui tenen la icterícia ho veuen tot de color groc, o quan els astres o altres cossos molt llunyans ens semblen molt més petits del que són. Perquè, en definitiva, tant si estem desperts com si estem adormits, mai no ens hem de deixar convèncer a no ser amb l'evidència de la nostra raó. I cal remarcar que dic de la nostra raó i de cap manera de la nostra imaginació ni dels nostres sentits. Així, encara que vegem el sol molt clarament, no hem pas de creure per això que sigui de la grandària que el veiem; i podem imaginar distintament un cap de lleó afegit al cos d'una cabra, sense que per això calgui concloure que hi hagi en el món cap quimera: perquè la raó no ens diu que allò que veiem o imaginem així sigui veritable, però sí que totes les nostres idees o nocions han de tenir algun fonament de veritat; perquè no fóra possible que Déu, que és del tot perfecte i veritable, les hagi posades en nosaltres sense això. I com que els nostres raonaments no són mai tan evidents ni tan enters durant el somni com durant la vigília, encara que algunes vegades les nostres imaginacions siguin tant o més vives i precises, la raó també ens diu que els nostres pensaments, no podent ser tots vertaders a causa que no som del tot perfectes, allò que tenen de veritat infal·liblement cal trobar-ho en aquells que tenim estant desperts, més que no pas en els dels nostres somnis.»<sup>35</sup>

35. RENÉ DESCARTES, *op. cit.*, pp. 60-62.

3. La radicalitat en l'argument cartesià sobre la dificultat d'eixir de la consciència origina el conjunt de paradoxes anomenades solipsistes. Busqueu informació sobre aquestes apories lògiques i feu-ne formulacions originals.

#### D. ALTRES PEL·LÍCULES

*El túnel*. Espanya, 1987. Director: Antonio Drove. Intèrprets: Peter Weller, Jane Seymour, Fernando Rey, Manuel de Blas. 117 m.

Basada en la novel·la homònima d'Ernesto Sábato, el film mostra les obsessions del personatge cristal·litzades en la fixació en una dona que està cercant contínuament. El protagonista viu un món privat, un solipsisme sense sortida a causa de la seva paranoia mental. En ell, raona i dedueix amb lògica impecable, encara que aquestes deduccions no es corresponen amb la realitat. Aquesta situació pot ser llegida en clau cartesiana: la construcció mental del personatge es nodreix d'una sèrie de dades que responen a un criteri de selecció deformat per la seva bogeria, però les seves deduccions presenten totes les característiques pròpies del discurs analític. El protagonista té tots els trets que podrien fer d'ell un exemple de model cartesià, però en no poder evitar el solipsisme mostra els límits d'aquell discurs, el nucli de problemes essencials als quals s'enfronta Descartes i que el dugueren a la necessitat de recórrer a la hipòtesi de Déu com a garantia del trànsit de l'ego al món.

*Casa de jocs*<sup>36</sup> (*House of Games*), EUA, 1987. Director i guió: David Mamet. Intèrprets: Lindsay Crouse, Joe Mantegna, Mike Nussbaum, Lilla Skala. Color. 102 m.

Aquesta curiosa versió del gènere criminal, entre el *thriller* i la descripció psicològica de tipus, presenta un món nocturn,

36. D'aquesta pel·lícula hi ha un interessant tractament didàctic a càrrec de Josep Lluís Barrera i d'altres, editat a València per Nau Llibres.

soterrani i ambigu, on l'aparença i la realitat es confonen. La protagonista, una psiquiatra d'èxit, mitjançant el tractament d'un pacient ludòpata, pren contacte amb una banda d'estafadors professionals. L'atracció per aquest món i l'amor que sent per un dels jugadors la porten a obsessionar-se fins al punt d'acabar integrant-se i participant en els seus cops. La pel·lícula és un conjunt de jocs sobreposats que duen l'espectador de sorpresa en sorpresa, fent-lo dubtar de tot allò que succeeix, mentre segueix la cadena d'esdeveniments que pateix la protagonista. Aquesta descobrirà que el joc del qual es creu còmplice ha estat un parany que la transforma en víctima.

El film ens permet apropar-nos a la temàtica cartesiana des de dues perspectives: d'una banda la problemàtica de l'engany, d'altra, la necessitat recurrent de la protagonista de trobar-hi un criteri de certesa. Pel que fa al primer punt, es tracta d'un engany versemblant que fa creure en les aparences presentades amb una coherència tal que acaben sent la realitat als ulls de la protagonista. Més encara, el món de la «casa de jocs» en el qual aquella s'endinsa té trets propis del malson, remetent al dubte de quina sigui la frontera que separa la vigília del son. Pel que fa al criteri de certesa, i com s'esdevé en la filosofia de Descartes, necessitem que ofereixi una garantia tal que resisteixi les maquinacions d'un «geni maligne». Aquest serà el problema de la psiquiatra, trobar un criteri de certesa que li permeti distingir realitat de ficció. L'artífex de la ficció que ella confon amb el món real serà l'engalipador del qual s'ha enamorat, que gràcies a la intriga cinematogràfica gaudeix d'un poder omnímode sobre la protagonista. Aquell li explica com l'essència de l'engany es basa a confondre els sentits i obtenir la confiança; una vegada obtinguda aquesta, la víctima creu allò que li presenten. La incertesa condueix a la protagonista a una situació d'angoixa propera al suïcidi. El descobriment que ha estat traïda la seva confiança l'arrossegarà a l'assassinat.

## HUME I DR. JEKYLL I MR. HYDE

Esfereïda, em vaig portar la mà a la boca per no cridar. El retrat copià el gest i una mà li tapà la boca. Aleshores vaig comprendre. Tenia al davant una cornucòpia amb el mercuri del mirall mig caigut. La imatge que veia al fons d'aquell tèrbol mirall era la meua, però no era jo.

FERRAN DE POL, *Miralls tèrbols*

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*El Dr. Jekyll i Mr. Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)* de Rouben Mamoulian. EUA, 1932. Intèrprets: Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert, Halliwell Hobbes. 97 m. B/N.

---

El Dr. Jekyll i Mr. Hyde, aquest personatge doble, fou creació de l'escriptor britànic Robert Louis Stevenson (Robert Louis Balfour), nascut a Edimburg l'any 1850 i mort a Vailima, nom de la casa que construí a l'illa d'Upolu, prop d'Apia, Samoa, a l'any 1894, on era conegut pels nadius pel nom de Tusitala (el que conta contes). Stevenson obtingué l'èxit amb les novel·les d'aventures (*L'illa del tresor*, 1883) i d'ambient històric (*La fletxa negra*, 1888); s'allunyà, però, d'aquests gèneres en escriure una novel·la única amb un personatge ambigu i pertorbador: *El cas misteriós del doctor Jekyll i el senyor Hyde (Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde, 1886)*.

No és gens estrany que una novel·la tan fascinant i suggestiva fos ràpidament traslladada a la pantalla. L'esquema narratiu que desenrotlla és clarament cinematogràfic. Els esdeveniments que se succeeixen són obra d'un personatge misteriós que sols al final el lector descobrirà que no és si no l'*alter ego* del Dr. Jekyll: Mr. Hyde. L'ambient d'intriga i por que envolta els personatges fa d'aquesta novel·la de Stevenson una de les més adaptades de la història del cine. El cine és, tanmateix, el responsable de l'aparença monstruosa de Hyde ja que en la novel·la es mostra com un personatge profundament desagradable, però no pel seu físic, sinó per la seva personalitat perversa, reflex del mal pur.<sup>37</sup>

De les prop de seixanta pel·lícules fetes al voltant de la novel·la de Stevenson, potser sigui la dirigida per R. Mamoulian la que millor i més encertadament s'acosta al seu esperit. El Doctor Jekyll (Fredric March), revolucionari investigador ofegat per la mediocritat i la repressió de la societat victoriana, desitja alliberar-se de les pulsions que el turmenten. L'admiració que produeixen la seva intel·ligència i bondat no és suficient per a trencar els entrebancs que s'oposen a la seva felicitat; el més fort és el seu futur sogre, el Brigadier-General Carew (Halliwell Hobbes), símbol de les convencions socials i morals. La temptació experimentada en salvar una jove corista, Ivy Pearson (Miriam Hopkins), l'empeny a donar el pas decisiu cap al seu projecte de separar del seu si la part animal de l'espiritual en contra dels advertiments del seu amic i censor científic el Dr. Lanyon (Holmes Herbert). Així és com Hyde sorgeix al món: violent, lasciu, menyspreador de qualsevol norma que no sigui gaudir de la vida. Jekyll, aterrat, veu com de mica en mica Hyde escapa al seu control. Els intents de retro-

37. Borges rebutja les versions cinematogràfiques de la novel·la de Stevenson justament a causa del trencament d'aquesta aura de misteri, la qual cosa amaga per a Borges una simplificació del problema moral plantejat per Stevenson. Cfr. JORGE LUIS BORGES, «Discusión (1932)», dins *Obras Completas*, vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 314-315.

bar el seu domini fracassen en produir-se espontàniament el canvi. La mateixa nit que Jekyll hauria d'assistir a la festa de reconciliació amb la seva promesa, poc després de prometre a Ivy, amant forçosa de Hyde, que aquell no tornarà més per apallissar-la, Hyde torna a la vida i es venja matant-la en una escena d'allò més sàdica: les mans que l'auxiliaven com a Jekyll són ara les que l'ofeguen com a Hyde. Els esdeveniments es precipiten: Lanyon ajuda Hyde a retornar a ser Jekyll i descobreix el seu secret. Penedit, Jekyll renuncia a l'amor de la seva núvia, Muriel Carew (Rose Hobart). L'emoció de l'acomiadament produeix la seva darrera transformació: perseguit per la policia, arriba al laboratori i es transforma una vegada més en Jekyll pel mitjà de la droga. Lanyon el mata davant els policies, els quals veuen bocabadats com el cos de Jekyll passa a ser el de Hyde, l'assassí que cercaven.

La pel·lícula mostra un encertat sentit de la violència i l'erotisme implícit a la novel·la, reflectit en imatges d'una mestria notable i d'una modernitat sorprenent. Els primers minuts de la pel·lícula són rodats amb càmera subjectiva, la primera vegada que s'utilitza i molts anys abans que ho fes Robert Montgomery a *La dama del llac* (*Lady in the Lake*, 1946). El mateix podem dir de la cortina amb què divideix el quadre, recurs tècnic fet servir per a assenyalar la dualitat i els dilemes de Jekyll. Així mateix, els moviments de càmera (picats, contrapicats) subratllen l'autoritat i la humiliació moral dels personatges. Les imatges són farcides de símbols, fruit d'una meticulosa planificació, com ara l'esquelet que assisteix a la primera transformació de Jekyll o el contrapunt que una delicada figura de porcellana d'una parella mitològica d'enamorats (*Amor i Psique*, Gerard, 1789) fa de l'estrangulació de la jove per Hyde.

El canvi físic queda subordinat a la maldat de Hyde i a remarcar la violència del personatge. Els trets físics de Hyde apareixen profundament animalitzats: el seu rostre i els seus moviments àgils i bruscs són més d'un antropoide que d'un home. Fins i tot la forma de comportar-se de Hyde té alguna



cosa de dansa, de musical. L'obsessió per les cares i els espills formen part d'un simbolisme adreçat a mostrar-nos l'aspecte físic com a senyal de la personalitat turmentada de Jekyll/Hyde. És aquesta la raó de les acurades escenes de transformació d'un en l'altre, en les quals es posen tots els mitjans tècnics a l'abast en l'època i tota l'habilitat de Mamoulian.

## B. ANÀLISI

El cas del Dr. Jekyll té una lectura manifesta centrada en els continguts morals al voltant de la hipocresia social i la repressió. És un fet singular l'aparició, en les novel·les del segle XIX, del tema de la doble vida, és a dir, de la necessitat urgent d'amagar al coneixement del cercle social del protagonista una part de la seva vida que és, però, imprescindible per al seu equilibri personal. Les virtuts socials exigides per una societat repressiva i opressiva es transformen en vicis privats on la persona és com realment li agradaria ser. El bo i savi Dr. Jekyll es converteix en l'amoral i violent Mr. Hyde. El seu desdoblament esquizofrènic en dues personalitats amb comportaments i característiques físiques diferents és degut a l'ús d'una droga, una substància que prometent la llibertat desitjada acaba per demanar el preu de l'anul·lació de Jekyll a mans de Hyde. Hom sap que Stevenson volia presentar el seu personatge actuant sense la coartada de la droga, introduïda finalment per la por al rebuig d'una societat que no estava disposada a acceptar la seva responsabilitat en l'esquizofrènia vital dels ciutadans. A l'època de publicació de la novel·la (1886), començava la difusió de la doctrina de l'inconscient de Freud, i Stevenson ja havia publicat les aventures de Deacon Brodier, un bandoler escocès que treballava de dia com un honrat fuster reconegut per tot el seu veïnat i que, de nit, era lladre.

Farem una lectura humeana dels pressupòsits de la transformació de Jekyll en dues personalitats, nucli central del mite. En efecte, Jekyll i Hyde han esdevingut un autèntic arquetipus

literari, juntament amb Dràcula, el segon arquetipus sorgit de la novel·la de la darrereria del XIX.

La posició de Hume sobre la identitat personal no és una de les més explicades en els programes d'estudis, a diferència de les clàssiques de la crítica de la causalitat o de la substància, però presenta en el seu disseny tots els trets antimetafísics característics en l'explicació de la filosofia humeana. Bàsicament, Hume planteja —enfront del cartesianisme— la no-existència d'una idea de jo, permanent, fixa i al marge dels esdeveniments, que es mantindria inalterable al llarg de la nostra vida i seria punt de referència per a una identitat personal sense variacions. Aquesta concepció metafísica s'oposa a l'experiència, ja que implicaria la presència d'una impressió invariable i permanent que produiria la idea de jo. Al contrari, la introspecció ens mostra un torrent continu d'impressions de plaer, tristesa, dolor, etc. No trobem mai en autopercebre'ns res d'estable, de permanent. Més encara, no podem observar res excepte aquestes idees particulars que se succeeixen unes a altres i sense les quals no existiria el jo.

La identitat personal és mantinguda, doncs, no per la permanència d'un jo inescrutable, sinó pel record dels successius estats interns i les seves connexions de semblança, contigüitat i causalitat. Som conscients de la seva successió. Al mateix temps, ens identifiquem externament, com a objectes físics que som, recordant el nostre aspecte físic al llarg de la nostra vida i connectant les distintes imatges corporals semblants. Tota la identitat personal depèn, per tant, de la nostra memòria amb l'ajut de la memòria col·lectiva dels altres que ens identifiquen i recorden com a tal persona amb qui van tenir tals o quals relacions. Únicament és possible explicar l'aparició de dues personalitats renunciant al plantejament metafísic de la persistència d'un jo estable però desconegut. Aquest serà el cas del Dr. Jekyll i Mr. Hyde.

Aplicarem aquesta doctrina al cas del Dr. Jekyll. Farem la nostra anàlisi alhora de la novel·la i el film, marcant els passos del procés en l'una i l'altre:

a) *Viure sense remordiments*. El Dr. Jekyll investiga, paradoxalment, el seu esperit cercant la separació dels dos elements —el bé i el mal— que componen la personalitat humana. Es presenta com un home consagrat a la ciència, encara que amb uns objectius sospitosament metafísics que l'experiència decebrà cruelment. Jekyll viu amb angoixa les dues vessants del seu caràcter: per una banda, una vida dedicada a la ciència i el bé, d'altra, el deshonor i la vergonya de les seves intenses aventures. En els dos aspectes actua amb total llibertat i sinceritat; en lloc de penedir-se, aplica la seva investigació a fi de deslligar-les gaudint de la felicitat sense recances. Aquesta felicitat suposa la no-consciència de les accions de l'altre, l'absència de record, i acabarà amb la independència real de les dues personalitats i amb la pèrdua del control de la personalitat «bona». Jekyll no vol, però, més que trencar l'equilibri i donar temporalment la supremacia a la part dolenta d'ell mateix. A la novel·la de Stevenson, s'expressa amb admirable concisió aquesta necessitat que té Jekyll de viure sense remordiments:

«Vaig veure que les dues tendències que lluitaven en el camp de la meva consciència eren perfectament meves, perquè jo els donava vida d'una forma radical. I, des de fa temps, molt abans que els meus descobriments científics comencessin a suggerir-me una remota possibilitat, vaig acaronar, com en un somni, la idea de separar aquells dos elements. Si cadascun d'ells pogués assolir una identitat independent, la vida deixaria de ser insuportable: l'injust faria el seu camí, lliure de les aspiracions i dels remordiments del seu germà, el just podria avançar, ferm i segur, pel camí de la perfecció i buscar el plaer en les bones accions, sense veure's obligat mai més a sofrir ni a fer penitència per culpa d'aquell estrany dimoni que portava dins.»<sup>38</sup>

La presentació que fa el film és especialment significativa pel que fa a subratllar el personatge i la seva obsessió: la innovadora utilització de la càmera subjectiva vol representar el

38. ROBERT LOUIS STEVENSON, *El cas misteriós del doctor Jekyll i el senyor Hyde*, Alzira, Bromera, 1990, pp. 102-103.

punt de vista propi i intransferible de Jekyll, el seu veritable ego. La veu de Jekyll, força enèrgica, mostra la il·limitada confiança en si mateix reforçada pels comentaris dels assistents a la conferència: es tracta d'un home acostumat no sols a convèncer sinó a vèncer. Jekyll es mostra com un home agosarat, que identifica la prudència amb el respecte dels convencionalismes científics i socials: és un home disposat a transgredir els límits. L'escriidassada no li fa por; els que criden ho fan per ignorància o per manca d'imaginació i coratge. Els esdeveniments serien una conseqüència d'aquest tarannà d'heroi romàntic. Jekyll, com Prometeu, peca d'orgull i tota la pel·lícula pot ser interpretada com la narració del càstig diví a semblança d'una tragèdia grega. La ironia serà, justament, que el càstig al seu ego sigui el desdoblament de la seva personalitat.

Jekyll parla en la conferència de les dues naturaleses de l'ànima: l'una lluita per la noblesa de la vida, l'altra és l'expressió dels impulsos de la natura. El seu encadenament força a la limitació a la dolenta i fa caure en el penediment a la bona. Deslligar-les permetrà a la naturalesa bona arribar als més alts cims de l'espiritualitat. Jekyll pensa en el seu jo com si fos una entitat, una substància, alguna cosa de la qual poguéssim retallar la seva part instintiva, aquella que ens acosta —com diu al film— a la terra, a la matèria. Aquesta cosificació del jo —encara que l'anomeni ànima— cauria sota la crítica de la substància de Hume, en pretendre que el jo és alguna cosa més que el conjunt de les nostres accions i percepcions. Lanyon li recriminarà en privat les seves idees. Un incident, la salvació de la jove Ivy del seu pinxo, el ratificarà en la seva decisió després de patir l'esquizofrènia entre les insinuacions sexuals de la jove i el comportament a què està obligat per la seva educació de cavaller.

No cal assenyalar el fort contingut moral de la història. El contrapunt a l'audàcia de Jekyll és Lanyon, el seu rival científic, el qual adverteix a Jekyll que els límits hi són per alguna raó: són límits que protegeixen l'home de si mateix. Aquest paper propi d'un cor de tragèdia es farà palès amb la mort de

Jekyll a les seves mans; un reforçament de les normes per la mort del transgressor. L'assumpció de la llei esdevindrà paròdia en el personatge del general Carew; la norma no hi és sinó un pur convencionalisme social. Autoritari, opressor, protector gelós de la seva filla, no viu més que per al rebombori social. Pel que fa a aquesta, la delicada Muriel, és el pol d'atracció del desig de Jekyll i taula de la seva salvació enfront d'unes pulsions sexuals que li són inacceptables. L'angoixa que subjau en les declaracions romàntiques de Jekyll té aquest sentit. Cal parar esment en l'absència, a la novel·la de Stevenson, de personatges femenins de relleu, no sols per motius d'autocensura, sinó també per la radicalitat de la història: es tracta d'un home que vol lliurar-se al mal, no d'un amant desenganyat. Vol ser bo i dolent sense embuts.

b) *El naixement de Hyde o la personalització de la càrrega instintiva de Jekyll.* La droga allibera Hyde, la part malvada de Jekyll, donant-li una figura humana diferent d'aquell que, no cal dubtar-ho, reflecteix en els seus trets el mal pur. Hyde es comporta de manera diametralment oposada a Henry Jekyll, sense cap escrúpol moral.

L'aparença física de Hyde és un producte del cinema, una forma d'evitar la repulsió moral produïda per l'acceptació de la naturalesa doble de les persones. El nostre aspecte físic, però, no és per a Hume ni de lluny un element secundari en la construcció de la identitat personal: la nostra memòria conserva lligats causalment el conjunt de les nostres faccions tal com es produïren al llarg del temps. Ens recordem de com érem, les nostres successives imatges que constitueixen la nostra autoimatge. Podem assenyalar la semblança entre dues de les nostres imatges separades en el temps, fins i tot mostrar els canvis en els trets físics utilitzant el record d'imatges intermèdies. Jekyll conservaria les imatges de Hyde com una part dels seus records, igual que una persona conserva el record dels uniformes que ha vestit o de les disfresses que ha fet servir, sempre que mantingui la unitat de la memòria. Serà justament

aquesta unitat allò que al final es trencarà, i sorgirà Hyde com una personalitat independent.

El naixement de Hyde va farcit a la pel·lícula de tot un conjunt de símbols. Després d'un esgotador procés d'investigació dins el seu laboratori, la composició del qual és tot un homenatge cinematogràfic a l'expressionisme alemany, el doctor Jekyll arriba al moment decisiu. Un esquelet li recorda tant els riscos físics com allò que confia obtenir de la droga: la mort de la seva personalitat moral per tal de fer sorgir la natura instintiva. La influència psicoanalítica és més explícita al film que a la novel·la: els somnis que acompanyen la transformació de Jekyll mostren l'enfrontament entre la moral i els instints i ens preparen per als elements bàsics de la conducta de Hyde: el sexe i l'agressió.

El mirall —símbol extret de la novel·la— mostrarà la transformació desitjada per Jekyll: Hyde és un ésser quasi animal, de confosos trets simiescs, amb una agilitat i amb una capacitat irracional de gaudir de les coses: crida, es riu grollerament, fa burla de les persones. Sortint per primera vegada del laboratori, beurà directament l'aigua de la pluja que cau, en una referència directa a una mena de baptisme.

Hyde és un home violent. La violència de Hyde fa por justament per la manca de control i de gradació que hi ha en les seves respostes violentes. La pel·lícula el mostra gaudint en guaitar la por, la humiliació física que produeix; una inversió de la sobergueria intel·lectual de Jekyll. El seu sadisme sorgeix d'aquesta violència: a la repugnància física que produeix respon Hyde imposant la seva presència, fins i tot fuetejant la mateixa Ivy, que havia enlluernat amb els seus modals de cavaller com a Jekyll. Interpretant l'esperit de la novel·la, Hyde és a la pel·lícula tan dolent com Jekyll n'era de bo, atès que era aquest l'objectiu de Jekyll. Aquest fet enfosqueix retrospectivament la conducta del doctor Jekyll: la seva amable gentilesa amb els malalts, el seu idealisme amagaven necessàriament el sàdic Hyde. El mateix Jekyll confessa a Lanyon, mentre recorda la cama de la jove movent-se seductorament, que no pot re-

frenar més els seus impulsos, que cal que alliberi el seu ego d'aquesta càrrega.

c) *Jekyll controla Hyde: una disfressa per a deixar córrer els seus baixos instints.* En un primer moment, el Dr. Jekyll recorda la successió de fets comesos per Hyde i associa la imatge de Hyde amb la seva altra imatge gaudint, però, de l'absència de reconeixement social. Per més seguretat, Jekyll i Hyde viuen en universos paral·lels. Hyde sovinteja ambients on el cavaller Jekyll mai no estaria. La percepció de qui som forma part per a Hume de l'autopercebre'ns, de la nostra identitat. El medi social que ens envolta ens identifica i aquesta identificació reforça la pròpia identitat en subratllar la imatge física amb els elements de l'estatus social. La cura amb què Jekyll prepara la seva veritable fugida (posant a disposició de Hyde els seus estalvis, preparant l'entrada i sortida de la casa fora de la visió dels criats) mostra el fàstic de si mateix, l'ansia de ser una altra persona lliure del pes de les seves responsabilitats socials.<sup>39</sup>

El plaer de ser Hyde quan ell vulgui converteix Jekyll en un veritable addicte. La relació amb la droga és més forta psicològicament que físicament. Al film, jutja des de la seva disfressa de Hyde el paper del cavallerós Jekyll: és un hipòcrita i un dèbil, tots els cavallers ho són. Jekyll és qui controla el canvi; la personalitat adquirida com a Hyde conclou en el moment que ell vol i amb el secret plaer de recordar unes accions de les quals no és responsable. La memòria conserva la seva unitat, i això li permet d'actuar com a Hyde, tenint en compte la informació coneguda com a Jekyll. A la novel·la, l'advocat Utterson

39. Potser fóra interessant comparar el relat de Stevenson amb *L'esfinx sense secret*, d'Oscar Wilde, ambientat a la mateixa època històrica, on una dona intenta crear l'aparença de mantenir una doble vida a fi d'il·lusionar-se i oblidar la seva fastigosa vida oficial, apareixent davant les seves amistats com una dona misteriosa. La protagonista, que té el desig però no el coratge, representa així el revers del personatge de Stevenson. Vid. OSCAR WILDE, *Cuentos*, Madrid, Aguilar, 1964.

troba el misteriós senyor Hyde, anomenat hereu universal al testament del seu amic Henry Jekyll i del qual aquell no li ha dit paraula:

«—I ara —digué l'altre—, com m'ha conegut?

—Per una descripció.

—Qui li l'ha feta?

—Tenim amics comuns —digué el senyor Utterson.

—Amics comuns? —va repetir Hyde asprament—. I qui són?

—Jekyll, per exemple —assegurà l'advocat.

—Ell mai no li ha dit res de mi! —cridà el senyor Hyde, furios—. No podia imaginar que vostè fóra capaç de mentir.»<sup>40</sup>

Amb un paral·lelisme exacte en la seva significació, veiem a la pel·lícula com Jekyll llegeix al laboratori la nota en què la seva promesa li comunica el desig de tornar a veure'l per reprendre les seves trencades relacions, i com Jekyll entrega al seu criat la clau de la porta de darrere del laboratori —per on entra Hyde—, dient-li: «D'ara endavant entraré per la principal», i a continuació cancel·la els seus deutes enviant-lo amb una indemnització per a Ivy, la dona que ha futejat com a Hyde. Mentre mantingui la unitat de la memòria —hom dedueix de la posició humeana— mantindrà la seva identitat personal gaudint de la llibertat que li concedeix Hyde. Aquesta unitat de la memòria, juntament amb la decisió de la transformació, permeten a Jekyll d'obtenir amb seguretat total el desig de molts ciutadans victorians: poder dur una vida amagada en la qual satisfer els vicis mentre mantenen l'aparença de la decència de les virtuts públiques. Un dels més coneguts llibres pornogràfics victorians redactat en forma anònima té el significatiu títol de *La meva vida secreta* (*My Secret Life*).

Confiat amb el seu control, veiem al film com Jekyll torna feliç a casa, després de refer les seves relacions amb Muriel. Davant la mirada complaent del seu criat tot retorna a la nor-

40. ROBERT LOUIS STEVENSON, *op. cit.*, pp. 38-39.

malitat: la música d'orgue interpretada per Jekyll subratlla l'equilibri. A la senyoreta Ivy, que li agraeix la seva consideració, li promet que Hyde no hi tornarà més. Hyde, però, està prest a tornar-hi.

d) *La independència de Hyde*. En la novel·la de Stevenson, Jekyll perd el control de Hyde a poc a poc i aquesta pèrdua s'explicita tant en la incapacitat de controlar el canvi, que es produeix de forma espontània, com en les dificultats per recordar les accions comeses per Hyde. El fet decisiu és quan, amb un acte de crueltat, Hyde s'imposa a Jekyll matant un vianant que li demana per una adreça. Hyde és més que una disfressa i la seva personalitat és més forta que la de Jekyll. L'assassinat és la seva declaració d'independència. Aquesta pressuposa la separació de la memòria en dues meitats que no mantindran vincles comuns; així, Jekyll ja no en recorda el que ha fet Hyde. L'assassinat és, doncs, un fet cabdal des del qual es desenvolupa una cadena causal indefugible que duu —tal com assenyalava la teoria de la identitat personal humeana— a dues identitats oposades. La unitat de la memòria ha desaparegut i la identitat personal es duplica amb el referent d'allò que d'antuvi fou una personalitat doble. Cadascuna de les parts en què la memòria es divideix formen un individu amb consciència de ser-ho pel record causal de la seva pròpia cadena d'actes i de la seva imatge corporal:

«Anteriorment, alguns homes havien de contractar desamprensius per a executar els seus crims, mentre que el seu nom i la seva reputació es mantenien a l'ombra. Jo vaig ser el primer que ho va fer per plaer. Jo era el primer que podia presentar-se en públic com un personatge absolutament respectable i, en un instant, com un adolescent rebel, despullar-me de qualsevol escrúpol i llançar-me cap a l'oceà de la llibertat. Però amb la diferència que jo gaudia d'una immunitat absoluta. De fet, jo ni tan sols existia. Només calia refugiar-me en el laboratori, perdre un parell de segons combinant els ingredients de l'apòzema, que sempre tenia preparats, i beure-me-la. En

aquell moment, qualsevol acte ignominiós comès per Hyde s'esborrava del record, com desapareix el cercle que deixa l'alè en un espill. Al seu lloc, assegut tranquil·lament o llegint en el seu estudi apareixia el doctor Jekyll, un home íntegre que podia riure's de qualsevol sospita.»<sup>41</sup>

La pel·lícula tracta amb gran habilitat dramàtica les transformacions espontànies de Jekyll a les quals sobreposa una forta càrrega sexual. Així, paradoxalment, allò que desitjava es transforma en un càstig, perquè Hyde, cada vegada més fort i amb més autonomia, impedeix amb les transformacions l'intent de Jekyll d'equilibrar la seva vida, lluitant Hyde per sobreviure cada vegada més estona fins a anul·lar Jekyll. Tal com passa a la novel·la, Hyde es transforma en Jekyll només per fugir de la persecució pels crims comesos; diu Stevenson que se'n recordava de Jekyll igual que un criminal recorda la cova on s'amaga.

El context en què tenen lloc les transformacions es fa servir a la pel·lícula per a ironitzar sobre el tarannà de Jekyll. La primera d'elles, justament, permet a Hyde d'assassinar Ivy a causa de la gelosia envers Jekyll, enmig d'un parc on tot és joia i sentint el cant d'un ocelllet mentre la cara de Jekyll mostra tota l'angoixa experimentada en adonar-se que del seu si surt Hyde. L'altra, després de la renúncia a l'amor de Muriel; la visió de la seva estimada fa canviar Jekyll en Hyde, el qual intenta forçar Muriel.

e) *El cercle es tanca: Hyde s'imposa a Jekyll*. La lluita final entre Jekyll i Hyde és la de dues persones que volen posseir un únic cos. Dues conductes oposades, dues imatges diferenciades, dues memòries pròpies sense més lligam que la lluita per imposar-se l'una a l'altra. En la novel·la, Stevenson descriu aquest enfrontament embolicat d'un dilema moral entorn al suïcidi, darrera eixida que resta a Henry Jekyll per a evitar la seva definitiva desfeta a mans d'Edward Hyde, ja que Jekyll

41. ROBERT LOUIS STEVENSON, *op. cit.*, p. 109.

no pot mantenir-se sinó mitjançant la droga que està esgotant-se. Aquest suïcidi serà avançat per la irrupció de Lanyon al laboratori.

«L'odi que Hyde sentia per Jekyll era, en tot cas, d'una altra naturalesa. La por a morir en la força l'obligava a cometre contínuament una mena de suïcidis temporals per a tornar a ser part d'una consciència, en comptes de ser una persona independent; però odiava aquesta precaució necessària i deplorava el desànim en què havia caigut Jekyll i se sentia molt ofès pel disgust amb què el mirava el doctor. Aquesta era la causa de les seves bromes macabres, com escriure blasfèmies, amb la meua cal·ligrafia, en els meus llibres, com cremar les meves cartes o com esgarrar el retrat del meu pare. I segur que, si no tingués tanta por a la mort ja fa temps que hauria intentat la seva destrucció, només pel gust de veure'm caure a mi també en la ruïna. Però el seu amor a la vida era meravellós, i encara dic més, jo mateix, que em posava malalt i tremolava només de recordar-lo, quan pensava en la naturalesa d'aquest amor frenètic a la vida i quan considerava la por que em tenia, perquè sabia que podria suïcidar-me per posar fi a la nostra existència, només podia sentir llàstima per ell en el fons del meu cor.»<sup>42</sup>

Al film, Lanyon, que coneix com a la novel·la el secret, ja que Hyde ha hagut de recórrer a ell per a refugiar-se en la transformació en Jekyll una vegada comès el crim, assassina Jekyll com una mena d'àngel justicier que restableix la norma moral i castiga la manca de voluntat i de control de Jekyll sobre Hyde. El fet que desencadena l'assassinat és el somriure de satisfacció del rostre de Jekyll quan veu que la policia fa cas del seu consell marxant darrere d'un Hyde que ja no hi és. Aquest somriure fa palesa la profunda satisfacció inconscient de Jekyll per poder protegir Hyde, o bé, en una interpretació força més interessant per a la nostra anàlisi, la victòria de

42. ROBERT LOUIS STEVENSON, *op. cit.*, pp. 122-123.

Hyde que ha anul·lat la personalitat de Jekyll conservant-se sota el cos d'aquell.

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

#### *El jo és no-res fora de les nostres percepcions*

«Quan les meves percepcions són suprimides durant algun temps, en un somni profund per exemple, durant tot aquell temps no m'adono de mi mateix. I si totes les percepcions fossin suprimides per la ment i ja no pogués pensar, sentir, veure, estimar o odiar després de la descomposició del meu cos, el meu jo resultaria totalment anihilat, de manera que no puc concebre què més calgui per a convertir-me en un perfecte no-res.»<sup>43</sup>

\* \* \*

«Quan torno la meua reflexió sobre mi mateix, mai no puc percebre aquest jo sense una o més percepcions; més encara, mai no puc percebre una altra cosa sinó les percepcions. Per tant, és la composició d'aquestes el que forma el jo.

Podem concebre que un ésser pensant tingui moltes o poques percepcions. Suposem que la ment es redueixi a un nivell fins i tot més baix que el de la vida d'una ostra. Suposem que no tingui sinó una sola percepció: la de set o fam. Examinem la ment en aquesta situació. Concebrem aquí res més que la mera percepció? Tindrem cap noció de jo o de substància? I si en aquest cas concret no teniu l'addició d'altres percepcions, mai no podrà donar-vos tal noció.

L'anihilació que, segons suposen certes persones, segueix la mort i destrueix per complet el nostre jo, no és una altra

43. DAVID HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, vol. I, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 399-400.

cosa que l'extinció de tota percepció particular: amor i odi, dolor i plaer, pensament i sensació. Per tant, aquestes percepcions han de ser la mateixa cosa que el jo, puix que no poden sobreviure'l.»<sup>44</sup>

### Qüestions

1. Llegiu atentament els dos textos de Hume. A què podem anomenar «jo» segons la definició donada per Hume?

2. Enllaceu aquesta definició amb el trencament de l'ego que proposa Jekyll com a objectiu de la seva investigació. Penseu que per a gaudir d'una doble vida era inevitable la constitució de dues persones independents?

\* \* \*

«L'ànima, en la mesura en què la podem concebre, no és sinó un sistema o una sèrie de diferents percepcions: calor i fred, amor i còlera, pensaments i sensacions. Totes unides entre elles, però sense cap simplicitat ni identitat perfectes. Descartes mantenia que el pensament era l'essència de la ment; no aquest o aquell pensament, sinó el pensament en general. Això em sembla absolutament intel·ligible, ja que tot el que existeix és particular i, per tant, han de ser les nostres diverses percepcions les que componguin la ment.»<sup>45</sup>

### Qüestions

1. En funció de la idea de «jo» exposada per Hume, expliqueu la crítica de Hume a la idea cartesiana de jo.

44. DAVID HUME, *op. cit.*, vol. II, p. 886.

45. DAVID HUME, *Un compendio de un tratado de la naturaleza humana*, València, Teorema, 1977, pp. 24-25. (Cuadernos Teorema, 11)

### *La garantia de la nostra identitat personal*

«Només sentim una connexió o determinació del pensament quan passem d'un objecte a un altre. Per tant, el pensament només descobreix la identitat personal quan, en reflexionar sobre la sèrie de percepcions passades que componen una ment, sentim les idees d'aquestes percepcions mútuament connectades i passant naturalment d'unes a altres.»<sup>46</sup>

\* \* \*

«La identitat depèn, doncs, d'alguna d'aquestes tres relacions de semblança, contigüitat i causalitat. I com que l'essència mateixa d'aquestes relacions consisteix en el fet que produeixin una transició fàcil d'idees, se'n segueix que les nostres nocions d'identitat personal provenen íntegrament del curs suau i ininterromput del pensament, a través d'una sèrie d'idees connectades entre elles.»<sup>47</sup>

\* \* \*

«Tota aquesta doctrina ens porta a una conclusió de gran importància per a l'assumpte present; a saber, que tots aquests subtils i refinats problemes al voltant de la identitat personal no tenen cap possibilitat de poder ser resolts, i que han de ser considerats dificultats gramaticals més que no problemes filosòfics. La identitat depèn de les relacions entre idees, i aquestes relacions originen la identitat mitjançant la transició fàcil que produeixen. Ara bé, com que les relacions i la facilitat de transició poden disminuir gradualment i de forma insensible, no tenim un criteri exacte per tal de resoldre qualsevol disputa sobre el temps en què s'adquireix o perd el dret al nom d'identitat.»<sup>48</sup>

46. DAVID HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, vol. II, p. 887.

47. DAVID HUME, *op. cit.*, vol. I, p. 410.

48. DAVID HUME, *op.cit.*, vol. I, p. 413.

## Qüestions

1. Els tres textos de Hume tenen un ordre lògic que vincula els trets fonamentals de la noció d'identitat personal. De qui dependria la garantia de la nostra identitat personal envers els fets passats? Com es constitueix la identitat personal des de les idees contingudes a la nostra ment? Quin seria el ritme del procés d'adquisició i d'anihilació de la identitat personal?

2. Proveu ara fer-ne una argumentació exposant el concepte humeà d'identitat personal. Intenteu respondre a la següent qüestió: quins serien els indicis d'una pèrdua d'identitat personal? Podríeu assenyalar-los en la pel·lícula?

\* \* \*

«L'incident va atreure l'atenció dels dos homes, que s'aproparen a la llar i constataren la còmoda posició de la butaca, entre el foc i el servei de te preparat, fins i tot amb el sucre dins la tassa. Hi havia alguns llibres en un prestatge i un altre, obert, al costat de la tassa. Utterson es va sorprendre en descobrir que es tractava d'una obra piadosa, *molt estimada per Jekyll, plena d'anotacions blasfemes escrites de pròpia mà.*»<sup>49</sup>

## Qüestions

1. Expliqueu el fet descrit al text en relació al procés de creació de la identitat personal en Hume.

2. Quins fets de la pel·lícula podrien reflectir un enfrontament semblant?

49. ROBERT LOUIS STEVENSON, *op. cit.*, pp. 87-88.

## Una doble identitat entre somnis

El narrador és un capellà, amant d'una cortesana ja morta, la bellíssima Clarimonda, que té un pacte amb el diable.

«A partir d'aquella nit, la meva natura es va desdoblar i hi hagué dos homes que es desconeixien l'un a l'altre. Tan aviat em creia un capellà que somiava cada nit que era un gentilhome, com un gentilhome que somiava que era un capellà. No podia distingir el somni de la vetlla, i no sabia on començava la realitat i on acabava la il·lusió. El jove primmirat i llibertí es burlava del capellà, i el capellà odiava la vida dissoluta d'aquell jove. Dues espirals embolicades l'una amb l'altra i confoses, sense tocar-se mai, però, representaven molt bé aquesta vida de bicèfal que fou la meva. Malgrat la raresa d'aquesta posició, no crec haver-hi estat boig ni un moment només. He conservat sempre les percepcions de les meves dues existències molt clares. Només hi ha un fet absurd que no podia explicar-me i és que la sensació del mateix jo existia en dos homes tan diferents. Era una anomalia de la qual no m'adonava, el mateix quan creia ser un rector del poblet, o el *signor* Romualdo, amant titulat de la Clarimonda.»<sup>50</sup>

## Qüestions

1. Expliqueu el procés que trenca l'ego del capellà.

2. Quina és la característica que fa real la personalitat adquirida al llarg dels somnis?

3. Sense arribar al punt de la doble vida en somnis del protagonista i sense perdre el punt de referència de Hume, quin paper caldria donar als somnis com a part de la nostra identitat personal?

50. THÉOFILE GAUTIER, «La muerta enamorada», dins *Cuentos fantásticos del Siglo XIX*, Madrid, Siruela, 1987, p. 298.



4. Penseu que hauria estat possible establir un final feliç en la pel·lícula, fent servir el recurs als somnis? Si ho féssim així, penseu que encara Hyde gaudiria d'una possibilitat d'existir?

#### D. ALTRES PEL·LÍCULES

La novel·la de Stevenson va tenir ressò en el camp cinematogràfic molt aviat. Pocs anys després de la seva aparició, es produí la primera adaptació al teatre (1887) per Thomas Russell Sullivan, en la qual s'inspiraria la primera versió cinematogràfica, realitzada el 1908, *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, per a la companyia Kalem. Aquest mateix any apareix una altra versió amb el mateix títol per a la Selig Polyscope.

Al llarg de la primera dècada del segle, es rodaren diverses pel·lícules sobre el tema. L'any 1913 apareixen tres versions del mite. L'última la rodà Max Mack a Alemanya, i en ella s'introdueix la modificació que el protagonista perd la seva memòria, per una caiguda d'un cavall, i es transforma en Hyde; torna a ser Jekyll en recuperar una vegada més els seus records.

L'any de l'aparició de la primera gran versió del mite fou el 1920. Dirigida per Robertston (*Doctor Jekyll and Mr. Hyde*), tenia John Barrymore de protagonista, el qual sense gaire efectes de maquillatge reflectia la personalitat canviant i cruel de Jekyll/Hyde. Aparegué al mateix any la versió lliure que Murnau va fer del tema, titulada *El cap de Janu (Der Januskopf)*, de la qual no queda cap còpia. La reconstrucció de l'argument presenta el doctor Warren adquirint un cap de Janu. Fascinat per la dualitat de la persona humana, es lliura a l'experimentació cercant el seu desdoblament, presentant-se com Mr. O'Connor, que assassina i segresta en el barri de Whitechapel. Warren, amb la personalitat d'O'Connor, rapta la seva promesa Grace i la duu a la mansió on realitza els seus crims, presidits pel cap de Janu. Penedit i esglaiat per la força de la personalitat d'O'Connor, Warren s'enverinarà. La crítica considerava aquesta adaptació la més interessant de les realitzades, gràcies a la

genialitat del seu director. Les versions mudes del mite conclouen amb la còmica de Stan Laurel (sense Oliver Hardy) en 1925, anomenada *Dr. Pickle and Mr. Pride*.

L'any 1932 tenim la primera versió parlada de Rouben Mamoulian per a la Paramount, comentada adés. Als anys quaranta tenim la versió de Victor Fleming, que és la més coneguda, *L'estrany cas del Doctor Jekyll* (1941), amb Spencer Tracy com a protagonista.

Versions d'inferior qualitat es realitzen en la següent dècada. Serà l'any 1960 quan es produeix la versió que del mite fa Renoir: *El testament del Dr. Cordelier (Le testament du Docteur Cordelier)*, amb un Opale (Hyde) que és el mal mateix, sàdic i sense escrúpols, que no respecta res i atempta contra tot allò que és bo, sense importar-li les víctimes. L'operació de transformació de personalitat és una operació científica sense cap element de deformació: Opale vesteix la roba de Cordelier i es presenta com un personatge vulgar però normal. Aquest mateix any es realitza *Les dues cares del Dr. Jekyll (The Two Faces of Dr. Jekyll)* de Terence Fisher, que barreja aquest mite amb el creat per Oscar Wilde a *El retrat de Dorian Gray*. La transformació de Jekyll es produeix en la forma d'un seductor que mai no envelleix. El 1963, per últim, tenim *El professor guillat (The Nutty Professor)*, una paròdia del mite feta per Jerry Lewis, on un trist i lletgíssim professor de química es transforma en un irresistible però odiós seductor. Comentem, com a pel·lícula complementària a la nostra anàlisi, la clàssica de Victor Fleming i potser la darrera versió del mite, *El doctor Jekyll i la seva germana Hyde* (1971).

*L'estrany cas del doctor Jekyll (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*. EUA, 1941. Director: Victor Fleming. Intèrprets: Spencer Tracy, Ingrid Bergman, Lana Turner, Donald Crisp. 114 m. B/N.

Aquesta pel·lícula ha estat molt criticada per la desafortunada elecció d'actors, especialment a causa de l'actuació de Spencer Tracy. Aquest procurava de reflectir el canvi de personalitat en un nivell essencialment mental més que no físic, ob-

jectiu que no assolí, transformant-se l'actuació en un permanent histrionisme. A causa de la moda psicoanalista del cinema americà de l'època, s'introdueix una seqüència onírica en què Hyde fuetja les dues protagonistes femenines (Ingrid Bergman i Lana Turner), que empenyen el seu carruatge dins d'un marc de símbols de l'acte sexual.

*Doctor Jekyll i la seva germana Hyde (Dr. Jekyll and Sister Hyde)*, GB, 1971. Director: Roy Ward Baker. Intèrprets: Ralph Bates, Martine Beswick, Gerald Sim, Lewis Fiander.

Es tracta de la darrera incursió en el mite digna d'assenyalar i una de les versions més notables i enginyoses, de la qual és responsable la productora anglesa Hammer, especialitzada en cine de terror. Jekyll tracta amb una parella de germans, els veïns de la casa on té el seu laboratori. La transformació de Jekyll el converteix no en un monstre, sinó en una seductora dona que es presenta a aquells com la seva germana Hyde. Amb aquesta figura sedueix el germà, mentre que amb la de Jekyll ho fa amb la germana. La transformació sexual arrodoneix les implicacions del canvi de personalitat: l'alliberament de la passió de Jekyll és una dona; la lluita de les dues personalitats forma part de la lluita dels sexes, entesa com dues visions enfrontades del món i la realitat.

## ROUSSEAU I LES AMISTATS PERILLOSES

Em vaig quedar astorat pel plaer que s'experimenta quan es fa el bé; i estic temptat de creure que la gent que en diem virtuosa no té tant de mèrit com ens volen fer creure.

CHODERLOS DE LACLOS

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

*Les amistats perilloses (Dangerous Liaisons)*, EUA, 1988. Dirigida per Stephen Frears; interpretada per Glenn Close, Michelle Pfeiffer, John Malkovich i Swoosie Kurtz. Aquest és el primer film americà de Stephen Frears, que parteix del celebèrrim text homònim de Choderlos de Laclos, prèviament adaptat per Vadim. La música ha estat composta per George Fenton, a partir de temes dels clàssics, com ara el tema de «La Clau» («The Key»), inspirat en el *Concert en La menor per a quatre arpes* de Johann Sebastian Bach. Aquest film va obtenir tres òscars (millor direcció artística, millor adaptació de guió i millor vestuari) i va estar nominat per a la millor pel·lícula, la millor actriu, la millor actriu secundària i la millor banda sonora. 120 m.

La novel·la de Choderlos de Laclos, *Les amistats perilloses* —de la qual hi ha versió al català—, que constitueix el fonament dels guions de les dues versions cinematogràfiques (*Les amistats perilloses*, de Stephen Frears, i *Valmont*, de Milos

Forman), va ser escrita pel maig de 1782, coincidint amb l'edició revisada del segon discurs de Rousseau. Cal dir que tant el primer (1750) com el segon (1755) eren perfectament coneguts per l'autor, la novel·la del qual representarà la continuïtat del gènere epistolar, «descobert» pel mateix Rousseau amb *La nova Eloïsa*. Cal parar esment en alguns elements que ens ajudaran a fixar el context històric en què transcorre l'acció cinematogràfica: els prolegòmens de la Revolució Francesa; per exemple: l'arquitectura barroca, el mobiliari i la música de cambra i l'òpera, la jardineria versallesca, l'ambient de la societat cortesana i la seva doble moral, la miserable situació de la plebs...

La novel·la és la història d'una venjança, que serveix com a mòbil a la xarxa de relacions que els protagonistes (la marquesa de Merteuil [Glenn Close] i el vescomte de Valmont [John Malkovich]) van teixint. En sentir-se humiliada per la decisió del seu amant de contraure matrimoni amb la jove Cécile de Volanges [Uma Thurman], Mme. de Merteuil dissenya un pla maquiavèl·lic: proposa al seu amic i antic amant, el vescomte de Valmont, que sedueixi la jove per tal que no arribi pura i innocent al matrimoni. La proposta, tanmateix, no acabarà de convèncer Valmont, que, a més de considerar-la insultantment assequible, té altres plans: aconseguir de la molt piadosa Mme. de Tourvel [Michelle Pfeiffer] els seus favors sexuals, tot traint els seus principis i els seus sentiments. Aquesta relació, que és el nucli de la trama, es veurà complicada amb l'enamorament per part dels protagonistes, com també per les interferències de la marquesa de Merteuil i altres personatges (com ara el jove cavaller D'Anceny [Keanu Reeves]). En satisfer els desigs de la marquesa de seduir la jove Cecile primer i d'abandonar Mme. de Tourvel després, el vescomte exigirà d'aquella el compliment del tracte. La negativa per part de la marquesa de Merteuil d'accedir a la petició de Valmont serà la raó que desencadeni el drama final: la mort de Valmont en un duel a mans del cavaller D'Anceny, i la de Mme. de Tourvel, malalta d'ençà que va ser rebutjada pel vescomte.

## B. ANÀLISI

a) *La contradicció ser-parèixer o l'art de les aparences*. El film comença mostrant-nos els protagonistes en la seva cerimònia ritual de vestir-se i maquillar-se (i acaba tot just al contrari): és el moment de l'adquisició de la primera màscara. En aquest procés cal destacar, a més del maquillatge, la funció de la roba (disfressa), les perruques i, particularment, la utilització de l'espill. El recurs a aquest objecte es fa especialment interessant en tant que instrument que torna la imatge, permet un desdoblament, o com a element mediatitzador entre els personatges. Així —i seguirem des d'ara la versió de Stephen Frears—, les escenes a l'entrada del dormitori de la marquesa, o la seqüència en què Valmont s'observa a l'espill recitant «no puc evitar-ho», mentre li comunica la seva decisió de trencar amb Mme. de Tourvel.

Des de la perspectiva del Rousseau del primer discurs (i hi ha qui veu en el jove D'Anceny el jove Rousseau), resulta particularment interessant la teatralitat dels personatges, l'afectació en les formes i el perfeccionisme del seu llenguatge; precisament al film es fa evident la vessant seductora d'aquest, especialment en la figura de Valmont («té una manera de dir les coses», afirma Cecile quan intentava justificar no haver-se resistit).

Pel que fa a les normes socials o, més concretament, a les bones maneres, cal fixar-se en la funció del salut i de les reverències; les escenes a taula resulten particularment eloqüents. En aquest ambient, on l'engany és la norma i on la hipocresia és la conducta més habitual («em vaig convertir en una virtuosa de l'engany», explicava la marquesa de Merteuil), crida enormement l'atenció, fins al punt de convertir-se en un exòtic atractiu, el fet de comportar-se amb naturalitat («es va comportar amb una perfecta naturalitat», afirma Valmont quan intenta expressar els sentiments que li havia provocat Mme. de Tourvel). Aquest comportament era, tanmateix, l'excepció en una societat que, a més d'hipòcrita, havia fet del cinisme la

seva millor targeta de presentació («exerci tan bona influència sobre ella», li comentava Mme. de Volanges a la marquesa de Merteuil, no assabentada de la trama ordida per tal d'envi-  
lir la seva filla; o quan Valmont recriminava Cécile de Volanges amb la frase «no suportis la dissimulació», mentre fingia ajudar-la en els seus amors amb el cavaller D'Anceny).

Cal assenyalar que la teatralitat de les maneres dels personatges desapareix en l'àmbit privat, on la màscara perd el seu sentit i on els personatges mostren els seus interessos sense embuts. Així, l'escena on Valmont exigeix el pagament del seu acord a la marquesa, o aquella en què la marquesa rep en les seves estances, a l'inici de la trama, el seu estimat: talla els seus compliments advertint-li que tot aniria millor si no parlés com en les novel·les, tot mostrant-li que en l'espai privat les enceses paraules d'amor a la moda no tenen sentit.

Aquest entorn teatral també es reflecteix en el paisatge humà que envolta els personatges. Tota la pel·lícula ens trasllada dins l'àmbit social i de poder de la noblesa. Les converses, entrevistes i espectacles es produeixen en palaus, sales i rebadors dels nobles. La noblesa es mostra amb tota la teatralitat pròpia de l'*ancien régime*; podem gosar dir que tots els seus actes miren de reflectir el seu poder simbòlic i jeràrquic davant els altres amb un darrer i invisible destinatari: els pagesos. Aquests apareixen només dues vegades a la pel·lícula en dues escenes corals, veritables representacions de l'ideal de la societat estamental: l'una és l'acte de caritat del vescomte en una vila plena de cabanes miserables al lllindar mateix del luxe del *château*; l'altra, a l'eixida de missa, passejant tota la família en un dia lluminós, envoltats pel respecte dels camperols. Ambdues escenes ens mostren un equilibri ideal: d'una banda, un noble protector en el bell mig de la pobresa; d'altra, una escena camperola meravellosament equilibrada i adequada per a mostrar el respecte «natural» envers els nobles que avancen pròxims però intocables. Els camperols sols són visibles com a marc: el pobre Monsieur Armand, que el vescomte deslliura del desallotjament amb unes monedes dels seus diners de butxaca,

n'és un exemple. La piadosa tia està contenta perquè el seu nebot ha fet caritat, és a dir, té bon cor i compleix els seus deures de cavaller donant almoïna, una de les càrregues necessàries al simbolisme teatral de la noblesa. El cínic Valmont pensa com és d'agradable sentir-se bona persona per un preu tan ínfim.

Al voltant dels nobles giren un fum de criats, obeïnt els seus capritxos, disposats a tot per obtenir unes monedes, instruments menyspreables tractats com els mobles o els cavalls, no més dignes d'interès en allò que poden contribuir als plans adreçats contra una altra persona important: un altre noble. La resignació de Monsieur Armand, la confiança ingènua en la generositat del vescomte contrasta amb l'astúcia del criat de Valmont, que ha sabut guanyar-se el seu amo per mitjà de la humiliació personal. Un exemple viu de la capacitat de la societat de corrompre els homes.

b) *El sexe com a instrument de poder*. En el joc de poder que suposen les relacions de la marquesa i Valmont, es crea una peculiar atracció en la qual la venjança es converteix en el principal mòbil sexual, tot desplaçant l'amor i l'amistat. Aquesta manera de viure la seva relació farà que la competència sigui un dels ingredients determinants de la sexualitat: no resulta estrany, doncs, sentir als protagonistes dir «per què deu ser que només perseguim els qui fugen de nosaltres», o, encara més directament, «no necessito ajut, necessito entrebancs».

En entendre el sexe bàsicament com a dominació, l' enamorament és considerat per la parella de protagonistes com una pèrdua de la capacitat de poder; la conversa entre la marquesa i Valmont així ho evidencia: «El vaig deixar escapar, em va commoure (...). Aleshores no m'estranya que hagin fracassat», li contesta ella. Mostrar sentiments, doncs, no pot ser altra cosa que signe de debilitat, més encara quan a la pel·lícula constantment es fan servir metàfores bèl·liques per a parlar de l'amor («no l'he vençuda, t'he vençut a tu»). No serà, doncs, gens estrany que, entenent així les relacions humanes, l'amor

no sigui altra cosa que un combat on tot es redueix a un principi bàsic: vèncer o morir.

Si considerem les «oposicions conceptuals» del *Discurs sobre les ciències i les arts*, pot resultar interessant parlar esment en la noció de felicitat com a contrària al plaer i el pesar com a component inherent a la felicitat. Les discussions entre la marquesa i el vescomte es debaten entre l'absurd que suposa que una persona adulta busqui la felicitat en l'amor —idea que reitera la marquesa— i l'evolució de Valmont des de la frivolitat a l'amor per Mme. de Tourvel.

c) *La tensió entre el bé i el mal i la contraposició entre natura i societat. Les amistats perilloses* són una perfecta dramatització de les teories rousseaunianes sobre la naturalesa humana. Tant a la novel·la com als films resulta canònica la confrontació entre dos models de conducta: el que representa la naturalitat i l'espontaneïtat en la figura ingènua i bondadosa de Mme. de Tourvel (malgrat que ella mateixa viu de forma tràgica la tensió entre la seva educació religiosa i els seus sentiments), i el que representa el comportament social i pervers, calculador i experimentat del vescomte i la marquesa. Són precisament aquests últims exponents de la doble moral social els que fan de la maldat no tan sols una actitud ètica, sinó també estètica, fins a l'extrem de convertir en el motor de la seva conducta la recerca deliberada del mal.

El rebuig de la pietat, per considerar-la una mostra de debilitat, es dedueix d'aquest context. La contradicció establerta per Rousseau entre el cor i la raó, entre la nostra naturalesa guiada pel principi de pietat i la raó sotmesa a les passions i adreçada a cercar la satisfacció egoista, s'evidencia, per exemple, en el personatge del vescomte de Valmont. D'una banda, el seu cinisme, tot ajudant una família de pobres pagesos com a estratègia per a conquerir Mme. de Tourvel. D'altra banda, la pietat, quan aquesta cedeix la seva virtut al dormitori. Per últim, el vescomte arriba al penediment, en deixar-se matar pel jove D'Anceny en el duel final. Les darreres paraules al seu

criat («almenys ell combatia per una bona causa») mostren la contaminació del seu cruel i calculat pla per l'amor de Mme. de Tourvel; amor que féu agitar-se en ell allò millor de la seva naturalesa sota la capa del seu civilitzat cinisme: el vescomte confessa, en relatar a la marquesa la seducció de Mme. de Tourvel, com, en declarar-li amor per sempre, cregué per un moment les seves pròpies paraules.

La marquesa seria, però, el punt oposat a la conversió del vescomte. Assenyala en l'amor de Mme. de Tourvel les raons de la manca d'èxit del vescomte, el començament de la ruïna del personatge Valmont que en aquesta feblesa demostra ser un home vulgar: ja no serà mai un rival digne. La mort de Valmont sacseja la seva fredor només a l'àmbit privat: la seva veritable pertorbació es produirà en adonar-se que ha desaparegut el seu prestigi social i amb ell el seu camp d'actuació. La marquesa estaria així propera a la problemàtica exposada per Sade: la supeditació de les persones als nostres propis plans, la instrumentalització dels altres per al nostre plaer com una norma «natural» davant la qual qualsevol altra és mera simulació i artifici.

El rerefons rousseunià és clar en la identificació que fa la marquesa entre els filòsofs i les persones sense moral, persones que no tenen cap escrúpol a defensar funestes teories per tal d'enlluernar l'auditori i obtenir el reconeixement tan necessari per a triomfar en aquella decadent societat. La mateixa marquesa declara com el fet d'haver escoltat amb atenció els discursos dels filòsofs, particularment a les aristocràtiques tertúlies i a les taules ben guarnides, ha estat per a ella tota una escola de maldat, tan imprescindible per a sobreviure en una societat en què el fet de ser dona suposa estar condemnada a l'ostracisme.

Per una altra banda resulta curiosa la concessió al socratism moral en afirmar que «quan un se sent indigne és quan comença a ser digne». La ignorància, com també la ingenuïtat, apareixen al film (particularment en els personatges de D'Anceny i Cécile de Volanges), com a perfectes arguments exculpatoris. La reiteració en la idea que no ser conscient del

mal que es fa és un atenuant, quan no un eximent, de les conductes doloses, recorden un Rousseau per a qui difícilment les persones podrien obrar malament de forma deliberada si actuessin d'acord amb la seva naturalesa.

Cal parar esment, per últim, que en aquest model dualista, representat en la contraposició entre allò natural i allò social, hi ha un element de mediació, identificat amb la figura de la tia de Valmont, la veu de l'experiència, la veu del sentit comú, que s'aferra a la idea del caràcter invariable de la naturalesa humana («l'únic que em sorprèn és que el món canviï tan poc»).

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

#### *La contradicció ser-parèixer o l'art de les aparences*

«Advertiment de l'editor:

Creiem que hem de prevenir el públic que, malgrat el títol d'aquesta obra i allò que en diu el Redactor en el seu Prefaci, no garantim l'autenticitat d'aquest recull, i que fins i tot tenim raons importants per a pensar que no és més que una novel·la.

A més, ens sembla que l'autor, que tanmateix sembla haver buscat la versemblança, l'ha destruïda ell mateix i amb força poca traça en triar l'època on ha situat els esdeveniments que publica. En efecte, alguns dels personatges que posa en escena tenen costums tan dolents que és impossible suposar que hagin viscut en el nostre segle; aquest segle de filosofia, on les llums, esteses pertot arreu, han fet, com sap tothom, tots els homes tan honrats i totes les dones tan modestes i reservades. Advertim, per tant, que si les aventures relacionades en aquesta obra tenen un fons de veritat, només han pogut tenir lloc en altres indrets o en altres temps; i reprovem molt l'autor, que, aparentment seduït per l'esperança d'interessar més acostant-se al seu segle i al seu país, s'ha atrevit a fer aparèixer sota els nostres vestits i usos uns costums que en són tan estranys.

Per preservar, en la mesura que puguem, el lector massa

crèdul de tota sorpresa sobre aquest tema, recolzarem la nostra opinió en un raonament que li proposem amb confiança, perquè ens sembla victoriós i sense rèplica; i és que, sens dubte, les mateixes causes no deixarien de produir els mateixos efectes, i que tanmateix avui dia no veiem cap damisel·la amb seixanta mil lliures de renda que es faci religiosa, ni cap presidenta, jove i bonica, que es mori de pena.»<sup>51</sup>

\* \* \*

«Carta 6: *El vescomte de Valmont a la marquesa de Merteuil.*

Així que no hi ha cap dona que no abusi de l'imperi que ha sabut guanyar! I vós mateixa, vós a qui jo tan sovint anomenava la meva indulgent amiga, ara deixeu de ser-ho, i no dubteu a atacar-me en l'objecte de les meves afeccions! Amb quins trets us heu atrevit a pintar Mme. de Tourvel...! (...)

Però què dic? Li cal a Mme. de Tourvel crear una il·lusió? No; per a ser adorable en té prou de ser ella mateixa. Li retraiu que es vesteixi malament; així ho crec: tot guarniment li és nosa, tot el que l'amaga la fa malbé. Quan està realment encantadora és quan s'abandona a la despreocupació en el vestit. Gràcies a la calor aclaparadora que patim, una bata de tela senzilla em deixa veure les seves formes rodones i àgils. Només una mussolina cobreix el seu coll; i les meves mirades, furtives però penetrants, ja n'han copsat les formes encisadores. La seva cara, dieu, no té cap expressió. I què hauria d'expressar, en els moments en què res no parla al seu cor? No, ella no té, com les nostres dames coquetes, aquella mirada mentidera que a vegades sedueix i que sempre ens enganya. Ella no sap amagar la buidor d'una frase amb un somriure estudiat; i encara que tingui les dents més belles del món, només riu del que li fa gràcia. Però hauríeu de veure com dóna, en els jocs festius, la imatge d'una alegria ingènua i sincera! Com, mentre socorre

51. CHODERLOS DE LACLOS, *Les amistats perilloses*, Barcelona, Proa, 1988, p. 13.

un desgraciat, la seva mirada proclama la joia pura i la bondat compassiva! Hauríeu de veure, especialment a la menor paraula d'elogi o d'afalac, com es dibuixa damunt el seu rostre celestial el desconcert commovedor d'una modèstia que no és gens fingida...! És virtuosa i devota, i per això la jutgeu freda i sense ànima? A mi em sembla ben al contrari. Quina sensibilitat sorprenent no s'ha de tenir per a estendre-la fins al seu marit, i per a estimar en tot moment una persona sempre absent? Quina prova més dura podríeu desitjar? Amb tot, he sabut procurar-me'n una altra...»<sup>52</sup>

\* \* \*

«Carta 10: La marquesa de Merteuil al vescomte de Valmont.

Que esteu empipat, vescomte? O bé us heu mort? O el que seria el mateix, només viviu per a la vostra presidenta? Aquesta dona que us ha retornat *les il·lusions de la joventut*, ben aviat també us retornarà els seus ridículs prejudicis. Ja se us veu tímid i esclau; el mateix valdria estar enamorat. Renuncieu a *les vostres afortunades temeritats*. I mireu-vos, comportant-vos sense principis, deixant-ho tot a l'atzar, o més aviat al caprici. Ja no recordeu que l'amor, com la medicina, *només és l'art d'ajudar a la Natura*? Ja veieu que us combató amb les vostres armes: però no en presumiré, perquè és lluitar contra un home caigut a terra. *Cal que ella se'm lliuri*, em dieu: i tant que cal! Sí, se us lliurarà com les altres, amb la diferència que ho farà de mala gana. Però, perquè se us acabi lliurant, el que en realitat cal és començar per prendre-la. Aquesta ridícula distinció és ben bé un autèntic disbarat de l'amor! Dic "l'amor", perquè esteu enamorat. Parlar-vos d'una altra manera seria enganyar-vos, seria amagar-vos el mal que teniu. I digueu-me, amant llangorós, totes les dones que heu tingut, creieu que les heu violat? Però, per poques ganes que les dones tinguem de lliurar-nos, per poca pressa que ens donin, sempre ens fa falta un

52. CHODERLOS DE LACLOS, *op. cit.*, pp. 27-28.

pretext; i per a nosaltres, n'hi ha cap de més còmode que semblar que cedim a la força? A mi, ho confesso, una de les coses que més m'afalaguen és un atac ràpid i ben fet, en què tot passa amb ordre però amb rapidesa; que no ens posa mai en aquest penós entrebanc d'haver d'arreglar nosaltres mateixes una bestiesa de la qual, ben al contrari, ens hauríem d'haver aprofitat; que sap guardar l'aire de la violència fins en les coses a què ens avenim, i afalagar amb destresa les nostres dues passions favorites, la glòria de la defensa i el plaer de la derrota. Admeto que aquest talent, més rar del que es creu, sempre m'ha agradat, fins i tot quan no m'ha seduït, i que de vegades m'he hagut de rendir únicament com a recompensa. A la manera dels nostres antics torneigs, on la bellesa era el premi al valor i la destresa.»<sup>53</sup>

\* \* \*

«Carta 21: El vescomte de Valmont a la marquesa de Merteuil.

Amiga meva, per fi he fet un pas endavant, i un pas molt gran, que si no m'ha portat fins a l'objectiu, almenys m'ha fet saber que estic en el bon camí, i ha dissipat el temor que tenia d'haver-me esgarriat. Per fi he declarat el meu amor; i encara que s'hagi guardat el silenci més obstinat, he obtingut la resposta menys equívoca i més afalagadora: però no anticipem els esdeveniments, i comencem pel principi.

Segurament recordeu que em feien seguir les passes. Doncs bé, vaig voler que aquest mitjà escandalós tornés a l'edificació pública, i això és el que he fet. Vaig encarregar al meu lacai que em trobés pels voltants algun desgraciat que necessités auxili. Aquest encàrrec no era difícil de complir. Ahir a la tarda em va fer saber que avui de bon matí embargarien els mobles de tota una família que no podia pagar els impostos...

Llavors arribo al poble; veig que hi ha enrenou; m'avanço, faig preguntes i m'expliquen què passa. Faig venir el recaptador;

53. CHODERLOS DE LACLOS, *op. cit.*, pp. 34-35.

i cedint a la meua generosa compassió, pago noblement cinquanta-sis lliures per les quals cinc persones quedaven reduïdes a la misèria i a la desesperació. Després d'aquesta acció tan senzilla, no us podeu imaginar quin orfeó ressonava al meu voltant per part dels assistents! Quines llàgrimes d'agraïment sortien dels ulls del vell cap de família, i com embellien el seu rostre patriarcal, que en un moment abans el trepig brutal de la desesperació havia fet realment esgarrifós! Estava observant aquest espectacle quan un altre camperol més jove, que portava de la mà una dona i dos nens, va venir cap a mi precipitadament, i va dir-los: "Agenollem-nos davant aquesta imatge de Déu"; i a l'instants em vaig trobar envoltat per aquella família, prosternada davant meu. Confessaré la meua feblesa: els ulls se'm van mullar de llàgrimes, i vaig notar en mi un moviment involuntari, però deliciós. Em vaig quedar astorat pel plaer que s'experimenta quan es fa el bé; i estic temptat de creure que la gent que en diem virtuosa no té tant de mèrit com ens volen fer creure. Sigui com sigui, em va semblar just pagar a aquella pobra gent el plaer que m'havien fet sentir. Portava deu lluisos a sobre, i els hi vaig donar. Llavors van tornar a començar els agraiments, però sense tant patetisme: la necessitat havia produït el gran, el veritable efecte; la resta ja no era sinó una simple expressió de reconeixement i d'admiració per uns dons superflus.»<sup>54</sup>

\* \* \*

«Abans que l'art hagués afaiçonat les nostres maneres i hagués ensenyat a les nostres passions de parlar un llenguatge aprestat, els nostres costums eren rústecs, però naturals; i la diferència de procediments palesava, al primer cop d'ull, la de caràcters. La naturalesa humana, en el fons, no era pas millor; els homes, però, trobaven la seguretat llur en la facilitat de convèncer-se recíprocament; i aquest avantatge, el preu del qual nosaltres no sentim, els estalviava prou vicis.

54. CHODERLOS DE LACLOS, *op. cit.*, pp. 49-51.

A hores d'ara, quan investigacions més subtils i un gust més fi han reduït a principis l'art d'agradar, regna en els nostres costums una vil i enganyadora uniformitat, i tots els esperits semblen haver estat fets per un mateix motlle: sense parar l'educació exigeix, les conveniències socials ordenen; sense parar se segueixen usatges, mai el seu propi geni. Ningú no gosa semblar el que és; i, dins aquest constrenyiment perpetu, els homes que formen aquest ramat del qual en diem societat, col·locats en les mateixes circumstàncies, farien tots les mateixes coses si motius més poderosos no els en desviessin. Mai, doncs, no se sabrà ben bé amb qui ens les hem: farà falta per tant, a fi de conèixer l'amic, esperar les grans ocasions, és a dir, esperar que ja no en sigui el temps perquè justament era per a aquestes ocasions que hagués estat essencial de conèixer-lo.

Quina corrua de vicis no acompanyarà aquesta incertesa! Cap altra amistat sincera; cap altra estimació real; cap altra confiança fonamentada. Les sospites, les ombres, les temors, la fredor, la reserva, l'odiositat, la traïció, s'amagaran contínuament sota aquest vel uniforme i pèrfid d'educació, sota aquesta urbanitat tan exalçada, que devem a les llums del nostre segle...»<sup>55</sup>

#### *El sexe com a instrument de poder*

«Carta 105: La marquesa de Merteuil a Cécile de Volanges.

Seriosament: als quinze anys, com es pot ser tan nena com tu? Ja tens raó quan dius que no mereixes les meves bondats. Però jo voldria ser la teva amiga: potser et fa falta, amb la mare que tens, i amb el marit que vol donar-te! Però si no et formes una mica, què vols que facin amb tu? Què se'n pot esperar, de tu, si el que fa despertar les noies, a tu sembla que encara t'adorm més?

55. JEAN JACQUES ROUSSEAU, «Discurs sobre les ciències i les arts», dins *Discursos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 36-37.



Si et poguessis esforçar per pensar una estona, aviat veuries que en comptes de queixar-te t'has de felicitar. Però estàs avergonyida, i això et molesta! Au, tranquil·litza't! La vergonya que fa l'amor és com el seu dolor: només es passa un cop. Després encara es pot fingir, però ja no se sent. I tanmateix el plaer queda, i això ja és alguna cosa (...).

El que per a tothom seria un plaer, i potser no seria més que això, en la teva situació és una autèntica sort. En efecte, col·locada entre una mare que et convé que t'estimi i un enamorat que desitges que t'estimi per sempre, com pot ser que no vegis que l'única manera d'aconseguir aquests èxits oposats és preocupar-te d'un tercer? Distreta amb aquesta nova aventura, mentre que de cara a la teva mare semblaràs sacrificar, en nom de la teva submissió envers ella, una atracció que no aprova, davant el teu enamorat guanyaràs l'honor d'una bella defensa. Assegurant-li constantment el teu amor, no li'n donaràs les últimes proves. Aquestes negatives, tan poc costoses en el teu cas, no deixarà d'atribuir-les a la teva virtut; potser se'n queixarà, però t'estimarà més, i per a aconseguir el doble mèrit, als ulls d'una de sacrificar l'amor, als de l'altre, de resistir-hi, no més et caldrà gaudir-ne els plaers. Oh, quantes dones que han perdut la reputació l'haurien conservat si haguessin pogut mantenir-la amb aquests recursos!»<sup>56</sup>

\* \* \*

«Comencem per distingir allò moral d'allò físic en el sentiment de l'amor. El físic és el desig general que duu un sexe a unir-se amb l'altre. El moral és el que determina aquest desig i el fixa en un sol objecte exclusivament, o que almenys li dona per a aquest objecte preferit un grau més d'energia. Ara, és fàcil d'adonar-se que allò moral de l'amor és un sentiment fictici sorgit de l'usatge de la societat, i celebrat per les dones amb molta habilitat i cura per tal d'establir llur imperi i de convertir

56. CHODERLOS DE LACLOS, *op. cit.*, p. 221.

en dominant el sexe que hauria d'obeir. Estant basat aquest sentiment damunt de certes nocions del mèrit o de la bellesa, que un salvatge no està pas en condicions de tenir, i damunt de comparacions que no és capaç de fer, li ha de resultar quasi nul: car, com el seu esperit no ha pogut formar-se idees abstractes sobre regularitat i proporció, el seu cor tampoc no és susceptible de sentiments d'admiració i amor, els quals, fins i tot sense adonar-se'n, neixen de l'aplicació d'aquestes idees: escolta únicament el temperament que ha rebut de la naturalesa, i no el gust que n'ha pogut adquirir, i qualsevol dona és bona per a ell.

Limitats només al físic de l'amor i prou feliços per a ignorar aquestes preferències que n'irriten el sentiment i n'augmenten les dificultats, els homes han de sentir menys sovint i menys vivament els ardors del temperament, i per tant han de tenir entre ells altercats més rars i menys cruels. La imaginació, que tants d'estralls fa entre nosaltres, no parla pas als cors salvatges; tothom espera pacíficament la impulsió de la natura, s'hi lliura sense opció, amb més plaer que furor; i, satisfeta la necessitat, qualsevol desig queda apagat.»<sup>57</sup>

*La tensió entre el bé i el mal o la contraposició entre natura i societat*

«Carta 32: Madame de Volanges a la presidenta de Tourvel.

Així que vol que cregui en la virtut de Monsieur de Valmont? Confesso que no m'hi puc avenir, i que em costaria tant considerar-lo honrat pel sol fet que vostè m'explica, com creure viciós un home de bé reconegut de qui m'expliquessin una falta. La humanitat no és perfecta en res, ni en el mal ni en el bé. El malvat té les seves virtuts, com l'home honrat té les seves febleses. Em sembla necessari creure aquesta veritat, tant més

57. JEAN JACQUES ROUSSEAU, «Discurs sobre l'origen i els fonaments de la desigualtat entre els homes», dins *Discursos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 115-116.

que d'ella es deriva la necessitat de la indulgència tant per als bons com per als dolents, i que preserva els primers de l'orgull i salva els segons del descoratjament. Sens dubte trobarà que en aquest moment no practico gens bé la indulgència que predico: però en ella ja no hi veig sinó una feblesa perillosa, quan ens porta a tractar de la mateixa manera el viciós i l'home de bé.

No em permetré d'escrutar els motius de l'acció de Monsieur de Valmont; vull creure que són tan lloables com ella; però, és que no s'ha passat la vida portant a les famílies el neguit, el deshonor i l'escàndol? Escolti, si vol, la veu del desgraciat que ha auxiliat, però que no li impedeixi de sentir els crits de cent víctimes que ell ha immolat. Encara que només fos, com vostè diu, un exemple del perill de les relacions, és que per això deixaria de ser ell mateix una relació perillosa? El suposa susceptible de redempció? Anem més lluny; suposem que es produeix aquest miracle. No continuaria estant en contra seva l'opinió pública, i no basta aquesta per a determinar la conducta de vostè? Només Déu pot absoldre en el moment del penediment; Ell llegeix en els cors; però els homes no poden jutjar els pensaments si no és per les accions; i cap d'ells, després d'haver perdut l'estima del altres, no té dret a queixar-se de la desconfiança necessària que fa que aquesta pèrdua sigui tan difícil de reparar.»<sup>58</sup>

\* \* \*

«El que la reflexió acaba d'ensenyar-nos sobre això, l'observació ho confirma perfectament: l'home salvatge i l'home civilitzat difereixen tant pel fons del cor i les inclinacions, que allò que fa la felicitat màxima de l'un reduiria l'altre a la desesperació. El primer només respira el repòs i la llibertat, només vol viure i restar ociós, i fins l'ataràxia de l'estoic no s'acosta a la seva pregona indiferència per tot altre objecte. Altrament, el ciutadà, sempre actiu, sua, s'agita, es turmenta sense parar per tal de cercar ocupacions encara més laborioses; treballa fins a

58. CHODERLOS DE LACLOS, *op. cit.*, pp. 66-67.

la mort, àdhuc hi corre per posar-se en condicions de viure, o renuncia a la vida per a adquirir la immortalitat; fa la cort als grans que odia i als rics que menysprea; no escatima res per a obtenir l'honor de servir-los; es vana orgullosament de la seva baixesa i de llur protecció; i, cofoi del seu esclavatge, parla amb desdeny dels que no tenen l'honor de compartir-lo. Quin espectacle per a un carib els penosos i envejats treballs d'un ministre europeu! Quantes morts cruels no s'estimaria més aquest indolent salvatge que no l'horror d'una vida semblant, que fins i tot sovint ni és endolcida pel plaer de fer ben fet! Tanmateix, a fi de veure la meta de tants d'agombols, caldria que aquests mots, *potència* i *reputació*, tinguessin un sentit al seu enteniment; que aprenguéssim que hi ha una classe d'homes que tenen molt en compte per a qualsevol cosa els esguards de la resta de l'univers, que aconseguen estar feliços i contents d'ells mateixos més pel testimoni d'altri que pel propi. Tal és, en realitat, la veritable causa de totes aquestes diferències; el salvatge viu en ell mateix; l'home sociable, sempre fora d'ell, solament sap viure en l'opinió dels altres, i, per dir-ho així, de llur únic judici extrau el sentiment de la seva pròpia existència. No s'escau al meu tema posar de relleu com d'una tal disposició neix tanta indiferència sobre el bé i el mal, tot i tan bells discursos de moral; com, en reduir-se tot a les aparences, tot es torna fictici i fingit, honor, amistat, virtut i, sovint fins els vicis mateixos, dels quals hom troba finalment la manera de vanagloriar-se; com, en poques paraules, demanant sempre als altres el que som i no gosant mai preguntar-nos sobre això a nosaltres mateixos, entremig de tanta filosofia, humanitat, urbanitat i màximes sublimes, només tenim un exterior enganyador i frívol, honor sense virtut, raó sense saviesa i plaer sense felicitat. En tinc prou d'haver demostrat que no és pas aquest l'estat original de l'home, i que són únicament l'esperit de la societat i la desigualtat que engendra els que canvien i capgiren així totes les nostres inclinacions naturals.»<sup>59</sup>

59. JEAN JACQUES ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 154-155.

### Qüestions als textos

1. Indiqueu quins són els temes més importants que es plantegen en la pel·lícula.

2. Com interpretariu, en la novel·la, l'Advertiment de l'Editor?

3. Feu el perfil dels personatges principals emprant els qualificatius que considereu escaients.

4. Assenyaleu les que considereu característiques positives i negatives de la marquesa de Merteuil, del vescomte de Valmont, de Cécile de Volanges i de Mme. de Tourvel.

5. Contrasteu la descripció que heu fet de Mme. de Tourvel amb la que fa el vescomte en la carta 6.

6. Tant la marquesa de Merteuil com el vescomte de Valmont utilitzen prou sovint la ironia en la seva correspondència. Com valoreu aquest fet? Podríeu assenyalar algun passatge dels *Discursos* de Rousseau on es faci servir aquest recurs?

7. Quin sentit té l'afirmació que fa la marquesa, en la carta 10, que «l'amor, com la medicina, només és l'art d'ajudar la natura»?

8. En diferents seqüències de la pel·lícula apareix la marquesa de Merteuil manifestant les seves opinions respecte de la «psicologia» de les dones. Podríeu resumir quins són els principis que orienten la seva visió? En aquest sentit, i tenint com a referència la carta 10, compareu-los amb el judici de Rousseau sobre el sexe i l'amor en relació amb la dona.

9. Es podria establir algun paral·lelisme entre ambdós tipus de discursos? En aquest sentit, com valorariu la frase que conclou la carta 10: «... vós sou qui més estimo; però en realitat el cavaller és qui més m'agrada», enfront de la distinció rousseauniana entre «allò físic» i «allò moral» en el sentiment de l'amor?

10. En la carta 21, quan li conta a la marquesa els sentiments que havia experimentat després de la seva acció caritativa amb Monsieur Armand, Valmont afirma: «Em vaig quedar astorat pel plaer que s'experimenta quan es fa el bé». Ho con-

sidereu una mostra més de cinisme o penseu que indicaria més aviat l'estat de contradicció en què es troba el personatge entre els seus bons sentiments i els rols que ha d'adoptar davant la societat? Té algun sentit que Valmont parli de «remordiment»? Com podríeu explicar aquest sentiment?

11. Com a tema de redacció us proposem el següent: quan fem les persones teatre? Us suggerim que us informeu de la importància del teatre al Segle de les Llums.

12. Les bones maneres no són més que disfresses que utilitzen les persones per a ocultar la seva perversitat. El cinisme i la ironia, considereu que són manifestacions d'aquest fenomen? Al marge de la novel·la i dels discursos de Rousseau, podríeu redactar unes línies al voltant d'aquest tema?

13. Si tinguéssiu la possibilitat de convertir-vos en guionistes cinematogràfics i tant Choderlos de Laclos com Stephen Frears us permetessin fer una versió lliure d'aquesta història, com seria?, en quina època la situariu?, quins actors triariu?, quina música seria la més escaient?, quina seria la «moralitat» de la vostra pel·lícula?

### D. ALTRES PEL·LÍCULES

El mateix Rousseau ens assenyala noves possibilitats d'anàlisi cinematogràfica de la seva obra en les referències que hi trobem a la literatura antropològica i de viatges, font inescapable de diferenciació entre naturalesa i cultura. El xoc cultural entre les europees i altres cultures ha quedat reflectit al cinema amb fortuna diversa: així les cultures polinèsies són el rerefons de pel·lícules com *Hawai* (1966), *Rebel·lió a bord* (*Mutiny on the Bounty*, amb dues versions: el 1935 i el 1962), i la sèrie televisiva *Els viatges del capità Cook* (1990), potser la més correcta i fidel a uns llibres que inspiraren el mateix Rousseau. La puresa moral de l'home dins la natura era un dels trets constituents de l'heroi romàntic de la novel·la *El darrer dels Mohicans* (*The Last of the Mohicans*, 1826, de

James Fenimore Cooper), les versions cinematogràfiques de la qual no han estat gens afortunades. No és el cas de la pel·lícula *Dersu Uzala* (coproducció russo-japonesa, 1974), dirigida per Akira Kurosawa, que a més mostra l'equilibri entre home i natura com una cosa valuosa i digna del més alt esforç.

La incapacitat d'adquirir el llenguatge i el raonament fora dels àmbits de la societat ha estat duta al cinema en dues pel·lícules que contenen casos famosos de processos de socialització i adaptació a les normes socials i morals de «nens salvatges», nodrits fora de tot contacte humà: *L'enigma de Gaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, dirigida per Werner Herzog en 1974) i *L'infant salvatge* (*L'enfant sauvage*, 1969, de François Truffaut).

L'home natural, lliure de la corrupció de la societat, ha esdevingut un dels ideals de la cultura occidental, un mite fabricat a parts iguals per l'enyorança de la natura i pel rebuig a la pressió de la societat. El mateix Rousseau, en establir la comparança entre la història humana i la de l'individu, apunta a la transformació de l'enyorança pel món natural perdut per l'enyorança de la infantesa. Una versió àcida i crepuscular del mite sota l'aparença d'un conte infantil és *Peter Pan i Wendy* (*Peter Pan and Wendy*, 1911, de Sir James Barrie, apareguda inicialment al 1904 com a obra de teatre sota el significatiu títol: *Peter Pan o el nen que no volia créixer*), una de les víctimes de la rapinya cultural de l'imperi Disney, que n'ha fet una adaptació cinematogràfica grollera (*Peter Pan*, 1953). Exposem una breu anàlisi d'aquesta obra.

En una illa al marge de la història viuen una colla de nens desarrelats, sense lligams familiars ni socials. Odien i temen el món social de normes i regles simbolitzat pel seu odi envers les «mares». Aquesta llibertat anàrquica és simbolitzada en la seva capacitat de volar. Peter Pan, el seu cap, ho fa tot bé amb una genialitat natural reflectida en la seva permanent joventut al marge de l'envelliment, una forma simbòlica de la mediocritat implícita en la socialització. El capità Ganxo, el seu antagonista, un home madur, fill de la noblesa, d'educació refinada, dut

a la pirateria per les companyies dolentes, està obsessionat amb Peter: vol vèncer-lo per demostrar la seva superioritat, lliurant-se també de l'admiració que sent per la innata elegància de Peter. El duel final duu a la mort un Ganxo content que mormola: «Quina manca de bon to», quan Peter després d'apunyalar-lo li dona un cop de peu al cul. El retorn a la civilització suposa la pèrdua de la capacitat de volar dels nens, que es transformen en oficinistes, advocats i altres representants de la rutinària estructura social. Peter s'oblida d'ells: la història finalitza amb un Peter que no reconeix Wendy com la «senyora» que el vol abraçar i que veu en la seva filla l'espurna de genialitat que aquella ha perdut.

*Valmont* (Anglaterra, França, 1989). Dirigida per Milos Forman, a partir d'un guió de Jean-Claude Carrière; interpretada per Annette Bening (marquesa de Merteuil), Colin Firth (vescomte de Valmont), Meg Tilly (Mme. de Tourvel), Fairuza Balk (Cécile de Volanges) i Henry Thomas (el jove D'Anceny). La fotografia és de Miroslav Ondricek i la música de Christopher Palmer. Filmada en panavisió, té una durada de 137 minuts.

*Valmont* té un caràcter més vitalista que moral i es recrea en les aventures del cínic vescomte com a mitjà de fer un retrat de l'època. L'obra de l'autor francès ha estat reiteradament duta a la pantalla i també als escenaris teatrals. Així, l'any 1960 Roger Vadim ja en va fer una adaptació, ambientada en l'època contemporània, la qual, malgrat comptar amb actors i actrius d'indubtable qualitat, com ara Jeanne Moreau o Jean-Louis Trintignant, no ha perdurat com una gran obra cinematogràfica.

*L'edat de la innocència* (*The Age of Innocence*, EUA, 1993), de Martin Scorsese, es basa en la novel·la homònima d'Edith Wharton, a partir d'un guió de Jay Cocks i del mateix Scorsese. Els seus intèrprets són: Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder, Miriam Margolyes, Richard E. Grant i Alec

McCowen; la fotografia és de Michael Ballhaus i la música d'Elmer Bernstein. Té una durada de 136 minuts.

Com ocorria a *Les amistats perilloses*, aquest film és una crítica de la decadència social, localitzada a Nova York de finals del segle XIX. La història, perfectament narrada per una veu en *off* que ens acompanya al llarg de tot el film i que aconsegueix que ens hi introduïm amb una placidesa deliciosa, és la d'un drama d'època, on tres personatges viuen de manera molt diferent el que en tantes altres obres no deixaria de ser un *triangle*. La necessitat d'amagar els sentiments davant la societat, com també de guardar unes formes purament convencionals, permet una lectura rousseauiana de la pel·lícula. L'ambivalència dels protagonistes, la tensió entre els sentiments i les normes, la hipocresia cínica d'alguns, el moralisme d'altres, com Mrs. Mingott, que en un inevitable paral·lelisme amb *Les amistats perilloses* ens recorda la tia de Valmont, ens proporcionen elements d'anàlisi força interessants.

## MARX I L'EMPREMTA

De vegades, els obrers triomfen; però és un triomf efímer. El vertader resultat de les seves lluites no és l'èxit immediat, sinó la unió cada cop més extensa dels obrers.

MARX - ENGELS

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*L'empremta (Sleuth [Detectiu])*, EUA-Gran Bretanya, 1972.  
Director: Joseph Leo Mankiewicz. Intèrprets: Laurence Olivier i Michael Caine. 138 m.

---

Un home jove arriba a una mansió en un automòbil esportiu. Al jardí, en forma de laberint, troba un altre personatge. Un home madur dicta a un aparell enregistrator una obra de misteri, més concretament el passatge en el qual es descobreix un assassinat. El comportament d'ambdós és exquisidament cortès. Entren a la mansió. L'home madur (Laurence Olivier) és un acabat escriptor de novel·les policíiques, que pertany a la noblesa, sir Andrew Wyke. El jove, Milo Tindle (Michael Caine), és un perruquer d'ascendència italiana. Mentre l'escriptor li mostra la seva estrafolària mansió, plena d'elements teatrals (maquetes escenogràfiques, ninots, disfresses...) i joguines, li confessa que coneix l'idil·li que manté el perruquer amb la seva dona i, sorprenentment, li proposa un pla, una mena de joc: que robi les joies de la caixa forta, i que comparteixin els

beneficis de revendre-les i cobrar-ne les assegurances. El perruquer supera la seva sorpresa i accepta el joc. Quan es produeix el robatori, l'argument es capgira, en la millor tradició del *thriller*. Tot és un sofisticat pla per a assassinar el perruquer, «sorpès» en la mansió pel seu propietari mentre porta a terme un robatori al seu despatx. El perruquer, que s'havia cregut el menyspreu del novel·lista per la seva dona, s'adona del parany on ha caigut. Pensa que morirà aviat. Prega per la seva vida. De nou la trama ens reserva una nova sorpresa. La pretensió de l'escriptor de novel·les és humiliar el perruquer, no pas matar-lo. La segona part de la pel·lícula narra la venjança del perruquer. Aquest ha ordit un agosarat pla: fer-se passar per un policia i fer creure al novel·lista que la policia el considera culpable de l'assassinat del perruquer. Aquest hauria desaparegut i els indicis que hauria deixat en la seva visita a la mansió esdevenen proves que parlarien en contra del novel·lista. La gelosia per l'adulteri hauria estat el mòbil del crim. A poc a poc el cercle es tanca. El novel·lista es troba perdut i queda humiliat. Llavors el perruquer descobreix el seu pla. La venjança ha estat acomplida. La reacció del novel·lista és imprevisible. Ressentit, assassina d'un tret el jove que ha guanyat el joc d'enganys mutu, però perd la vida.

La pel·lícula és clarament teatral: en primer lloc, per ser una adaptació dramàtica; en segon lloc, per l'estructura de la peça, pràcticament un diàleg entre ambdós protagonistes; per últim, per l'escenografia, basada en espais interiors (pràcticament tots) i, fins i tot, per les maquetes d'escenaris que l'aristòcrata col·lecciona i sobre les quals, precisament, desfilen els títols de crèdit. Malgrat aquesta teatralitat, la pel·lícula manté un considerable interès, que deriva, a més de les virtualitats de l'argument (un guió consistent, d'Anthony Shaffer, que pren com a base la seva obra teatral homònima), del *tour de force* que mantenen els excel·lents intèrprets britànics (la versió original del film permet d'apreciar fins i tot la distinció d'accents entre l'aristòcrata i el treballador), com també de la consistència de la direcció. Aquesta és la darrera pel·lícula del realitza-

dor nord-americà Joseph Leo Mankiewicz. El sòlid ofici d'aquest es va forjar en el seu període com a guionista (amb treballs amb F. Lang, Cukor, etc.) i en la direcció de pel·lícules de gèneres ben diversos (*La comtesa descalça*, *Juli Cèsar*, *De sobte el darrer estiu*, *Cleopatra*...).

## B. ANÀLISI

Tot deixant de banda allò que podríem considerar cinema «militant» o «revolucionari», com també la filmografia inspirada en les doctrines socialistes, tant des de posicions crítiques com apologetiques, hem triat aquesta pel·lícula per considerarla, fonamentalment, una metàfora de la lluita de classes. La «lluita de classes» és un concepte associat al marxisme, encara que la seva gènesi cal situar-la en la mateixa Il·lustració, període en què es pren consciència de la dinàmica social i s'especula amb l'existència de subjectes responsables del fenomen i de la situació de divisió de la «nació». A hores d'ara, el concepte «lluita de classes» ha estat incorporat a discursos ben diferents, fins i tot ha conegut moltes reformulacions en el si del marxisme. Per això, donarem ací una interpretació més bé clàssica, encara que sabem que les seves línies fonamentals han estat i són força discutides.

L'economia política clàssica (A. Smith, Malthus, D. Ricardo) va determinar l'existència de subjectes socials des de la seva anàlisi del procés de producció. Des d'aquest substrat material, les classes representaven els components del valor (propietat de la terra, capital i treball). Des d'aquesta «objectivitat» es podria definir l'«interès» de cada grup —antropomorfitzat— i preveure, a partir de l'actuació dels subjectes, un estat social futur, és a dir, com evolucionarà previsiblement la societat fins a arribar a un període estacionari (com defensava A. Smith) o irremediablement antagònic (D. Ricardo).

El model d'anàlisi de l'economia política clàssica és el que la tradició ha atribuït a Marx, potser amb l'aportació especula-

tiva que li oferiria la dialèctica hegeliana de l'amo i l'esclau, el moviment abstracte de la consciència descrit a la *Fenomenologia de l'Esperit*. Aquest model d'anàlisi de les classes socials estaria sintetitzat per K. Marx i F. Engels al primer epígraf «Bourgeois und Proletarier» (Burgesos i Proletaris), del *Manifest der kommunistischen Partei* (*Manifest del Partit Comunista*, després *Manifest comunista*). Les afirmacions bàsiques d'aquest passatge són:

1a. La lluita de classes és una constant històrica. Altrament dit: la història de tota societat anterior és la història de la lluita de classes. És aquesta la que ofereix el substrat a la resta de conflictes socials, que trobarien indefectiblement la seva darrera explicació en la lluita de les classes.

2a. En la nostra època ha estat simplificada l'oposició de les classes a l'enfrontament de dos grups hostils: la burgesia i el proletariat. Altres grups socials i classes han anat subsumint-se en aquests.

3a. La burgesia ha tingut en la història un elevat paper revolucionari. Ha desfermat les forces productives que estaven adormides amb el domini feudal. A hores d'ara, per la pròpia dinàmica de l'acumulació capitalista, el domini burgès porta, però, a la crisi.

4a. En animar aquesta crisi, la burgesia produeix el seu terrador: el proletariat. L'única classe veritablement revolucionària que posarà fi a totes les formes d'apropiació. És a dir, que permet de sortir de la prehistòria i inaugurar una societat racional i lliure.

Aquests trets de la teoria marxista de la lluita de classes es reflecteixen en la pel·lícula de Mankiewicz de la manera següent:

a) *Aclarir-se en un laberint, desentranyar una història*. La pel·lícula comença amb dues imatges colpidores: un personatge, acabat d'arribar, intenta orientar-se en un laberint, un jardí que pertany a l'altre personatge; aquest, el propietari del lloc on comença la història, està dictant el nus d'una història. To-

tes dues imatges tenen una important interpretació marxista. Un nou subjecte social, el proletariat, intenta trobar el seu camí en el devenir històric i la complexitat social. Com havia mostrat Hegel, tot basant-se en la teoria idealista de la «formació» (*Bildung*), aquests dos projectes —explicar l'anatomia de la societat i desxifrar les lleis de la història— van íntimament lligats. Enfrontades a les orientacions dialèctiques (Fichte, Schelling i Hegel), les tesis positivistes (Comte, Stuart Mill) també havien insistit a vincular anatomia de la societat i lleis de la història. No debades els primers manuscrits que Marx elabora de la seva obra (1843-44) tenen com a temes l'economia (política) i la filosofia (de la història). Calia bastir una interpretació diferent a la imperant, a la dictada pel «propietari» anterior. Pel seu apropament primer a la crítica hegeliana de la religió i de l'Estat, i després a la ciència econòmica positiva, K. Marx i F. Engels adverteixen les limitacions idealistes de la primera orientació; alhora, l'herència dialèctica els fa ser crítics envers les limitacions ahistòriques del programa positivista (per exemple de John Stuart Mill).

b) *Simplificació de protagonistes*. La pel·lícula és austera pel que fa als personatges: s'hi simplifiquen a l'extrem. Només n'hi ha dos; la resta apareixen per mitjà dels dos protagonistes. Aquest hauria estat també el procés històric pel que fa a la dissolució dels modes de producció pre-capitalistes. En definitiva, quedarien només dos subjectes històrics actius, i la resta de grups subsistents o marginals, apareixerien «en escena» per mitjà d'aquests. La trama mateixa consisteix en aquesta relació estreta d'ambdós personatges, cosa que reflecteix directament la vinculació que Marx establí entre les dues classes oposades: «En la mateixa mesura en què la burgesia, és a dir el capital, es desenvolupa, en la mateixa mesura es desenvolupa el proletariat, la classe dels treballadors moderns, que no viuen mentre no troben treball, i no troben treball més que quan el seu treball incrementa el capital» (*Manifest*).

c) *Caracterització d'ambdós protagonistes.* A més dels trets lingüístics de la versió original de la pel·lícula, ja assenyalats, tots dos personatges centrals es determinen per trets oposats: maduresa i joventut; impotència i *latin lover*; art o joc d'una banda, treball de l'altra; decadència enfront de l'emergència; arrels versus immigració; automòbil clàssic enfront del vehicle esportiu; marit d'un costat, amant de l'altre. També les dues classes socials oposades en l'anàlisi marxiana presenten trets antitètics, no solament socials, sinó també ètics.

d) *Enfrontament de protagonistes.* Malgrat la declaració de sir Andrew Wyke («Vostè [Tindle] i jo necessitem ser amics»), el cert és que l'enfrontament d'ambdós és radical. S'hi parla expressament d'odi. L'intent de bandejar l'aristòcrata per part del perruquer i les pretensions d'aquest, jutjades negativament per l'aristòcrata (el perruquer no és, per a ell, més que «un figuró que desconeix quin és el seu lloc»). Per dir-ho d'alguna manera, l'afirmació de cadascun dels contrincants implica la negació de l'altre, de les seves pretensions. Aquesta característica apareix clarament perfilada en l'anàlisi marxiana de les classes. L'existència de la burgesia (basada en l'autoacumulació del capital) implica la negació del proletariat, la seva conversió en mercaderia, la seva reducció a força de treball al servei de la generació de plus-vàlua. L'afirmació del proletariat, el seu moviment de sublevació, d'autoafirmació humana, ha de ser la negació del poder opressor burgès.

e) *El paper de les dones.* A risc de sobreinterpretar la pel·lícula, és interessant d'advertir el significat que es podria atribuir als personatges femenins esmentats a la cinta. Dona i amiga de sir Andrew representarien respectivament les categories sociològiques centrals de «societat» i «estat». Quan el personatge que representaria la classe treballadora «disposa» de la societat, el personatge antitètic ordeix un pla subtil: una aliança provisional que desembocarà en una venjança despietada. No és difícil adscriure a certs processos socials, com ara la

Revolució Francesa, aquest esquema; quan, més enllà, el personatge de Tindle «es guanyi» també l'aparell estatal, la reacció del seu oponent serà més violenta: no dubtarà d'emprar les armes; tot seguint amb l'analogia, trobaríem ací una imatge de les guerres que el moviment obrer internacionalista sempre ha entès des de l'anàlisi de classes.

## C. TEXTOS I ACTIVITATS

### *La lluita de classes*

#### *Qüestions*

1. Llegiu la primera part («Burgesos i Proletaris») del *Manifest comunista* i destaqueu la justificació que K. Marx i F. Engels donen a cadascuna de les tesis centrals (assenyalades adés) de l'anàlisi que hi fan sobre les classes socials. Després, anoteu les característiques que el text marxista atribueix a les classes enfrontades. A continuació, realitzeu un quadre on compareu les característiques que els dos protagonistes de la pel·lícula s'atribueixen tant a ells mateixos com al seu enemic. Quines d'aquestes característiques serien també assignables als subjectes socials, a les classes?

### *El proletariat*

L'enfrontament entre els dos personatges de la pel·lícula és complex, com demostra el desdoblament del perruquer. Una cosa semblant s'esdevé en els textos marxians. L'anàlisi de K. Marx i F. Engels de l'enfrontament entre les classes socials no es va plantejar sempre en els mateixos termes. Després de redactar el *Manifest comunista*, Marx va desenvolupar la distinció entre «treball» (*Arbeit*) i «força de treball» (*Arbeitskraft*).



## Qüestions

1. Esbrineu en què consisteix aquesta distinció i quines implicacions té per a la seva teoria de la plus-vàlua i, en definitiva, de l'explotació capitalista. (La força de treball seria la mercaderia que el treballador vendria al capitalista; l'altra noció representaria el seu consum. Vegeu *El Capital*, vol. I, cap. 4, apartat 3.) És aquest desdoblament que es produeix al proletariat entre treball i força de treball el que explicaria la clau del procés d'acumulació capitalista i allò que permetria de forma definitiva copsar el secret de la dinàmica social. Per dir-ho així, tot coneixent el desdoblament, es cospa la història. Esdevé el mateix amb el desdoblament del perruquer?

No podem deixar de fer-hi un breu comentari. Hom podria entendre que, en encetar la redacció de la seva obra (1857), Marx avançaria algunes esmenes més a l'esquema exposat adés. Així, per exemple, els conceptes no s'han d'entendre com constants històriques, tot al contrari, l'assumpte és, tot just, tractar d'una determinada època històrica. Així diu de la «producció» (i podríem aplicar-ho, *mutatis mutandi*, a la «lluita de classes»):

«Quan es parla, doncs, de producció sempre es parla de producció en un determinat estadi de desenvolupament social. Podria semblar, per això, que per parlar de producció en general o bé hauríem de seguir les seves diferents fases o bé aclarir des del principi que hem de tractar amb una determinada època històrica, com ara, amb la moderna producció burgesa, que és de fet el nostre autèntic tema.»<sup>60</sup>

### La classe dominant

Una altra modificació de l'esquema que Marx i Engels plantejaren al *Manifest comunista* la trobem en la relació que estableixen entre burgesia, capital, proletariat i treball. El 1848 afirmava:

60. KARL MARX, «Introducció a la Crítica de l'Economia Política (1857)», dins *Marx-Engels Werke*, vol. XLII, Berlín, Dietz Verlag, 1956 ss., p. 30.

«La condició essencial per a l'existència i per al domini de la classe burgesa és l'acumulació de la riquesa en mans de particulars, la formació i l'increment del capital; la condició del capital és el treball assalariat. El treball assalariat descansa exclusivament sobre la competència dels treballadors entre ells.»

És a dir, al *Manifest* s'afirmava que l'acumulació de la riquesa (el capital) era la condició per al domini de la burgesia; altrament dit, la classe era subjecte i l'acumulació mitjà; als manuscrits preparatoris del primer volum d'*El capital* (publicat el 1867) es capgira aquesta relació: el domini de la burgesia és la condició per a l'augment de la riquesa; és a dir, l'acumulació és subjecte i la classe, mitjà.

«Les funcions que el capitalista exerceix són només les funcions del capital mateix —del valor que es valoritza mitjançant l'absorció del treball viu— exercides amb *consciència i voluntat*. El capitalista només funciona com a capital *personificat*, és el capital com a persona, així com el treballador només funciona com a *treball* personificat, que li pertany com a turment, com a fatiga, que pertany, però, als capitalistes com a substància creadora i augmentadora de riquesa, així com apareix, com a tal, de fet, com un element incorporat al capital en el procés de producció, com el seu factor viu, variable. El domini del capitalista sobre l'obrer és, per això, el domini de la cosa sobre l'home, del treball mort sobre el viu, del producte sobre els productors, ja que, de fet, les mercaderies que esdevenen mitjans de domini sobre els treballadors (però merament com a mitjans del domini del *capital* mateix) són mers resultats del procés de producció, *els* productes del mateix.»

## Qüestions

1. Quines conseqüències es derivarien d'aquesta inversió? Tindria alguna relació, tot seguint l'analogia amb la pel·lícula, amb el canvi de papers que fa el novel·lista, que va jugant amb el perruquer, i es presenta com a còmplice, venjador i assassí?

## *L'evolució de la classe obrera*

«La classe que lluita, que està sotmesa, és el subjecte mateix del coneixement històric. En Marx apareix com l'última que ha estat esclavitzada, com la classe venjadora que porta fins a la fi l'obra d'alliberament en nom de generacions posteriors. Aquesta consciència, que per breu temps adquireix vigència en l'espartaquisme, li ha resultat xarona des de sempre a la socialdemocràcia. Durant tres decennis ha aconseguit quasi apagar el nom d'un Blanqui, el timbre de bronze del qual havia commogut el segle precedent. S'ha complagut, tanmateix, a assignar a la classe obrera el paper de redemptora de generacions futures. Amb això ha tallat els nervis de la seva millor força. La classe desaprengué en aquesta escola tant l'odi com la voluntat de sacrifici. Ja que ambdós s'alimentaven de la imatge dels antecessors esclavitzats i no pas de l'ideal dels descendents alliberats.»<sup>61</sup>

### *Qüestions*

1. Busqueu informació sobre el moviment espartaquista, Blanqui i Walter Benjamin.
2. Per què afirma el text que la classe que lluita esdevé «subjecte» (i, afegiríem, «objecte») de coneixement històric?
3. Què criticaria Benjamin de la tradició socialdemocràtica?

### *Mercat de treball i lluita de classes*

«La classe obrera és tant una categoria analítica com política. Com a categoria analítica ha influït en la investigació sociològica, constituint-se en una de les seves referències obliga-

61. WALTER BENJAMIN, 1940, manllevat del poemari de JORGE RIECHMANN, *Material mòvil*, Madrid, Libertarias, 1993, p. 118.

des als anys seixanta. Més tard patirà una lenta i imperceptible, però ferma, transició, per a reparèixer com a mercat de treball als anys vuitanta. Aquest canvi en la denominació traduïa un altre canvi més pregon. La classe obrera feia referència a un subjecte social, identificable políticament. El mercat de treball és un agregat d'individus que forma un conjunt ordenat analíticament, però irrellevant des del punt de vista polític. La sociologia, amb aquest canvi de denominació, deixava constància d'aquesta transició.

Com a categoria política, fou un component decisiu de la topologia ideològica. Dreta i esquerra se superposaven a la simetria antiobrer-obrer. Conservadors i progressistes ho eren en la seva referència a la classe obrera. Aquesta divisòria, tanmateix, ha anat també diluint-se, de tal manera que als vuitanta ja no hi ha lloc per a les anteriors simetries. Entre els extrems d'aquesta transició es troben múltiples esdeveniments de natura i significació diferents. La fi del model de creixement de la postguerra, la crisi del socialisme real, l'emergència d'un camp de nous problemes, entre els quals els assenyalats per l'ecologia ocupen un lloc preminent, etc., componen el llarg i inacabat catàleg d'esdeveniments.

És fàcil ara adonar-se dels aspectes inconsistents de la categoria, tant analítica com política, de la classe obrera. Mai fou el contorn homogeni del que moltes vegades partia la sociologia i la política. De fet, als seixanta s'havia desenvolupat una àmplia literatura que alertava sobre aquestes simplificacions. En uns casos, assenyalant l'emergència de comportaments que s'allunyaven d'allò que tradicionalment s'entenia per classe obrera. En altres, descrivint el seu caràcter bàsicament integrat.

Ara pot plantejar-se la qüestió en els següents termes: hi ha comportaments obrers en la societat, o, al contrari, tots es comporten com a ciutadans? Una societat en la qual hi ha obrers sembla que recorda més els esquemes analítics i polítics dels anys seixanta, mentre que una societat de ciutadans sembla més d'acord amb la societat de l'última dècada del segle.

El que aquí es planteja és precisament aquesta dualitat protagonitzada per obrers i ciutadans, respectivament. Obrers i ciutadans a vegades coexisteixen i a vegades s'oposen. Ambdós mantenen un complicat i confús perfil de relacions. La noció d'"obrer" està estretament associada a les determinacions socials del procés de producció. El discurs militant seria la seva més acabada representació ideològica. El ciutadà es determina com a membre de la comunitat política aliè a qualsevol referència al procés de producció. L'ideal típic del perfil ideològic d'obrer vincula l'ordre que ocupa en les relacions de producció amb l'ordre que ocupa en l'estructura social del qual deriva, per últim, una específica opció política. L'univers social de la teoria econòmica que fa del mercat el regulador únic i exclusiu té, òbviament, en la universalització del ciutadà la seva condició social. L'obrer, i el seu correlat discursiu de la lluita de classes, és allò oposat, és allò que fa socialment inviable la teoria econòmica basada en el mercat.»<sup>62</sup>

### Qüestions

1. El passatge anterior estableix les distincions entre «classe treballadora» i «mercat de treball». Preciseu-les i busqueu en la premsa periòdica il·lustracions d'aquesta dualitat.

### D. ALTRES PEL·LÍCULES

Les contradiccions de classe són presents, lògicament, en nombroses obres. Hem triat tres pel·lícules que permeten una anàlisi complementària del que hem assenyalat, tot seguint els criteris apuntats per a la tria de films.

*Els raïms de la ira (The Grapes of Wrath, 1940)*, dirigida per

62. ANDRÉS BILBAO, *Obreros y ciudadanos. La desestructuración de la clase obrera*, Madrid, Trotta/Fundación Primero de Mayo, 1993, pp. 9-10.

John Ford, i interpretada per Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin. Basada en la novel·la de John Steinbeck, narra la peregrinació de la família Joad des d'Oklahoma fins a Califòrnia, dins dels corrents d'emigració camperola en temps de la gran depressió. La pel·lícula té com a principal aportació el fet de reflectir la desesperació d'una massa de gent —pagesos, grangers, petits comerciants— que han vist ensorrar-se el seu futur i als que no els resta més esperança que trobar qualsevol treball que els permeti sobreviure i recuperar la dignitat. Arrossegant-se per tot el país camí de la terra de promissió no reben més que humiliacions i maltractaments per part dels poderosos i de les autoritats. A més de ser una excel·lent anàlisi sociològica de la situació que generà la crisi del 1929, la pel·lícula aporta una visió molt suggerent de les resistències psicològiques dels personatges per no caure en la marginació a què inevitablement es veuen empesos per la crisi econòmica; en aquest sentit, la pel·lícula fa palesa la tensió que el marxisme estableix entre les forces estructurals que determinen els moviments de la història i el protagonisme dels subjectes individuals que hi incideixen. A més, la pel·lícula mostra les desgràcies dels personatges dins d'un marc —l'Amèrica del Nord— associat a la riquesa, la qual cosa transforma el film en una metàfora del caràcter universal de l'explotació humana i en una aproximació al fenomen dels moviments emigratoris contemporanis. Malgrat el seu caire crític, la pel·lícula acaba amb un cant d'esperança a la solidaritat humana.

D'entre les pel·lícules «militants», hem de fer esment de la magistral *1900 (Novecento, 1976)* de Bernardo Bertolucci, on l'enfrontament de classes queda personificat en les relacions entre Alfredo Berlinguieri (Robert de Niro), d'una poderosa família de terratinents, i Olmo Dalco (Gérard Depardieu), membre de la comunitat camperola. Aquesta pel·lícula compartiria amb la comentada una clara identificació entre classes i personatges. Lamentablement, la cinta de Bertolucci resulta cada dia més actual per l'increment dels corrents feixistes a Europa.

La pel·lícula es presenta com una narració èpica, l'heroi de la qual és la classe obrera, un subjecte col·lectiu que lluita per emancipar-se. Aquesta lluita es presenta dins d'un escenari farcit de referències històriques, sigui a la primera part —l'impacte de la revolució soviètica en el moviment obrer italià—, sigui a la segona amb l'ascens del feixisme i la lluita per la democràcia i la llibertat. Aquest tractament dels individus lligats als seus interessos de classe és un exemple de l'aplicació de les categories bàsiques del materialisme a l'anàlisi històrica. Per evitar un excessiu mecanicisme, Bertolucci se serveix com a motiu argumental de l'amistat entre Olmo i Alfredo, dos personatges separats per la seva classe encara que units pels seus records d'infantesa.

*Temps moderns (Modern Times)*, EUA, 1936, va ser dirigida i interpretada per Charles Chaplin, i tenia en el repartiment Paulette Goddard, Henry Bergman i Chester Conklin. Malgrat que ja s'utilitzava el so, Chaplin volgué realitzar-la com una pel·lícula muda. Obsessionat pel perfeccionisme, al servei del qual no li importava refer una i altra vegada una escena, Chaplin va preferir la força expressiva de les imatges obtenint símbols que no haurien estat possibles amb paraules. Aquests símbols són especialment significatius en tot allò que fa referència al maquinisme i al treball en les cadenes de muntatge. És aquest factor el que el converteix en un film paradigmàtic a l'hora d'explicar l'alienació del treball humà, com també el procés de deshumanització i mercantilització que aquesta situació implica. Són seqüències especialment rellevants aquella en què l'entrada dels obrers és comparada amb un ramat d'ovelles, o la que mostra la bogeria del personatge en no poder parar el temps, signe de l'opressió. Malgrat que pel seu tema aquest film entraria dins el gènere de denúncia social, l'individualisme de Chaplin fa que tingui una lectura ambigua, en destacar la vessant emotiva de la parella protagonista més que un possible compromís polític.

## NIETZSCHE I APOCALYPSE NOW

La bellesa del superhome es va presentar davant meu com una ombra. Oh, germans, què m'importen des d'aleshores els déus!

F. NIETZSCHE

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*Apocalypse Now*, EUA, 1979. Director: Francis Ford Coppola. Intèrprets: Martin Sheen, Robert Duvall, Frederic Forrest, Marlon Brando. Guió basat en *El cor de les tenebres*, de Joseph Conrad. 153 m. 2 òscars: so (Walter Munch), i fotografia (Vittorio Storaro).

---

En plena guerra del Vietnam, el capità Benjamin E. Willard (Martin Sheen) descansa a Saigon, en una atmosfera onírica, provocada per l'alcohol i les drogues. El ventilador del sostre li recorda les pales dels helicòpters, la jungla i la guerra contra la guerrilla del Nord, el Viet-cong, «Charlie». El capità espera una missió. Aviat el traslladen al centre de Nha Trang, on rep de la intel·ligència civil (CIA) i militar nord-americana l'ordre d'endinsar-se en la jungla i «posar fi al comandament del coronel Kurtz», açò és, matar Walter E. Kurtz (Marlon Brando), coronel de les forces especials, un personatge misteriós que, acompanyat d'un esperpèntic fotògraf (Dennis Hopper) i d'uns *montagnards*, ha erigit un petit imperi a la jungla de Cambotja. Un petit vaixell cuirassat ha de portar Willard fins al límit de Vietnam; més enllà la seva missió és secreta, ja que constitueix

una ingerència en un tercer estat sobirà. Willard remunta un riu, com el personatge de la novel·la de Conrad, i assisteix a l'«espectacle» bèl·lic, alhora que aprofundeix en la personalitat de Kurtz i en les raons que l'han conduït a la deserció. Se succeeixen les seqüències que ens mostren la crueltat de la guerra imperialista al Vietnam. El coronel Kilgore (Robert Duvall), que comanda un destacament de cavalleria aerotransportada, destrossa un poble davant les càmeres de TV, d'on s'emporta una vedella per a organitzar una barbacoa nocturna, i fa un atac d'helicòpters, a ritme de Wagner, i un bombardeig amb napalm, perquè Willard pugui remuntar el riu mentre ell practica *surf*. A mesura que el vaixell remunta el riu l'entorn es fa més agressiu. Quan baixen a la ribera, Willard i el «cuiner» Hicks (Frederic Forrest), l'únic desig del qual és estudiar per *saucier*, són perseguits per un tigre. «Ascendir per aquell riu era com tornar a viatjar als principis del món.» De sobte, l'absurditat de la guerra imperialista reapareix amb tota la potència. El vaixell arriba a un centre de subministraments, on es prepara un festival amb «conillots» del «Playboy». A les graonades, a sota de tubs fàl·lics que representen projectils, bramen els soldats. Willard només pensa en Kurtz i en «Charlie». El vaixell, amb un caos que esdevé un reflex, un microcosmos bèl·lic, continua riu amunt. Controlen un *sampan*. Els nervis de la tripulació hi causen una matança. Lance, el *surfing*, n'arreglega un gosset en un gest de compassió absurda. De nit, arriben a la darrera posició nord-americana al riu Nong, el pont de Do Lung, un infern oníric de flames i foc de morter, «el cul del món». La moral i la disciplina, les característiques militars segons els bel·licistes, pateixen un col·lapse absolut. El vaixell continua. Llegeixen el correu, amb un retall dels crims de Manson. Lance dispara bengales per a divertir-se. De sobte són atacats. Mor un soldat, mentre se sent un missatge de la seva mare (un toc melodramàtic que no encaixa en el film). Més amunt, a l'eixida d'un banc de boira, són els homes de Kurtz els que els ataquen. El timoner mor, igual que a la novel·la de Conrad. Per fi, el grup arriba al poblat de Kurtz. Els *montagnards* apareixen

pàl·lids i silenciosos. El coronel emergeix envoltat d'emoció i misteri. Gran, profund, cruel, amenaçador... com un déu. S'enceta una mena de duel entre ambdós personatges. Willard ha seguit les petjades de Kurtz, l'ha conegut i ha de matar-lo. Les escenes es fonen, el temps es deté, s'esborren les divisions entre nit i dia, amb una fotografia excel·lent. Kurtz coneix la missió del capità i li demana, subtilment, que sigui el seu botxí: «I si m'entén, Willard, farà açò per mi». Mentre el coronel dicta una acusació final de la política de l'exèrcit nord-americà i al poblat es fa el sacrifici ritual del bou, propi dels pobles del Vietnam, Willard reuneix forces per complir la seva missió. Les darreres paraules de la víctima són: «L'horror, l'horror». Després, el capità llegeix un darrer manuscrit: «Lanceu la bomba. Extermineu-los a tots!». Ja és l'*alter ego*. Amb Lance, abandona el poblat, que ha quedat emmudit. Comença una successió d'escenes on es fonen les explosions a la jungla, el foc, la destrucció del poblat, el tema dels helicòpters... Som, com diuen les darreres paraules de Conrad, «al cor d'una immensa foscor».

*Apocalypse Now* es basa en la novel·la *Heart of Darkness* (*El cor de les tenebres*, 1902), de Joseph Conrad (1857-1924), encara que el guionista, John Milius, trasllada l'acció al Vietnam, i pren elements de l'article «La Batalla de Khe San», de Michael Herr, el qual va publicar també el llibre *Dispatches*, un clàssic sobre el conflicte vietnamita, i de l'experiència bèl·lica del seu amic Fred Rexer (l'esdeveniment dels bracets que determina la deserció de Kurtz). El protagonista de la novel·la de Conrad, Charlie Marlow, canvia el nom per Benjamin E. Willard —el nom del personatge de Conrad no es podia emprar, ja que «Charlie» té altres referències a la cinta i «Marlow» ja en tenia de cinematogràfiques—; Kurtz el manté. Algunes «bromes» de la pel·lícula: a la caserna de la Intel·ligència, a Nha Tang, el personatge de Harrison Ford s'anomena Coronel G. Lucas, en referència al director que havia d'haver-se encarregat del projecte. Sobre el bastidor de la novel·la de Conrad, s'afegeixen altres elements del *background* de Coppola: *The Waste Land* i *The Hollow Men* de T. S. Eliot, *Moby Dick*, *L'home que volia ser*

rei, de Kipling, etc. El final del film és obra del seu director. Per cert que el mateix Francis F. Coppola apareix a la pel·lícula, en un petit paper durant el primer atac de Kilgore: interpreta un director d'informatius que crida a Willard que «continui endavant», a través del caos, «igual que en la guerra». En l'expressió de sorpresa de Willard es pot llegir: si açò no és la guerra, què és?

## B. ANÀLISI

La pel·lícula és llarga (153 min.; 147 min. la versió en vídeo), per la qual cosa es pot analitzar completa o només un fragment; en aquest cas és recomanable la primera part (estada de Willard a Saigon, entrevista a Nha Trang i episodi del tinent coronel Kilgore, amb l'atac dels helicòpters, fins al bombardeig amb napalm) o bé el final, l'enfrontament Willard-Kurtz.

Molts elements de la filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) es poden rastrejar al film de Coppola. Entre d'altres, serien els següents:

a) *Wagner*. Entre la vida de Friedrich Nietzsche i la pel·lícula inspirada en l'obra de Joseph Conrad hi ha alguna referència comuna, com ara la música de Richard Wagner. És cert que la posició de Nietzsche respecte de Wagner no va romandre uniforme. El va conèixer el 1868, i, enlluernat, li dedicà *El naixement de la tragèdia grega segons l'esperit de la música*. El període 1873-76 marcà el seu allunyament, després del *Parsifal*. Aleshores va escriure «Richard Wagner a Bayreuth», la quarta de les seves *Consideracions Inactuals —o Intempestives—*. L'any 1888 va datar dos escrits crítics contra el seu mestre anterior, els anomenats *El cas Wagner* i *Nietzsche contra Wagner. Documents d'un psicòleg*, on descriu «com es va emancipar de Wagner». Nietzsche admirava de Wagner, a més del geni musical, la seva proposta d'una obra d'art total —síntesi

de música i drama— que havia de formar l'home tràgic, capaç de dansar sense tremolar per damunt de l'abisme. «Aixequeu-vos amb gallard batre d'ales», havia escrit Schiller. Per això resulta tan encertada l'ambientació wagneriana de la síntesi guerra-música-esport, el conflicte bèl·lic total, que constitueix l'atac dels helicòpters. El batre de les seves ales no és solament una imatge de les Walkíries, sinó també l'anunci de l'ideal de l'home tràgic; Kilgore és el precursor de Kurtz. Adoneu-vos com els soldats a la «barbacoa» comencen a taral·lejar les Walkíries mentre Kilgore imagina ja l'atac. És la representació palesa del dionisiac nietzscheà.

A propòsit de Wagner i l'etern retorn (vegeu c), un fragment de *Wagner a Bayreuth* diu:

«Hi ha, per exemple, entre Kant i els eleàtics, entre Schopenhauer i Empèdocles, entre Èsquil i Richard Wagner, aproximacions i afinitats tals que es fa patent el caràcter molt relatiu de totes les nocions de temps; semblaria, quasi, que es relacionen entre elles certes coses i que el temps no fos més que un núvol que dificulta als nostres ulls la percepció d'aquella relació» (*Wagner a Bayreuth*, cap. 4).

b) *La genealogia*. La genealogia, com l'esforç romàntic de remuntar-se a les fonts, a allò mític, sense caure en la racionalització de la història, pròpia de les teodicees idealistes, ha estat una de les aportacions de Nietzsche al pensament crític, tal com ha estat desenvolupat, per exemple, per Foucault. Aquesta noció de genealogia, que Nietzsche elabora en obres com *El naixement de la tragèdia* o *La genealogia de la moral*, apareix reflectida a la pel·lícula. Segons Francis F. Coppola, «vaig decidir que la fi seria el mite clàssic de l'assassí que marxa riu amunt, mata el rei, i després esdevé alhora rei: és el Rei Pescador de *La branca daurada*. D'alguna manera és l'origen de tots els mites» (entrevista amb Peter Cowie). Per cert, a la prestatgeria del coronel Kurtz hi ha exemplars de *La branca daurada* de Sir James Frazer. També en una entrevista amb Marck Kravetz, el director reconeixia: «El tema en què s'inspira la

darrera part del film és comú a moltes civilitzacions. Un assassí sorgit de les aigües abat un rei malalt i el poble li ofereix sacrificis perquè sap que la mort del seu sobirà anuncia el sol i les bones collites. No és més que una il·lustració del cicle de la vida i de la mort, la vida renaixent de la mort. Al moment mateix que estava rodant un film sobre la guerra moderna, sobre l'infern dantesco i monstruós creat a Vietnam pels americans, em sembla necessari realitzar aquesta tornada a les fonts. La pujada pel riu, com ja he dit, és també una forma de remunerar-se en el temps...».

c) *L'etern retorn*. L'etern retorn és un tema clàssic al nietzscheanisme, encara que no presenta una determinació unívoca. S'hi arriba des del concepte de voluntat de poder, que culminaria en una exaltació de l'immanentisme; des d'una consideració de la combinació d'allò físic (una idea ja present als filòsofs grecs); i des d'una concepció del temps, entès com a repetició. Sigui com sigui, la pel·lícula replanteja el tema de l'etern retorn per l'ordenació fílmica i l'estructura argumental. El film té una estructura circular. En els segons inicials, al llindar d'una jungla llunyana, els helicòpters volen com preludi del foc, el mateix foc que contemplem després de l'atac del tinent coronel Kilgore o que endevinem a la fi de la pel·lícula. Remarcant aquesta circularitat, s'escolta la música dels Doors. Jim Morrison canta *The End: This is the end / Beautiful friend, the end / My only friend, the end...* (La fi: açò és la fi / bell amic, la fi / el meu únic amic, la fi...). Al principi trobem la fi, l'*apocalipsi*, que esdevé el present, ara. El protagonista, Willard, ha retornat de la jungla, turmentat per les atrocitats del passat. Sap que tornarà a la jungla, per realitzar una altra missió. La fi de la pel·lícula podria encadenar-se amb aquest començament: flames i explosions de la jungla. Però encara més. L'estructura argumental, en tant que reproduïx el mite de l'assassí del rei que esdevé rei (vegeu més amunt), també presenta forma circular.

d) *La follia*. La follia és un tema nietzscheà típic, tant pel seu component biogràfic com teòric. En aquest sentit, el foll té un paper en la reflexió (penseu, per exemple, en el foll de la llanterna a *La Gaia Ciència*), ja que permet una perspectiva excèntrica al predomini de l'idealisme. *Apocalypse Now* és un camí cap a la bogeria, un trajecte oníric. Com diu la novel·la de Conrad, «un dur pelegrinar al mig d'indicis de tenebres». El somni condueix a la irracionalitat. El narrador a la novel·la, Marlow, ho expressa així: «Tinc la sensació d'estar contant un somni però inútilment, perquè cap relat d'un somni pot transmetre la sensació del somni, aquesta barreja d'absurd, sorpresa i atordiment en un tremolor de rebel·lió agònica, aquesta sensació de ser capturat pel que és increïble, el que constitueix l'essència dels somnis...». En definitiva, un viatge del seny a la follia, del càlcul a la irracionalitat. La figura del foll és central a la biografia i als escrits de Nietzsche. El títol de la pel·lícula és una variació del lema psicodèlic *Nirvana now*. Aquest viatge va mostrant, com declarava Coppola, «el precari equilibri entre el bé i el mal, la llum i l'obscuritat».

e) *El superhome*. Potser sigui aquest el pensament central de la predicació de Zaratustra: «Jo predico el superhome; l'home és una cosa que cal superar». Açò és, l'home, amb la seva moral, és una etapa intermèdia que cal ultrapassar. Aquest tema és també nuclear a l'obra de Conrad i a la pel·lícula de Coppola. La primera descripció que la novel·la de Conrad fa del personatge de Kurtz és, literalment: «És una persona fora d'allò normal». «Ha de sentir la temptació d'ocupar el paper de Déu», diu un general per explicar la demència de Kurtz. El fotògraf americà (Dennis Hopper), que puja al vaixell de Willard, defineix Kurtz com un poeta guerrer, tot reflectint les paraules de Conrad: «A aquest home no se li parla, se l'escolta». Les semblances amb *Així parlà Zaratustra*, sobretot amb la seva primera part, són notables.

f) *La moral*. Ja n'hem parlat. Kilgore i Kurtz són esborranys de la nova moral nietzscheana, basada en l'exaltació de les for-

ces de la natura i de l'instint; és aquesta la moral dels senyors, que decideixen sobre la vida dels altres, dels que no són subjectes... En dos passatges significatius apareix el concepte de «victòria»: després del bombardeig amb napalm ordenat per Kilgore («... m'encanta l'olor de napalm al matí. Fa olor a... victòria!») i en les reflexions de Willard («Charlie —els guerrillers del Viet-cong— està massa amagat, o es mou massa de pressa. La seva idea d'un ranxo magnífic era arròs fred i un poc de carn de rata. Només tenia dos camins per arribar a casa: la mort o la victòria»). Nietzsche havia escrit: «Jo entenc per "moral" un sistema de valoracions que té a veure amb les condicions de vida d'un ésser» (*Voluntat de poder*, llibre 2n, 76). Kurtz introdueix un concepte de derrota «moral» i, alhora, «antisocràtic», quan recorda l'incident durant el temps que estava amb les Forces Especials, quan els Viet-cong tallaren els bracets a uns infants als quals Kurtz i els seus homes acabaven de vacunar poc temps abans. «Si jo tingués deu divisions d'aquests homes, aleshores els nostres problemes aquí acabarien ràpidament.» Admira la seva capacitat per «emprar els seus instints primordials per a matar, sense sentiment, sense passió, sense judici perquè el judici és allò que ens derrota».

g) *La crítica del socratism (la inversió del mite de la caverna platònic, de l'idealisme metafísic)*. Pràcticament una constant als escrits nietzscheans és la seva crítica radical a l'equació «coneixement = virtut = felicitat», la igualtat encunyada per Sòcrates que, des dels escrits platònics, s'ha emparat en la metàfora de la llum i la foscor. El coneixement, la virtut i la felicitat és la claror de l'alliberament de la caverna. Peter Cowie comenta: «El motiu pel qual aquesta pel·lícula s'adiu tan bé amb el llibre de Conrad és el triomf persistent de l'obscuritat sobre la llum. I en aquesta llum que de cop i volta s'apaga, Coppola percep una veritat més pregona». No hi ha progressió cap a la llum: tot al contrari, com acaba l'obra de Conrad: «La desembocadura estava bloquejada per un negre cúmulo de núvols, l'apacible via fluvial que conduïa als més remots racons

de la terra fluïa ombrívola sota un cel cobert; semblava conduir cap al cor d'una immensa obscuritat».

h) *La religió*. Un dels elements bàsics del nietzscheanisme és la crítica de la religió cristiana, en tant que extravia els instints, fomenta els valors dels esclaus i anul·la, mitjançant la introducció de la noció de pecat, les formes i els valors més nobles. Hi ha una crítica subtil de la religió catòlica també a la pel·lícula. Una de les escenes més surrealistes de la pel·lícula és aquella en què es pot veure una vaca, transportada per l'aire per un Chinook, amb el fons d'una església. Després, en primer pla, un capellà celebra una eucaristia a l'aire lliure i en plena evacuació. La vaca acabarà a la barbacoa nocturna. Víctima i sopar remetent al ritu eucarístic. Hi ha una mena d'inversió del mite cristià: la víctima puja als cels.

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

Primer de tot, cal advertir les dificultats de l'estil vehement i aforístic nietzscheà. També la pel·lícula participa a estones d'aquesta dificultat, en particular alguns passatges com ara aquell en què el tinent coronel Kilgore afirma: «Charlie no fa surf».

#### *El cor de les tenebres*

«La seva ànima estava boja. En trobar-se sola a la selva havia esguardat dintre d'ella mateixa i, sant cel!, us ho asseguro, s'havia tornat boja. Jo mateix vaig haver de passar —suposo que a causa dels meus pecats— per la dura prova de mirar al seu interior. Cap eloqüència hagués estat capaç de marcir la pròpia fe en la humanitat com ho va fer la seva explosió final de sinceritat. Lluitava també amb ell mateix. Ho vaig veure; ho vaig escoltar. Vaig veure l'inconcebible misteri d'una ànima



que no coneixia el fre, ni fe, ni por, i que, no obstant això, lluitava cegament amb ella mateixa.»

\* \* \*

«Quan Zaratustra tingué trenta anys, deixà la seva pàtria i el llac de la seva pàtria i féu cap a les muntanyes. Allà gaudí del seu esperit i de la solitud i durant deu anys no se'n cansà. Però a la fi mudà el seu cor, es posà de cara al sol i li parlà així:

“Oh tu, gran astre! Què en seria, de la teva felicitat, si no tinguessis aquells que il·lumines!

Durant deu anys has pujat a la meva caverna: prou que te n'hauries cansat, de fer llum i de fer aquest camí, si no hi haguessim estat jo i la meva àguila i el meu serpent.

Però t'esperàvem cada matí, et preniem la teva ufana i per això et beneïem.

Mira!, estic sadoll de la meva saviesa, com l'abella que ha recollit prou mel, em calem mans esteses.

Tant de bo la pogués regalar i repartir, fins que una vegada més els savis d'entre els homes, de llur follia, se n'alegrin i, una vegada més, els pobres, també de llur riquesa.

Per això, em cal baixar fins al fons: com ho fas al crepuscle quan rere del mar tu davalles i portes la llum fins i tot al submón, oh tu, estrella rica en excés!

Em cal, com tu, *enfonsar-me* al meu ocàs, com diuen els homes, entre els quals vull davallar.

Beneix-me, doncs, tu, ull serè, que pots mirar sense enveja i tot l'excés d'un goig!

Beneix la copa que quasi es vessa, perquè en regali l'aigua d'or i escampi arreu l'esclat dels teus delits!

Mira!, aquesta copa frisa per buidar-se de nou i Zaratustra vol tornar a ser home.”

—Així començà l'ocàs de Zaratustra.»

«Zaratustra baixà tot sol de les muntanyes sense topar amb ningú. Però quan arribà als boscos, de sobte es trobà davant d'un vell que havia deixat la seva sagrada cabana per buscar arrels al bosc. I el vell parlà així a Zaratustra:

“No m'és desconegut aquest viatger; fa molts anys passà per aquí. Es deia Zaratustra, però ha canviat.

Llavors traginaves la teva cendra a la muntanya: avui vols dur el teu foc a les valls? No tens por dels càstigs per als qui calen foc?

Sí, reconec Zaratustra. Pur és el seu ull i, en la seva boca no hi nien els ois. No s'atansa com un dansaire?

Zaratustra ha canviat, Zaratustra s'ha transformat en nen, Zaratustra està despert: què vénis a fer ara entre els qui dormen?

Com en el mar vivies en la solitud, i el mar et menava. Ai!, vols baixar a terra? Ai!, vols arrossegar una altra vegada el teu cos?”

“Per què, doncs —digué el sant—, em vaig retirar al bosc i a aquest racó perdut? No fou perquè estimava massa els homes?

Ara estimo Déu: els homes no els estimo. L'home és per a mi una cosa imperfecta. Estimar l'home em mataria.”

Zaratustra respongué: “Què dic amor! El que duc als homes és un present!”

“No els donis res —digué el sant—. Més val que els prenguis alguna cosa i que la duguis a coll amb ells: això és el que els serà més bo: mentre que sigui bo per a tu!

I si els vols donar res, dóna'ls només una almoïna, i encara deixa que la captin!”

“No —respongué Zaratustra—, jo no dono cap almoïna. Per fer això no sóc pobre a bastança.”

El sant es rigué de Zaratustra i parlà així: “Doncs procura que acceptin els teus tresors. Es malfien dels que viuen sols i no es creuen que els anem a regalar res.

Els nostres passos els sonen massa solitaris pels carrers. I,

a les nits, quan són al llit, i senten que passa algú, molt abans que surti el sol, es pregunten: a on deu anar aquest lladre?

No vagis als homes i queda't al bosc! Fins i tot val més que vagis a les bèsties. Per què no vols ser com jo— un ós entre els óssos, un ocell entre els ocells?”

“I, al bosc, què hi fa el sant?”, preguntà Zaratustra.

El sant respongué: “Faig cançons i les canto, i quan faig cançons, ric, ploro i rondino: així lloo Déu.

Cantant, plorant, rient i rondinant lloo el Déu que és el meu Déu. Però, què ens portes com a present?”

Quan Zaratustra hagué sentit aquestes paraules, saludà el sant i digué: “Què us podria donar jo? Val més que deixeu anar-me'n de pressa, no fos el cas que us prenguéis res!”— i així se separaren el vell i l'home, rient, com riuen dos nens.

Però quan Zaratustra restà sol, parlà així al seu cor: “Com pot ser? Aquest sant vell en el seu bosc encara no ha sentit dir que *Déu ha mort*”...»<sup>63</sup>

### Qüestions

1. Després d'adquirir una visió sintètica de la vida i el pensament de Nietzsche, compareu-la amb aquest passatge d'*El cor de les tenebres*, de Joseph Conrad, on Marlow (Willard) parla de Kurtz, i amb el començament d'*Així parlà Zaratustra*.

### El savi i el boig

«No heu sentit parlar d'aquell home boig que, en ple dia, encenia una llanterna i començava a córrer per la plaça pública, tot cridant sense parar: “Busco Déu, busco Déu”? Com que allí n'hi havia molts que no hi creien, el seu crit va provocar la

63. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Així parlà Zaratustra*, Barcelona, Edicions 62, 1983, pp. 21-23.

hilaritat. “Què s'ha perdut Déu?”, deia un. “S'ha perdut com un nen petit?”, preguntava un altre. “Que s'ha amagat? Ens té por? S'ha embarcat? Ha emigrat?” Així cridaven i reien en desordre. El boig va precipitar-se enmig d'ells i els va traspasar amb la seva mirada. “On se n'ha anat Déu? Jo us ho diré”, va cridar. “Nosaltres l'hem matat, vosaltres i jo! Tots nosaltres en som els assassins! Però com hem pogut obrar així? Com hem pogut variar la mar? Qui ens ha donat l'esponja per esborrar l'horitzó? Què hem fet en separar aquesta terra de la cadena del seu sol? On la condueixen ara els seus moviments? Lluny de tots els sols? No caiem incessantment? Cap avant, cap enrere, de costat, de tots costats? Encara hi ha un amunt i un avall? No errem com a través d'un no-res infinit? El buit no ens persegueix amb el seu alè? No fa més fred? No veieu que es fa cada cop més fosc, cada cop més? No cal encendre llanternes en ple migdia? Encara no sentim la fressa dels enterramorts que sotrenen Déu? Encara no percebem cap olor de la descomposició divina? També els déus es descomponen! Déu ha mort! I som nosaltres els que li hem donat mort! Com ens consolarem, nosaltres, assassins entre els assassins? Allò que el món posseïa de més sagrat, més poderós, ha perdut la seva sang sota el nostre punyal. Qui esborrarà de damunt nostre aquesta sang? Amb quina aigua podrem purificar-nos? Quines expiacions, quins jocs ens veurem obligats a inventar? La grandesa d'aquest acte no és excessiva per a nosaltres? No estem obligats a esdevenir déus, si més no per a semblar dignes dels déus? No hi ha hagut al món un acte més grandios i les generacions futures pertanyeran, per virtut d'aquesta acció, a una història més elevada que no ho ha estat fins al present tota la història.” Aquí el foll va callar i va mirar de nou els seus oients. Ells també callaren i el varen contemplar amb estranyesa. A l'últim, va llançar a terra la llanterna, que es va apagar i es va fer miques. “He arribat massa aviat”, va dir. “No és el meu temps encara. Aquest esdeveniment enorme és en camí, ve, encara no ha arribat a les orelles dels homes. Cal donar temps al llamp i al tro, cal donar temps a la llum dels astres, temps a les accions, quan

ja han estat realitzades, per a ser vistes i sentides. Aquest acte és més lluny dels homes que l'acte més distant; i, no obstant això, *ells l'han realitzat.*»<sup>64</sup>

### Qüestions

1. Per destriar la noció de savi de Nietzsche, analitzeu aquest passatge de *La Gaia Ciència*. Tot partint d'aquest concepte, seria Kurtz un home savi, segons Nietzsche? Per tal de contestar aquesta qüestió us suggerim el text següent: «La necessitat del savi de *viure amagat*: la seva consciència d'incomprès; el seu maquiavel·lisme, la seva fredor davant d'allò present».<sup>65</sup>

### El crepuscle dels ídols

«És coneguda la meua exigència al filòsof que se situï *més enllà del bé i del mal* —que tingui sota seu la il·lusió del judici moral—. Aquesta exigència es deriva d'una intuïció que jo he estat el primer a formular: que no existeixen fets morals. El judici moral té en comú amb el religiós el fet de creure en realitats que no ho són. La moral és únicament una interpretació (*Ausdeutung*) de certs fenòmens, i, dit de manera més precisa, una interpretació *equivocada* (*Missdeutung*). El judici moral, igual que el religiós, correspon a un nivell d'ignorància en el qual encara falta el concepte de real, la distinció entre la realitat i la imaginació: de tal manera que en aquest nivell, la paraula "veritat" designa simplement coses que avui nosaltres anomenem "imaginacions". El judici moral, en conseqüència,

64. FRIEDRICH NIETZSCHE, «La gaya ciencia», llibre III, aforisme 125, dins *Obras Completas*, vol. III, Buenos Aires, Prestigio, 1970, pp. 139-140.

65. FRIEDRICH NIETZSCHE, «La inocencia del devenir», aforisme 659, dins *Obras Completas*, vol. V, Buenos Aires, Prestigio, 1970, p. 263.

mai no ha de ser pres al peu de la lletra: com a tal, sempre conté únicament un absurd. Però com a *semiòtica* no deixa de ser inestimable: revela, si més no per als entesos, les realitats més valuoses de cultures i interioritats que no *sabien* prou per a "entendre's" elles mateixes. La moral és merament un llenguatge de signes, merament una simptomatologia: cal saber ja *de què* es tracta per a treure'n profit.»<sup>66</sup>

### Qüestions

1. Compareu aquest fragment amb allò que Kurtz diu a la pel·lícula haver descobert. Quina idea de la moralitat pot fonamentar una afirmació com la següent: «El judici moral, el mateix que el religiós, correspon a un nivell d'ignorància en el qual encara manca el concepte d'allò real...»? A més, què us suggereix aquesta afirmació respecte de l'intel·lectualisme moral socràtic?

\* \* \*

«I sabeu què és per a *mi* el món? Us ho hauré de mostrar al meu mirall? Aquest món: *una immensitat de força, sense començament, sense fi*, una magnitud fixa i bronzina de força que no es fa més gran ni més petita, que no es consumeix, sinó que només *es transforma*, de magnitud invariable en la seva totalitat, una economia sense despeses ni pèrdues, però també sense augment, sense guany, circuit pel *no-res* com a límit seu; no és res que s'esvaeixi ni es gastí, no és infinitament extens, sinó que, com a força *determinada*, ocupa un espai determinat, i no un espai que sigui "buit" en algun lloc, sinó que, més aviat, com a força, és *pertot arreu*, com a *joc* de forces i ones de for-

66. FRIEDRICH NIETZSCHE, «El ocaso de los ídolos», apartat «Los "Reformadores" de la humanidad», aforisme 1, dins *Obras Completas*, vol. IV, Buenos Aires, Prestigio, 1970, p. 121.

ça; que és a la vegada *u* i *múltiple*; que s'acumula aquí alhora que s'encongeix allà; un mar de forces que flueixen i s'agiten elles mateixes, un món que es *transforma eternament*, que retorna eternament, amb *infinites anys de retorn*; un món amb un flux i reflux de les seves formes, que es desenvolupen des de *la més simple a la més complexa*; un món que passa del més tranquil, fred i rígid al més ardent, salvatge i contradictori, i que després de l'abundància retorna a la senzillesa, que del *joc de les contradiccions* retorna al plaer de l'harmonia, que s'aferma ell mateix fins i tot en aquesta uniformitat dels seus camins i dels seus anys, i es beneeix ell mateix com a cosa que ha de *retornar eternament*, com a esdevenir que no coneix ni la sacietat, ni el disgust ni el cansament: aquest *món* meu *dionisiac*, que es *crea ell mateix eternament i eternament ell mateix es destrueix*, aquest món misteriós de les voluptuositats dobles; aquest meu "més enllà del bé i del mal", *sense finalitat*, llevat que n'hi hagi en la felicitat del cercle, *sense voluntat*, llevat que un *anell* tingui bona voluntat vers ell mateix. Voleu un *nom* per a aquest món? Una solució per a tots els seus enigmes? Una llum també per a vosaltres, els més ocults, els més forts, els més impàvids, els més de mitjanit? *Aquest món és la voluntat de poder*, i res més. I també vosaltres mateixos sou aquesta voluntat de poder, i res més.»<sup>67</sup>

### Qüestions

1. Tot seguint allò explicat al punt d) comenteu aquest fragment de la *Voluntat de poder*. Compareu-lo amb els aforismes 683 i 688.

67. FRIEDRICH NIETZSCHE, «Voluntad de poder», aforisme 696, dins *Obras Completas*, vol. IV, Buenos Aires, Prestigio, 1970, pp. 801-802.

### Els homes de la jungla

George Condominas (Hai Phong, 1921) ha estat l'antropòleg més important de la cultura vietnamita pels seus estudis dels Mnong Gar (Homes de la Jungla), exterminats per la intervenció bèl·lica dels EUA. Els Mnong Gar practicaven el sacrifici del búfal, que apareix a *Apocalypse Now*. En la seva obra autobiogràfica *L'exòtic és quotidià* descriu la vida dels Mnong Gar i la massacre que l'exèrcit nord-americà en va fer al Vietnam.

### Qüestions

1. Si teniu l'oportunitat de consultar les obres de Condominas, compareu els passatges sobre l'extermini dels Mnong Gar amb, per exemple, la seqüència de la massacre del *sampan*, en la qual Willard comenta: «Així és com podíem viure amb nosaltres mateixos. Els partíem [als vietnamites] en dos amb les nostres metralladores i després els donàvem una tireta. Era una mentida, i com més en veia, més odi sentia envers les mentides».

### Les nocions de veritat i mentida

«Què és, doncs, la veritat? Resposta: una multitud mòvible de metàfores, metonímies i antropomorfismes, en una paraula, una suma de relacions humanes poèticament i retòrica potenciades, transferides i adornades que després d'un ús perllongat a un poble li semblen fixes, canòniques i obligatòries. Les veritats són il·lusions que s'han oblidat que ho són, metàfores gastades la virtut sensible de les quals s'ha deteriorat, monedes que de tan grapejades han perdut la seva efígie i ja no serveixen com a monedes, sinó com a metall.»<sup>68</sup>

68. FRIEDRICH NIETZSCHE, «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», dins *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Prestigio, 1970, p. 548.

## Qüestions

1. Quin concepte de «mentida» té Willard al fragment de la qüestió anterior? Quina seria la noció corresponent de «veritat»? Compareu la vostra resposta amb el passatge citat de l'obra de Nietzsche. Són les mateixes nocions?

### D. ALTRES PEL·LÍCULES

Els tòpics nietzscheans es poden trobar en moltíssimes pel·lícules. Fins i tot s'ha produït una curiosa interferència: en el món anglosaxó, la seva noció de «superhome» desperta inesperades connotacions per influència del cinema, en haver-se de traduir per *superman*. Anècdotes a banda, hi ha algunes pel·lícules recomanables per a introduir el pensament nietzscheà. Una d'aquestes és el film *El jove Törless* (*Der junge Törless*, 1966), dirigit per Volker Schlöndorff i basat en la novel·la *Les tribulacions de l'estudiant Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*) de Robert Musil, llibre publicat per primera vegada el 1906. En aquesta novel·la, Musil recull algunes experiències pròpies —havia estudiat en l'Acadèmia Tècnica Militar de Viena (1897) i a la Universitat Tècnica de Brünn (ara Brno, 1898)—, i ofereix una primera crítica de la societat austro-hongaresa que analitzaria subtilment a *L'home sense atributs* (en podeu veure les relacions filosòfiques que glossen Toulmin i Janik al seu llibre *La Viena de Wittgenstein*) i als *Diaris*. En *Les tribulacions de l'estudiant Törless*, Musil relata l'ambient ofegant d'un internat masculí, on joves cadets van formant la seva personalitat sota la disciplina alienant d'una societat aristocràtica decadent. Törless entra en contacte amb dos companys, Beineberg i Reiting, i tots tres sotmeten un quart alumne, Basini, a un tracte degradant. Törless contempla la humiliació de Basini, el seu maltractament físic i moral, des de la seva preocupació pels límits de l'enteniment, de la raó. «Darrere de tots els pensaments hi ha en mi una cosa obscura que no pot

mesurar-se amb el pensament, una vida que no pot expressar-se amb paraules...», diu l'estudiant al seu parlament final. La potència de la voluntat, de les sensacions adolescents, de la violència (fins i tot, sexual) de Törless, li fan descobrir els límits de la racionalitat. Per això les seves cabòries amb els números imaginaris (irracionals) i també amb la filosofia kantiana, tema aquest àmpliament tractat a la novel·la però bandejat del film, on només apareix per les referències a allò «transcendental». La pel·lícula, en canvi, destaca més la crítica a la moral tradicional, on es pot distingir fàcilment bé i mal, al parlament final nietzscheà. Potser la limitació de l'època de redacció de la novel·la imposi una fi conservadora. L'autor ens anuncia a les darreres pàgines que Törless ha tornat a la normalitat i esdevé, amb el temps, «un ésser de natura estètico-intel·lectual», caracteritzat per «l'observança de la llei i, fins i tot, en certa mesura, de la moralitat pública». Una conclusió «suau» que també tanca la pel·lícula, on Törless deixa l'internat, acompanyat de la seva mare.

La gratuïtat de la violència, com a símptoma de superioritat moral, o més ben dit, d'una moralitat superior, tractada també amb personatges de joves que pretenen autoafirmar-se, és el tema, almenys, de dues pel·lícules clàssiques que també podrien servir per a introduir Nietzsche. Parlem de *La soga* (*The Rope*, 1948), d'Alfred Hitchcock, un film cèlebre pel virtuosisme tècnic (pel·lícula rodada en plans-seqüència, amb la llargària del metratge que es podia encabir en una càmera, que muntats donen un film de «temps real»), i *Impuls criminal* (*Compulsion*, 1959), de Richard Fleischer. Aquesta darrera, inspirada en un cas verídic, presenta Orson Welles en el paper d'advocat d'uns joves criminals.<sup>69</sup>

69. Un cas molt semblant al descrit per Fleischer va esdevenir-se a Madrid la primavera de 1994. Javier Rosado Calvo, de vint anys, i el seu amic Félix R. M., de disset anys, assassinaren la matinada del 30 d'abril el treballador Carlos Moreno Fernández, com a part d'un macabre joc de rol. La crueltat del crim i el sentit de superioritat dels assassins es pot consta-

Sobre la figura de Nietzsche, Liliana Cavani va rodar l'any 1977 la pel·lícula *Més enllà del bé i del mal* (*Al di là del bene e del male*), que tracta d'un període de la vida del filòsof. El Ludwig de Visconti s'inspira, no cal dir-ho, en l'atmosfera wagneriana, la relació de la qual amb el filòsof ja ha estat comentada adés. La figura del rei bàvar presenta trets nietzscheans. Pel que fa al nihilisme moral, hom pot suggerir també la pel·lícula *Delictes i faltes*, de Woody Allen, sobre la qual trobareu un comentari per a l'aprofitament en l'explicació de l'ètica al darrer capítol d'aquest llibre.

De la vida de Joseph Conrad, que inspira la seva novel·la i, per tant, l'esquema argumental d'*Apocalypse Now*, se n'ocupa el documental *El rajá de los mares*. L'esmentat Orson Welles va preparar per a la RKO una versió d'*El cor de les tenebres*, que no es va concloure. També es pot considerar com una altra versió *El corazón del bosque* de M. Gutiérrez Aragón (n'hi ha referències oníriques a *Sonámbulos* i *Maravillas*). També hi ha un vídeo homònim, *El cor de les tenebres*, sobre el rodatge d'*Apocalypse Now*. El mateix director va tornar sobre la guerra del Vietnam a la seva pel·lícula *Jardins de pedra* (1987), encara que amb resultats més pobres. En general, sobre la filmografia de Coppola i *Apocalypse Now*, trobareu informacions interessants al llibre de Peter Cowie *Coppola* (Ediciones Libertarias, Madrid, 1992). El tema de l'home que lluita per elevar-se per damunt de la seva circumstància, que trobem a *Apocalypse*, apareix en altres films de Coppola: la sèrie *El Padri*, *Cotton Club*, *Tucker*...

---

tar al diari de Javier Rosado, publicat parcialment per «El País» del 9-VI-1994, pp. 22-23 (una anàlisi al suplement «Domingo» del mateix diari, del dia 12; l'assassí es declarava, tanmateix, innocent, «El País», 23-VI).

## FREUD I MARNIE, LA LLADRE

Vaig arribar a la casa de Freud, a la Berggasse. Li vaig donar a la donzella la meua targeta i vaig esperar. Per l'esclatxa de la porta de la sala d'espera, vaig veure el seu consultori, amb el divan: era molt més petita d'allò que jo havia imaginat. Després d'uns minuts es va obrir la porta del menjador i vaig tenir davant a Freud, que també era més baixet del que jo pensava. Tenia la tovallola posada al coll de la camisa i en la mà sostenia la meua targeta.

—És vostè periodista?

—Així és, professor.

Em va fer fora amb un gest de la seva mà.

—Heus ací la porta.

BILLY WILDER

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*Marnie, la lladre* (*Marnie*), EUA, 1964. Director: Alfred Hitchcock. Intèrprets: Tippi Hedren, Sean Connery, Martin Gabel, Diane Baker, Louise Latham. Guió: Jay Presson Allen, a partir d'una novel·la homònima de Winston Graham. 129 m.

---

Barreja de narració policíaca i relat psicològic amb complexes explicacions freudianes, *Marnie* és una altra infernal exploració de Hitchcock «en els abismes del comportament, recerca febril i esgotadora de la plasmació visual d'allò més problemàtic i misteriós de nosaltres mateixos». <sup>70</sup>

70. JOSÉ MARIA CARREÑO, *Alfred Hitchcock*, Madrid, J.C., 1980, p. 93.

Un dels valors més sòlids de *Marnie* resideix en la seva anàlisi de la relació entre el passat i el present, i en la recerca d'una autèntica personalitat. Neurosi i teràpia són els trampolins de què se serveix Hitchcock per tal d'investigar la complexa relació entre la lladre Marnie Edgar i l'adinerat Mark Rutland.

Margaret Edgar, a qui anomenen Marnie (Tippi Hedren), és una cleptomana que canvia de treball, de nom i d'aspecte cada cop que comet un robatori. Mark Rutland (Sean Connery), un jove i gallard editor, la contracta com a secretària malgrat conèixer el seu delicte anterior. Marnie menysprea el seu interès amorós i sostreu una important quantitat de diners de la caixa forta de l'empresa de Mark. Aquest descobreix i compensa la pèrdua, i busca aleshores Marnie. Li fa xantatge perquè es casi amb ell, i descobreix que ella també és patològicament frígida, que defuig tot contacte amb ell perquè sent la sexualitat com una cosa repugnant. Quan Mark s'imposa a ella, Marnie intenta suïcidar-se. Finalment, després d'una temptativa de resoldre el doble misteri de la cleptomania i la confusió sexual de Marnie, Mark troba la mare d'aquesta, Bernice Edgar (Louise Latham), i en una confrontació de gran tensió entre mare i filla descobreix que Bernice era una prostituta que va pagar per un crim que Marnie cometé essent petita. La repressió del record havia causat l'estat neuròtic de Marnie; la història conclou quan aquesta surt al carrer amb la intenció decidida de resoldre els seus problemes emocionals i de romandre amb Mark: «El final és obert i aporta un sentiment d'esperança. Aquesta és la raó per la qual Marnie no és bàsicament la història d'un cas psicològic; més aviat es concentra en la terapèutica i en el conjunt de sentiments que anuncien l'arribada a un estat emocional més sa i equilibrat».<sup>71</sup>

L'entrevista que François Truffaut va fer a Alfred Hitchcock, publicada amb el títol *El cinema segons Hitchcock*, passa per ser un dels millors llibres sobre el cinema. Per això, reproduïm el fragment on ambdós directors parlen de *Marnie*:

71. DONALD SPOTO, *El arte de Alfred Hitchcock*, Barcelona, RBA, 1992, p. 246.

«F. T.: Crec que la pel·lícula tindria un major equilibri si durés tres hores. Res no sobra en aquesta història; al contrari, sobre molts punts hom voldria saber-ne més.

A. H.: És veritat. Em vaig veure obligat a simplificar tot allò relacionat amb la psicoanàlisi. Ja sap vostè que, a la novel·la, com a concessió al seu marit, Marnie accepta d'anar setmanalment al psicoanalista. I els esforços que feia per dissimular la seva vida real i el seu passat originaven al llibre unes escenes molt bones que eren alhora divertides i tràgiques. Ens vam veure en la necessitat de reduir tot això a una sola escena en el curs de la qual és el propi marit qui dirigeix l'escena de l'anàlisi.

F. T.: Sí, durant la nit, després d'un dels seus malsons. És una de les millors escenes del film.

(...)

F.T.: Vostè barreja dos misteris d'essència distinta: a) un problema moral i psicoanalític: què és el que aquesta persona (Tippi Hedren) va poder fer en la seva infantesa...? b) un problema material: l'agafarà la policia, sí o no?

A. H.: Perdoni'm, però l'amenaça de la presó em sembla igualment un motiu moral.

F. T.: Sens dubte, però de totes maneres crec que una investigació policíaca i una investigació psicoanalítica difícilment poden sumar-se. Com a espectador, hom no sap bé el que cal desitjar que li esdevingui al personatge, si trobar el secret de la seva neurosi o escapar de la policia. I després, a més, deu ser molt difícil controlar aquestes dues accions al mateix temps, perquè la caça policíaca requereix un *tempo* molt ràpid, mentre que la recerca psicoanalítica es desenrotlla amb més lentitud.»<sup>72</sup>

72. FRANÇOIS TRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 262-263.

## B. ANÀLISI

Els conceptes freudians fonamentals inclouen: l'inconscient, que en opinió de Freud aconpleix un paper molt important en la vida humana; la idea que la malaltia mental es remunta a esdeveniments traumàtics reprimits i enterrats en l'inconscient i que la naturalesa sexual de la majoria d'aquests esdeveniments traumàtics suposa experiències infantils; la teràpia de la neurosi per mitjà del diàleg entre el pacient i el metge, diàleg que es proposa de descobrir els records enterrats i reprimits; la interpretació dels somnis i el seu ús terapèutic, ja que els somnis ofereixen pistes de l'inconscient; i l'aplicació de la teoria de l'inconscient a la vida quotidiana per a explicar somnis o *lapsus linguae*.

Tots aquests elements van teixint la trama psicoanalítica de *Marnie*, una subtil meditació entorn al guariment pels records i, això no obstant, un dels llargs metratges més subestimat d'Alfred Hitchcock.

a) *Relació amb la mare*. Aquesta és fonamentalment una pel·lícula sobre com fer les paus amb un mateix. Per això el paper de la mare és tan important, ja que és «qui porta (en el seu si) l'infant i la dipositària del passat».<sup>73</sup>

Marnie està pràcticament posseïda per la seva mare: com ella, es prostitueix (encara que només sigui simbòlicament, utilitzant el seu atractiu femení per a aconseguir que la contractin les seves futures víctimes); com ella, odia els homes. Dins aquest esquema, l'acte de robar aconpleix en Marnie una doble funció: venjança del món exterior i intent de comprar, amb el producte dels seus furt, l'afecte d'una mare que la rebutja perquè l'enfronta a la seva pròpia culpabilitat.

b) *Repressió i compensació*. La repressió sexual de Marnie troba un factor inconscient de compensació en les seves rela-

cions amb el cavall Forio, el seu únic motiu d'alegria. D'aquí ve l'especial significació de la mort de l'animal: l'obligat acte de rematar el cavall, que ha quedat ferit, està directament relacionat amb el traumàtic incident de la seva infantesa, alhora que en ell Marnie expressa sense saber-ho el lent i treballós despertar del seu desig sexual envers Mark.

c) *Fòbia*. La fòbia al color vermell no al·ludeix solament al record profundament reprimat de la samarreta del mariner tacada de sang; també evoca la maduresa femenina i la pèrdua de la virginitat, realitats aquestes a les quals Marnie no vol enfrontar-se.

d) *Neurosi o teràpia*. L'esperança d'una solució per al seu trauma resideix en el fet de reviure l'experiència traumàtica i de buscar-li un significat. En la pel·lícula, la teràpia que Mark utilitza per a alliberar Marnie de la seva neurosi consta de dues fases:

1a. Mark pressiona Marnie perquè li relati el malson recurrent que la turmenta: «Potser creus que ets Freud?», li respon Marnie. La lliure associació d'idees i de paraules (sexe-mort-vermell), objectiva davant Marnie el «complex» que la neurotitzava. Al final exclama: «Cal que m'ajudis, Mark».

2a. Mark condueix Marnie a Baltimore, a casa de la mare d'aquesta, enfrontant-la així directament amb el seu passat. En la infantesa de Marnie va tenir lloc un fet traumàtic que ella no recorda, tot i que inconscientment l'esclavitzava: va matar a cops un mariner en defensa de la seva mare; aquesta era prostituta d'ençà que el pare les abandonà, i el mariner era un dels molts clients que per a la noia profanava el seu refugi vital. Bernice aclareix en un trist monòleg després de l'escena dels records en somnis:

«Saps com et vaig tenir, Marnie? Hi era aquell xicot, Billy, i jo volia el seu suèter de bàsquet. Ell va dir que si m'hi deixava, podria tenir el seu suèter. De manera que m'hi vaig deixar. I quan vaig quedar embarassada, va sortir corrents. Però enca-

73. DONALD SPOTO, *op. cit.*, p. 243.



ra tenia aquell vell suèter de bàsquet, i et tenia a tu, Marnie, i no els permetria que t'apartessin de mi! Vaig prometre a Déu que si em deixava quedar-me amb tu t'educaria d'una manera diferent a mi, decentment.»

Al final de *Marnie* hem assistit a un procés mitjançant el qual ella queda alliberada de la seva neurosi, al seu càrrec queda ara com assumir el problema moral ja declarat: «Mark, jo no vull anar a la presó, vull restar amb tu», són les seves darres paraules.

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

#### *Resistència i lliure associació*

«Les meves esperances es van complir totalment. Vaig abandonar l'hipnotisme, però el canvi de tàctica va portar un canvi d'aspecte de la labor catàrtica. L'hipnotisme havia amagat un joc de forces que ara s'evidenciava, el descobriment del qual proporcionava a la teoria una base molt ferma.

Quina podia ser la causa del fet que els malalts haguessin oblidat tants fets de la seva vida interior i exterior i poguessin, no obstant això, recordar-los quan se'ls aplicava la tècnica abans descrita? L'observació donava a aquesta pregunta resposta més que suficient. Totes les coses oblidades havien estat penoses per qualsevol motiu per al subjecte, essent considerades per les aspiracions de la seva personalitat temibles, doloroses o vergonyoses. Calia pensar, doncs, que devien justament a tals caràcters el fet d'haver caigut en oblit, és a dir, de no haver romàs conscients. Per tal de fer-les conscients de nou calia dominar en el malalt allò que s'hi oposava, imponent-se, així, al metge un esforç encaminat a vèncer aquesta oposició. Aquest esforç variava molt segons els casos, creixent a proporció de la gravetat d'allò oblidat, i constituïa la mesura de la *resistència* del malalt. D'aquesta manera va sorgir la teoria de la *repressió*.

Fàcilment podia reconstruir-se ja el procés patogen. Descriurem, com a exemple, un cas senzill: quan en la vida anímica s'introdueix una tendència a la qual se n'oposen unes altres de molt poderoses, el desenvolupament normal del *conflicte* anímic així sorgit consistiria en la lluita de les dues magnituds dinàmiques —a les quals per als nostres fins presents anomenarem instint i resistència— durant algun temps davant la intensa expectació de la consciència, fins que l'instint sigui rebutjat i sostreta la càrrega d'energia a la seva tendència. Aquest serà el desenllaç normal. Però en la neurosi, i per motius desconeguts encara, el conflicte hauria trobat un desenllaç distint. El *jo* s'hauria retirat, diguem-ne, davant l'impuls instintiu repulsiu, i s'hauria tancat l'accés a la consciència i a la descàrrega motora directa, amb la qual cosa aquest impuls hauria conservat tota la seva càrrega d'energia. A aquest procés, que constituïa una absoluta novetat, perquè mai no havia estat descobert en la vida anímica res de semblant, li vaig donar el nom de *repressió*. Era, sens dubte, un mecanisme rudimentari de defensa, comparable a una temptativa de fuga, i precursor de la posterior solució normal per judici i condemna de l'impuls repulsiu. A aquest primer acte de repressió seguien diverses conseqüències. En primer lloc, el *jo* s'havia de protegir mitjançant un esforç permanent, és a dir, una *contracàrrega* contra la pressió, sempre amenaçadora, de l'impuls reprimat, tot sofrint així, un empobriment. Però, a més, l'impuls reprimat, esdevingut inconscient, podia atènyer una descàrrega i una satisfacció substitutiva per camins indirectes que feia fracassar, per tant, el propòsit de la repressió. En la histèria de conversió aquell camí indirecte portava a la innervació somàtica, i l'impuls reprimat sorgia en qualsevol lloc i creava els *símtomes*, que eren, doncs, resultat d'una transacció, i constituïen, evidentment, satisfaccions substitutives, però deformades i desviades dels seus fins per la resistència del *jo*.

La teoria de la repressió va ser la base principal de la comprensió de les neurosis i va imposar una modificació de la labor terapèutica. La seva finalitat no era ja fer tornar als camins

normals els afectes extraviats per una falsa ruta, sinó descobrir les repressions i suprimir-les mitjançant un judici que acceptés o condemnés definitivament tot allò exclòs per la repressió. Per acatar aquest nou estat de coses, vaig donar al mètode d'investigació i guarició resultant el nom de *psicoanàlisi* en substitució del de *catarsi*.»<sup>74</sup>

### Qüestions

1. Reconstruïu el procés patogen de Marnie utilitzant els conceptes que Freud explica en aquest text: conflicte, repressió, contracàrrega, conscient-inconscient i satisfacció substitutòria.

2. El terme *catarsi* significava per als antics grecs purificació ritual de persones o de coses afectades per alguna impuressa. Freud substitueix el nom de *catarsi* pel de *psicoanàlisi* per tal de designar el mètode d'investigació i de tractament de la neurosi. En quin sentit es pot parlar de la *psicoanàlisi* com a una forma de *catarsi*?

\* \* \*

«El venciment de la resistència per mitjà de la pressió exercida sobre el malalt va ser un primer mètode indispensable per a proporcionar al metge una orientació en la matèria; però a la llarga es feia massa penós, tant per al metge com per al malalt, i no semblava lliure d'alguns greus defectes. Així doncs, vam haver de substituir-lo per un altre mètode, contrari en cert sentit. En comptes de portar el pacient a manifestar alguna cosa relacionada amb un tema determinat, ara el vam invitar a abandonar-se a l'*associació lliure*, és a dir, a manifestar tot allò que acudís al seu pensament, tot abstenint-se de qualsevol representació final conscient. Ara bé, cal que el pacient s'obligui

74. SIGMUND FREUD, *Autobiografia*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 39-41.

a comunicar realment tot el que la seva autopercepció li ofereixi i no cedir a les objeccions crítiques que tendeixen a rebutjar algunes de les seves ocurrencies per tal com manquen d'importància, de connexió amb el tema tractat o de sentit. Aquesta sinceritat absoluta del pacient és condició indispensable de la cura analítica. Pot semblar estrany que aquest procediment de l'associació lliure, amb l'observança de la *regla fonamental psicoanalítica*, donés el rendiment que se n'esperava, portant a la consciència els elements reprimits que les resistències mantien lluny d'ella. Però hem de tenir en compte que l'associació lliure no implica realment una llibertat completa. El pacient roman sota la influència de la situació analítica, encara que no dirigeixi la seva activitat mental cap a un tema determinat. Tenim dret a suposar que no se li acudirà res que no sigui relacionat amb aquella situació.»<sup>75</sup>

### Qüestions

1. En aquest text Freud explica en què consisteix el procediment de la lliure associació. A què es refereix quan diu «amb l'observança de la regla fonamental de la psicoanàlisi»? Per què l'associació lliure «no implica realment una completa llibertat»? Comenteu ambdós aspectes amb referències a *Marnie*.

2. Us recomanem la lectura del capítol segon de la *Psicopatologia de la vida quotidiana*, dedicat a «l'oblit de paraules estrangeres», on Freud reproduïx «amb tota amplitud i claredat» l'anàlisi d'un cas d'oblit d'un vocable no substantiu (*aliquis*) en una cita llatina tot servint-se de la lliure associació.

75. SIGMUND FREUD, *op. cit.*, pp. 54-55.

## L'amnèsia infantil

«La meua opinió és que mirem amb massa indiferència el fet de l'amnèsia infantil, o sigui, la pèrdua dels records corresponents als primers anys de la nostra vida, i que no ens preocupem prou de resoldre el singular problema que aquesta amnèsia constitueix. Oblidem els alts rendiments intel·lectuals i les complicades emocions de què és capaç un infant de quatre anys, i no ens meravella com caldria el fet que la memòria dels anys posteriors hagi conservat generalment tan poca cosa d'aquests processos psíquics, perquè no tenim en compte que existeixen vigoroses raons per a admetre que aquestes mateixes activitats infantils oblidades no han desaparegut sense deixar una empremta en el desenvolupament de la persona, sinó que han exercit una influència determinant sobre el seu caràcter futur. I, no obstant això, han estat oblidades malgrat la seva incomparable eficàcia. Aquest fet indica l'existència de condicions especialíssimes del record (referents a la reproducció conscient) que s'han sostret fins ara al nostre coneixement. És molt possible que aquest oblit de la nostra infantesa ens pugui donar la clau per a la comprensió d'aquelles amnèsies que, segons els nostres nous coneixements, es troben a la base de la formació de tots els símptomes neuròtics.»<sup>76</sup>

### Qüestions

1. Comenteu a partir de la història de Marnie l'última afirmació de Freud en aquest text.
2. *Amnèsia* és un terme grec que significa pèrdua de la memòria. Per a Plató, saber és recordar, és a dir, superar l'oblit o recobrar la memòria (*anàmnesi*). Escriviu un text comparant la tensió conceptual *amnèsia-anàmnesi* en Plató i Freud.

76. SIGMUND FREUD, *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza, 1982, p. 59.

## L'excitació visual

«El descobriment de la importància, fins a cert punt prototípica, de les escenes infantils (o de les seves repeticions fantàstiques) per al contingut manifest del somni fa que una de les hipòtesis de Scherner sobre les fonts d'estímuls inferiors resulti totalment supèrflua. Scherner suposa que aquells somnis els elements visuals dels quals presenten una especial vivacitat o una particular riquesa, tenen per base una excitació interna de l'òrgan de la visió. Per la nostra part, i sense entrar a discutir aquesta hipòtesi, admetrem l'existència de tal estat d'excitació al sistema perceptiu psíquic de l'origen de la visió; però farem constar que aquest estat d'excitació és creat pel record i constitueix la renovació de l'excitació visual, experimentada en el moment real al qual correspon.»<sup>77</sup>

### Qüestions

1. Expliqueu la «vivacitat dels elements visuals» dels somnis de Marnie a partir d'aquesta afirmació de Freud.

### D. ALTRES PEL·LÍCULES

El cineasta alemany G. W. Pabst fou el primer a incorporar la psicoanàlisi al cinema a *Misteris d'una ànima* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926), estudi d'un cas d'impotència sexual transitòria realitzat amb la col·laboració de dos deixebles de Freud. Des d'aleshores, una allau de psicoanàlisi ha inundat les pantalles de cinema amb resultats molt heterogenis. Per al nostre objectiu, que és servir-nos del text fílmic per a aproximar l'estudiant als conceptes bàsics i al mètode de la psicoanàlisi freu-

77. SIGMUND FREUD, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1983, 2a edició, p. 61.

diana, suggerim, al costat de Marnie, el visionat d'altres dues pel·lícules: *Freud, passió secreta* i *Elemental, doctor Freud*.

*Freud, passió secreta* (*Freud, the Secret Passion*), EUA, 1962. Director: John Huston. Intèrprets: Montgomery Clift, Susanah York, Larry Parks, Susan Kohner. El guió fou encarregat a Jean Paul Sartre. El pensador francès va escriure un text que calgué abandonar perquè exigia un film de setze hores de metratge. La pel·lícula resulta interessant pel biografiat, encara que l'esquema biogràfic que esgrimeix resulti prou bigarrat. *Freud, passió secreta* narra la peripècia vital i intel·lectual del metge vienès durant el període de gestació de la psicoanàlisi; les seves relacions amb Charcot i Breuer; el rebuig de què és objecte per part de la comunitat científica; el descobriment de l'inconscient, de l'òrgan sexual de la neurosi i del complex d'Èdip; l'anàlisi sota hipnosi i la lliure associació d'idees i paraules. El propi Huston presenta així la seva pel·lícula: «Quan el gran astrònom Copèrnic va privar l'home de la idea que la terra era el centre de l'univers, el van atacar ferotgement. Quan Darwin va situar l'home en l'escala de l'evolució, també el van atacar, perquè l'home no accepta fàcilment les veritats que feixen la seva vanitat.

»Avui dia, hom ataca encara el doctor Sigmund Freud perquè va destruir una altra de les il·lusions de l'home: que ell domina les pròpies paraules i els propis actes. Freud ens va demostrar que tots tenim una segona ment, que funciona en un total secret i ordena que la seguim cegament: l'inconscient.

»En aquesta pel·lícula veiem que el doctor Freud, per descobrir aquests fets, va descendir en una regió gairebé tan fosca com l'infern mateix i com hi va trobar la llum. La nostra pel·lícula és una anàlisi, pas per pas, de les vides intensament íntimes de la gent i dels misteris de la conducta humana que la societat no ha reconegut fins a temps recents».

*Elemental, doctor Freud* (*The Seven Percent Solution*), EUA, 1976. Director: Herbert Ross. Intèrprets: Nicol Williamson, Alan Arkin, Robert Duvall, Vanessa Redgrave, Laurence Oli-

vier. Es tracta d'una comèdia menor, però sorprenent i gens menyspreable, escrita por Nicholas Meyer sobre la seva pròpia novel·la: ni més ni menys que Sigmund Freud i Sherlock Holmes reunits per a investigar en comú. El desenvolupament de la trama permet nombroses anotacions sobre ambdós, com també una comparació molt subtil. «Algú —comenta José María Valverde— barrejava una vegada irreverentment la imatge de Freud amb la de Sherlock Holmes: el mateix ull per arribar al diagnòstic del crim; en el cas de Freud, de la mala acció que sols a mitges s'ha aconseguit d'oblidar o del mal desig que no es vol reconèixer.»<sup>78</sup>

Tant Freud com el personatge creat per Arthur Conan Doyle són contraris a tot el que no siguin hipòtesis empíricament demostrables seguint el mètode científic. En aquest sentit, ambdós comparteixen la moda del positivisme científic que caracteritza les darreres dècades del segle XIX.

78. JOSÉ M. VALVERDE, *La mente de nuestro siglo*, Barcelona, Salvat, 1986, p. 16.

## II. SECCIÓ TEMÀTICA

## ANTROPOLOGIA I A LA RECERCA DEL FOC

... Una vegada fora, [Moon-Watcher] es llançà el cadàver als muscles i es va posar dempeus... únic animal en tot aquell món que podia fer-ho.

ARTHUR C. CLARKE, *Una odissea espacial 2001*

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*A la recerca del foc (La guerre du feu)*. Canadà-França, 1981.  
Direcció: Jean-Jacques Annaud. Intèrprets: Everett McGill, Rae Dawn Chong, Rom Perlman, Nameer el Kadi. 97 m.

---

*A la recerca del foc* és un film basat en una novel·la (*La guerre du feu*) de J. H. Rosny Ainé (pseudònim de Joseph Henri Boëx, 1856-1940), autor que va escriure més de 140 novel·les i que va aconseguir el seu més gran èxit amb la publicació, el 1911, de l'obra ací esmentada. Annaud i el guionista Gérard Brach prenen allò essencial de la trama però disposen de noves proves documentals per a reconstruir la societat de fa 80.000 anys. Annaud no pretén fer literatura amb un cert científicisme, com Rosny Ainé, sinó mostrar —tal com deia el cartell de la pel·lícula— «una aventura de ciència fantasia»: el que podria haver estat, quant científicament possible o probable, la vida d'aleshores. Annaud ha de prescindir en primer lloc de les frases florides que intercanvien els personatges de Rosny Ainé; en el seu lloc, encarrega un llenguatge especial a Anthony Burgess; a més, adverteix que cal un llenguatge gestual, i li encomana l'expressió corporal dels personatges a l'especialista Desmond Morris. L'encertat treball de maquillatge proporcio-

na uns personatges suficientment creïbles que, al guió, tenen noms com Noah (Everett McGill), Ika (Rae Dawn Chong), Amoukar (Rom Perlman) i Gaw (Nameer El-Kadi). A més, els efectes realistes i la banda musical, de Philippe Sarde, esdevenen elements interessants al servei de l'acció, la determinació de la qual constitueix el major encert de la pel·lícula.

A la recerca del foc se situa 80.000 anys enrere, en ple mosterrià, al paleolític mitjà, i narra el viatge de tres «ulam» (diguem-ne, neanderthals típics) que parteixen a la recerca d'un foc que coneixen però no dominen. Els «ulam» es veuen empaitats per dues tribus, una d'uns homínids recoberts de pèl (que hauria de situar-se en una antiguitat d'un milió i mig d'anys) i una altra d'antropòfags (de trets més recents). Els «ulam» entren en contacte amb els «fkava», molt més evolucionats (uns cromagnons neolítics, sedentaris, que aprofiten el foc, la llet, els recipients, etc.). La coexistència «irreal» d'aquests grups s'afegeix a un espai geogràfic d'impossible localització, al servei de vegades del transcurs del temps filmic, donant-se alhora zones humides i fredes, amb praderies i regions càlides i planes. Més enllà d'aquests «paranys científics», «els majors encerts històrics de la pel·lícula d'Annaud es troben en allò referent als diferents tipus de cultures i societats que hi van apareixent: assistim a una autèntica successió de distints estadis d'evolució de la tecnologia, de la societat, economia i cultura simbòlica, des del nomadisme al sedentarisme, des de les eines-armes indiferenciades de fusta fins als propulsors de fletxes magdalenenses, des de la jerarquització més simple fins als sistemes socials més complexos» (Edmon Roch). Sens dubte el paper dels símbols —llenguatge—, la iniciació sexual o el riure han estat encertades aportacions d'Annaud i Brach, inexistents en la novel·la original, com demostra el fet que aquests tres temes reapareguin en la filmografia d'Annaud (*El nom de la rosa*, *L'ós* —que comparteix amb *A la recerca del foc* altres elements cinematogràfics, com ara la filmació en espais amplísimos o l'ús que s'hi fa de la música— o *L'amant*). A propòsit del film que s'analitza en aquest capítol, Annaud va dir: «La Pre-

història és l'aventura universal i el descobriment no sols d'allò que som, sinó d'allò que som pregonament; és el mateix parlar del passat que del futur; els homes cercaran sempre el mateix».

## B. ANÀLISI

a) *Les funcions del foc i el seu significat.* Resulten especialment significatives totes aquelles escenes on es posa de manifest el seu caràcter misteriós, que ha estat furat a la natura, el seu valor com a signe de poder i com a signe vital, tant per la seva funció energètica i tèrmica com pel seu valor defensiu (enfront dels llops o altres animals) i fins i tot en tant que força que ajuda a transformar els aliments.

b) *La dieta.* Enfront de les dietes carnívores (llops o lleons) i herbívores (mamuts), que es poden observar a la pel·lícula, cal fixar-se en les escenes on es pot veure la predisposició omnívora dels protagonistes, com ara aquelles en què apareixen menjant ous d'un niu, herbes, fulles, etc. Així mateix, cal parar esment en el fet que la seva dieta carnívora tindria un límit: el rebuig a ingerir carn humana.

c) *El desenvolupament dels sentits.* Comproveu l'extraordinari desenvolupament de l'oïda i de l'olfacte (a l'hora de seguir el rastre de la noia), o la incorporació progressiva del sentit del gust (descobriments del millor sabor de certes substàncies, una vegada han estat transformades pel foc).

d) *La manifestació dels sentiments.* Interessa captar les reaccions en les quals es manifesta la tristesa, sigui davant la pèrdua del foc, sigui per la mort d'un company. Relacionat amb aquest sentiment, cal fixar-se en el plor i el plany com a manifestacions de la tristesa. Per una altra banda, apareix un sentiment de solidaritat (pietat) en escenes com aquella en què es fan càrrec d'un company ferit o quan reconeixen despulles humanes (un crani) en una foguera. Igualment apareix l'amor en

tant que sentiment d'atracció particularitzat en una persona (en la relació mantinguda amb la noia). D'altra banda, caldria parlar de l'amistat, que es manifesta en la relació amb els companys de recerca. Pel que fa a l'amor, és interessant destacar la presència del pudor i la recerca d'intimitat que es posen de manifest en certes escenes on hi ha contacte sexual. El sentiment de goig, i el riure i el somriure com a la seva expressió, es fa palès en les escenes de caça o quan descobreixen un lloc on pensen que hi ha foc perquè s'ha vist fum.

e) *Característiques i funcions dels vestits*. En el cas del grup menys evolucionat («ulam»), apareix amb claredat la funció protectora (pells) en tant que element de defensa del fred; tanmateix, es pot veure en els membres de les tribus més evolucionades («fkava») la seva funció ornamental. Convindria cridar l'atenció respecte de la utilització d'altres objectes, a banda dels vestits, amb finalitat ornamental: en aquest sentit és interessant fer referència al fet que es pintin la cara (la qual cosa podria tenir també una funció mimetitzadora) o senzillament que utilitzin objectes per a ornar-se: polseres, collars, màscares... També cal destacar l'interès pel tractament dels cabells amb una finalitat estètica; l'ús de cintes o plomes acompliria igualment aquell paper. Al film es pot veure també com els més evolucionats utilitzaven calçats rudimentaris.

f) *El llenguatge dels gestos*. A la pel·lícula és important el llenguatge del gest, en absència o com a complement d'altres formes de comunicació. Així, hi ha tota una varietat de gestos que poden ser contemplats al film: de tristor, de goig, d'intimidació, de rebuig, d'acceptació, d'indignació, d'enyorament, d'hospitalitat, d'indiferència, d'interès, de sorpresa, de satisfacció, de poder....

g) *L'evolució de la sexualitat i les seves funcions*. Entre altres qüestions, cal destacar els dos models de comportament sexual que presenta la pel·lícula: el menys evolucionat, en el qual apareix l'impuls sexual com a resposta immediata davant la presència de l'estímul (per exemple, la visió de les natges o l'arri-

bada del flaire) i aquell més elaborat, en el qual hi ha un sentiment d'atracció que pretén continuar amb el joc sexual més enllà de la primera alliberació d'energies, més enllà del caràcter estrictament mecànic del primer model. Per a la caracterització dels dos models caldria tenir en compte:

-la postura en la realització del coit (*more ferarum* o frontalment).

-el moment (com ara en meitat del dinar o en un moment específic).

-la doble iniciativa en l'acte amorós enfront de l'exclusivament del mascle.

-els diferents graus d'intimitat.

-la recerca del plaer també per part de la femella, en rebutjar la posició genèricament mamífera.

-la importància dels sentits en l'atracció sexual, com ara el paper de l'olor.

-el joc eròtic, en la utilització de certes postures i moviments incitadors i voluptuosos.

-el contrast entre la brusquedat i la tendresa.

-l'associació que fan els «ulam» entre la satisfacció de l'impuls sexual i la satisfacció de qualsevol altre impuls i la disso-  
ciació que estableix la noia «fkava» entre el plaer sexual i la satisfacció de necessitats bàsiques.

-el sexe com a divertiment, com ara la seqüència en la qual les pràctiques sexuals del protagonista són tot un espectacle per als «fkava».

h) *Formes de vida tribal*. Respecte d'aquest tema interessa destacar el contrast entre les formes de vida nòmades, dependents de la caça i la recol·lecció, i d'altres més evolucionades, sedentàries, que practiquen una agricultura i una ramaderia incipients. Així mateix, cal tenir en compte la vida en coves dels primers, enfront de la construcció de cabanes i poblats dels més evolucionats. Finalment, cal valorar la situació orogràfica dels enclavaments: en zones boscoses i muntanyenques els primers, en valls o zones planes els segons.



i) *Utilització d'objectes: l'aparició de les tècniques.* És intens el contrast entre la primera cultura de la pedra (ús de pedres i de pals com a armes sense més elaboració) i la més evolucionada del polit dels neolítics. És aconsellable parar esment en la poca destresa dels menys evolucionats a l'hora, per exemple, d'arreglar branques, pedres, etc., en la rudimentària tecnologia de la protagonista i la seva habilitat a l'hora de produir foc a partir de la fregada d'uns palets. Cal advertir els diferents tipus de lligadures emprades; en aquest sentit pot ser interessant fixar-se en la utilització de cordes, fetes amb fibres vegetals o animals, per tal d'immobilitzar presoners. A més de les tecnologies relacionades tant amb la producció com amb el manteniment del foc, destaquen altres aplicacions referides a la defensa, a la caça, a l'habitatge, a la producció de recipients, etc.

j) *Formes d'adaptació: defensa i fugida.* Les formes d'adaptació relacionades amb el conflicte són diverses: l'actitud vigilant a l'entrada de la cova, la vigilància i l'advertiment davant l'amenaça externa, l'ús del foc com a element defensiu, el recurs a la fugida com a estratègia defensiva, la utilització de paranys, com ara les arenes movedisses...

k) *L'adquisició de comportaments diferenciadors.* A més del riure i el somriure, adés esmentats, és important l'aparició de comportaments diferenciadors en funció de la jerarquia social; en aquest sentit cal advertir el paper dels vells, dels joves i de les dones en els diferents grups que hi apareixen. També les pautes per tal de prendre decisions i acords. Entre els diferents grups hi ha comportaments distints a l'hora, per exemple, de plantejar un combat, tot recurrent, en el cas dels protagonistes, a tàctiques com ara el factor sorpresa, la simulació d'un major nombre d'efectius o l'aparent claudicació. S'incorpora progressivament un llenguatge més complex, des de crits fins a inflexions i modulacions, amb una fonètica més diversa i unes emissions més ràpides.

l) *La capacitat de descobriment i l'aprenentatge de les relacions.* La recerca del foc resulta ser un viatge iniciàtic, els protagonistes del qual, dotats de capacitat de sorpresa i de comprendre nexes causals, van establint relacions entre els esdeveniments, més enllà de les experiències que els havia proporcionat el seu entorn (per exemple, el caràcter nutritiu d'unes determinades fulles, el fenomen del ressò, les propietats curatives d'alguns productes, les possibilitats tecnològiques de certes matèries, el reconeixement de certs senyals com a traces de l'enemic, etc.).

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

#### *Gènesi dels sentiments*

«La sequera havia durat ja deu milions d'anys, i el regnat dels terribles saures feia ja temps que havia acabat. Ací a l'equador, en el continent que havia de rebre un dia el nom d'Àfrica, la batalla per l'existència havia aconseguit un nou clímax de ferocitat, i no s'albirava encara el victoriós. En aquest terreny erm i dessecat, només hi podien créixer, o fins i tot esperar sobreviure, les coses petites, ràpides o feroços. Els homes-simi de "veldt" no eren res d'això i no estaven per tant creixent; realment, es trobaven ja molt endinsats en el decurs de l'extinció racial. Una cinquantena d'ells ocupaven un grup de coves que dominaven un agostejat sot, dividit per un mandrós rierol alimentat per les neus de les muntanyes, situades a dues-centes milles al nord. En èpoques dolentes, el rierol desapareixia per complet, i la tribu vivia sota l'ombrívol mant de la set.

Estava sempre famolenca, i ara l'apressava la feréstega iniciació; en filtrar-se serpejant en la cova el primer resplendor de l'alba, Moon-Watcher véu que el seu pare havia mort durant la nit. No sabia que el Vell fos el seu pare, ja que aquest parentiu es trobava més enllà del seu enteniment; en contemplar el neulit cos, però, va sentir un vague desassossec que era l'antecessor de la pesadesa.

Les dues criatures gemegaven demanant menjar; callaren, però, de sobte, davant el remugament de Moon-Watcher. Una de les mares va defensar la cria a la qual no podia alimentar com calia, i va respondre alhora amb un grunyit enutjat, i a ell li faltà fins i tot l'energia per a assestar-li una manotada per la seva protesta.

Hi havia prou claredat per a eixir-ne. Moon-Watcher agafà l'escarransit i arrugat cadàver i el va arrossegar darrere seu en inclinar-se per travessar la baixa entrada de la cova. Una vegada fora, es llançà el cadàver als muscles i es va posar dempeus... únic animal en tot aquell món que podia fer-ho.

Entre els de la seva espècie, Moon-Watcher era gairebé un gegant. Passava un parell de centímetres del metre i mig d'alçària, i tot i que pèssimament subalimentat, pesava vora els cinquanta quilos. El seu cos pelut i musculós estava a mig camí entre el del simi i el de l'home; el seu cap, però era més paregut al del segon que no pas al del primer. El front era deprimat, i presentava protuberàncies sobre la conca dels ulls, encara que oferia inconfusiblement en els seus gens la promesa d'humanitat. En tendir la seva mirada sobre el món hostil del plistocè, hi havia ja alguna cosa que ultrapassava la capacitat de qualsevol simi. En els seus ulls obscurs i sumits es reflectia una comprensió que deixava albirar els primers indicis d'una intel·ligència que possiblement no es realitzaria encara durant anys i podria no trigar a ser extingida per sempre.»<sup>79</sup>

### Qüestions

1. Tenint en compte el que s'ha dit adés sobre el desenvolupament dels sentiments, què us suggereix la frase: «No sabia que el Vell fos el seu pare (...) en contemplar el neulit cos, però, va sentir un vague desassossec que era l'antecessor de la pesadesa?»

79. ARTHUR C. CLARKE, *Una odissea espacial 2001*, Estella, Salvat, 1970, pp. 14-15.

2. Tot partint de la caracterització que es fa al text, assenya-leu els trets més significatius de Moon-Watcher.

### Les aportacions de les observacions dels viatgers

«Em donaren alguns detalls sobre una acció que havia tingut lloc en Clolechel, algunes setmanes abans de la que he relatat. Clolechel és un lloc avançat bastant important, perquè és un lloc de pas per als cavalls; així és que s'hi va establir, durant algun temps, el quarter general d'una divisió de l'armada. Quan les tropes arribaren per primera vegada a aquest lloc, hi trobaren una tribu d'indis i en mataren vint o trenta. El Cacic se'n va escapar d'una manera que va sorprendre a tothom. Els principals indis sempre tenen, a la mà, un o dos cavalls escollits, per un cas de necessitat urgent. L'esmentat Cacic va saltar sobre un dels seus cavalls de reserva, que era un vell cavall blanc, emportant-se amb ell el seu fill de curta edat. El cavall no duia sella ni brida. Per tal d'evitar les bales, es va col·locar com ho fan ordinàriament els seus compatriotes, és a dir, amb un braç a l'entorn del coll del cavall i sols una cama sobre el llom. Suspès així d'un costat, se'l veia com, corrent, acariciava el cap de l'animal i li parlava. Els espanyols el perseguiren amb afany; el comandant canvià tres vegades de cavall, però tot fou en va. El vell indi i el seu fill aconseguiren escapar i conservar la llibertat. Quin magnífic espectacle devia ser, quin motiu més bonic per a un pintor de quadres: el cos nu i bronzejat del vell, portant al braç el seu fill, suspès del cavall blanc, com Mazeppa, i escapant així de la persecució dels seus enemics. Un dia vaig veure un soldat que treia espurnes de foc d'un trosset molt petit de sílex, que vaig conèixer immediatament que havia format part d'una punta de fletxa. Ell em digué que l'havia trobat prop de l'illa Clolechel i que allí se'n trobaven moltes. Aquell bocinet de sílex tenia entre dues i tres polzades de llarg; doncs, la punta de fletxa a què pertanyia era dues vegades més gran que les que avui s'usen a la *Tierra del Fuego*; estava feta d'un tros de sílex opac i de color

blanquinós, però la punta i les osques havien estat trencades. Se sap que avui cap indi de les pampes se serveix d'arcs ni de fletxes, a excepció d'una petita tribu que habita la banda oriental. Però aquesta petita tribu és molt lluny dels indis de les pampes, i en canvi s'hi troba molt a prop de les tribus que habiten els boscos i no van mai a cavall. Sembla, doncs, que aquestes puntes de fletxes són restes molt antigues, que provenen dels indis que vivien abans del gran canvi operat en els seus costums per la introducció del cavall a Amèrica; puix després d'aquesta introducció, les armes, com és de suposar, canviaren de forma, i no usaren més les fletxes que abans tenien.»<sup>80</sup>

### Qüestions

1. El coneixement de quin ha estat el passat de la nostra espècie s'ha de fer necessàriament amb l'ajut de certes disciplines com ara la Paleontologia, l'Etnologia i d'altres. En aquest sentit què us suggereix aquest text de Darwin? Com penseu que es pot utilitzar l'estudi dels costums i de les formes de vida dels pobles «salvatges» o «primitius» per a conèixer aspectes de la nostra prehistòria?
2. Des del punt de vista de l'autor del relat, quins penseu que són els elements de la vida dels «Indios» que resulten més significatius?

### Pràctiques funeràries i creences en una altra vida

«El capità Fitz Roy no ha pogut arribar a saber si els habitants de la *Tierra del Fuego* creuen en una altra vida. Ells soterraren els seus morts algunes vegades en caveres i altres en els boscos de les muntanyes; no hem pogut saber tampoc quines

80. CHARLES DARWIN, *Viatge d'un naturalista al voltant del món*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1982, p. 104. (Edició facsímil d'una versió de 1879; l'adaptació és dels autors.)

són les cerimònies que acompanyen els soterraments. Jemmy Button no volia menjar ocells perquè no volia pas *menjar homes morts*; tampoc no parlava mai dels seus morts sense una gran repugnància. No tenim ni una raó per a creure que complissin cap cerimònia religiosa; tal vegada, però, les paraules murmurades pel vell, abans de distribuir la carn de balena a la seva famolenca família, constituïen una pregària. Cada família o tribu té allò màgic propi, les funcions del qual no hem pogut mai definir clarament. Jemmy creia en els somnis, però, com he dit adés, no creia en el diable. En qualsevol cas, jo no crec pas que els habitants de la *Tierra del Fuego* siguin més supersticiosos que alguns dels nostres mariners, puix que un vell contramestre dels nostres creia, a peus junts, que les terribles tempestats que ens assaltaren prop del cap d'*Hornos* provenien del fet de tenir entre nosaltres indígenes a bord. El que jo vaig sentir a la *Tierra del Fuego* que s'assemblava més a un sentiment religiós, fou una paraula que pronuncià Jork Minster al moment en què *monsieur* Bynoe havia mort alguns petits ànecs que volia conservar com a mostres. Aleshores York Minster cridà amb un to solemne: "Oh! M. Bynoe, molta pluja, molta neu, molt de vent". Evidentment feia al·lusió a algun càstig per haver destruït el que podia servir per a l'alimentació humana. Un altre dia ens contà, i les seves paraules eren recalcaes i salvatges i els seus gestos violents, que un dia el seu germà se'n tornava a la costa a buscar uns ocells morts que hi havia deixat, quan va veure unes plomes que volaven en l'aire. El seu germà digué (i York imitava la veu del seu germà): "Què és això?". Llavors avançà arrossegant-se per terra, mirà per sobre les roques i véu un *salvatge* que recollia els ocells; s'hi acostà un poc més, agafà una grossa pedra, la tirà a aquell home i el va matar. York afegia que durant llarg temps després, hi hagué terribles tempestes acompanyades de pluja i de neu. Pel que hem pogut comprendre, sembla que consideren els elements com a agents venjatius; si és així, és evident que, en una raça un poc més avançada en civilització, aviat serien deïficats els elements. Què signifiquen, en el llenguatge d'aquesta gent, *homes salvatges* i *homes do-*

*lents?* Aquest punt sempre m'ha semblat misteriós; després d'allò que York em digué, quan trobaren aquella barraca semblant a un jaç de llebre on un home sol havia passat la nit, jo havia cregut que aquells homes eren lladres que havien hagut de fugir de la seva tribu, però algunes altres paraules fosques em feren dubtar d'aquesta explicació. Quasi he arribat a convèncer-me que a qui ells diuen *homes salvatges* són els boigs.»<sup>81</sup>

### Qüestions

1. El sentiment de respecte envers els morts ha estat un tret distintiu de l'espècie humana des dels primers moments de la seva configuració. Partint d'aquest text de Darwin, assenyaieu els elements que considereu més significatius pel que fa a aquest tema.

2. Respecte del caràcter adaptatiu de la cultura, aquest fragment és summament eloqüent. Tenint en compte la tesi del relativisme cultural, analitzeu les frases següents: a) «Pel que hem pogut comprendre, sembla que consideren els elements com a agents venjatius; si és així, es evident que, en una raça un poc més avançada en civilització, aviat serien deíficats els elements»; b) «Quasi he arribat a convèncer-me que a qui ells diuen *homes salvatges* són els boigs».

### L'adquisició del llenguatge

«El primer llenguatge de l'home, el llenguatge més universal, el més enèrgic i l'únic que li ha fet falta abans que calgués persuadir homes agrupats, és el crit de la natura. Com que aquest crit només era arrencat per una mena d'instint en les ocasions apressants, a fi d'implorar socors en els grans perills o esplai en els mals violents, no se'n feia gaire ús en el curs ordinari de la vida, on regnen sentiments més moderats. Quan les idees dels homes començaren a escampar-se i a multiplicar-

81. CHARLES DARWIN, *op. cit.*, p. 208.

se i s'establí entre ells una comunicació més estreta, buscaren signes més nombrosos i un llenguatge més ampli: augmentaren les inflexions de la veu, i hi conjuminaren els gestos que, per llur natural, són més expressius; però com que el gest a penes pot indicar sinó objectes presents o fàcils de descriure i les accions visibles, com que no és d'ús universal puix que la foscor o la interposició d'un cos el fan inútil, i com que exigeix atenció més que no pas la fomenta, se'ls acudí finalment de substituir-lo per les articulacions de la veu, que, malgrat no tenir la mateixa relació amb certes idees, són més adequades per a representar-les totes com a signes instituïts; substitució que tan sols pot fer-se amb un comú consentiment i de manera bastant difícil de posar en pràctica per a homes que encara no havien realitzat cap exercici amb llurs toscos òrgans, i encara més difícil de concebre en ella mateixa, ja que aquest acord unànim degué estar motivat, i la paraula sembla haver estat molt necessària per a establir la utilització de la paraula.

Cal pensar que els primers mots emprats pels homes tingueren, en llur esperit, una significació molt més extensa que tenen els que hom fa servir a les llengües ja formades i que, ignorant la divisió del discurs en les seves parts constitutives, donaren de primer a cada mot el sentit d'una proposició sencera. Quan començaren a distingir el subjecte de l'atribut i el verb del nom, el que no fou pas un mediocre esforç de geni, els substantius en primer lloc no van ser més que noms propis i l'infinitiu fou l'únic temps dels verbs; i pel que fa als adjectius, la noció s'hagué de desenvolupar ben difícilment, perquè tot adjectiu és un mot abstracte i les abstraccions són operacions penoses i poc naturals.

D'antuvi cada objecte va rebre un nom particular, sense consideració de gèneres i espècies, que aquests primers parlants no estaven en condició de distingir; i tots els individus es presentaren isolats en llur esperit com ho estan en el tauler de la natura; si un gos es deia A, un altre es deia B; car la primera idea que un hom treu de dues coses, és que no són la mateixa, i ben sovint cal molt de temps per a observar el que tenen de comú; de manera que com més limitats són els coneixements, més extens

esdevé el diccionari. L'engavanyament de tota aquesta nomenclatura no pogué ser superada fàcilment; perquè, per tal d'ordenar els éssers sota denominacions comunes i genèriques, calia conèixer-ne les propietats i les diferències; calia observacions i definicions, val a dir, història natural i metafísica, molt més de la que els homes d'aquell temps podien tenir.

D'altra banda, les idees generals no poden ser introduïdes a l'esperit sinó amb l'ajuda dels mots, i l'enteniment no les pot capir sinó per mitjà de proposicions. Aquesta és una de les raons per les quals els animals no podrien formar-se tals idees ni adquirir mai la perfectibilitat que en depèn. Quan una mona va sense dubtar d'una nou a una altra, hom pensa que té la idea general d'aquest fruit i que compara el seu arquetipus amb aquests dos individus? No, sens dubte; però la visió d'una de les nous li torna a la memòria les sensacions que ha rebut de l'altra, i els seus ulls, alterats d'alguna manera, anuncien ja al seu gust l'alteració que rebrà. Tota idea general és purament intel·lectual; per poc que s'hi barregi la imaginació, la idea es converteix ben aviat en particular. Proveu de traçar la imatge d'un arbre en general, mai no hi reeixireu; malgrat vosaltres, caldrà veure'l petit o gran, clar o tofut, blanc o fosc; i si depengués de vosaltres veure-hi allò que es troba en qualsevol arbre, aquesta imatge no s'assemblaria pas a un arbre. Els éssers purament abstractes es veuen de la mateixa manera o només es copsen pel discurs. La sola definició del triangle us en dóna la veritable idea: tan bon punt us en figureu un en el vostre cap, és aquest triangle i no pas cap altre, i no podeu evitar de fer les línies sensibles o el pla acolorit. Cal, doncs, enunciar proposicions, cal, doncs, parlar per tenir idees generals: car, tot seguit de parar-se la imaginació, l'esperit no funciona més que amb l'ajut del discurs. Si, doncs, els primers creadors només han pogut donar noms a les idees que tenien ja, se segueix que els primers substantius només han pogut ser noms propis.»<sup>82</sup>

82. JEAN JACQUES ROUSSEAU, «Discurs sobre l'origen i els fonaments de la desigualtat entre els homes», dins *Discursos*, op. cit., pp. 104-107.

## Qüestions

1. En referir-se a la dificultat del desenvolupament dels adjectius, Rousseau parla del caràcter abstracte d'aquests i considera que «les abstraccions són operacions penoses i poc naturals». Expliqueu el sentit d'aquesta afirmació i relacioneu-la amb la que sosté més endavant quan diu que «com més limitats són els coneixements, més extens esdevé el diccionari». No seria aquesta afirmació un contrasentit?

2. Tot tenint en compte les aportacions d'aquest text de Rousseau, indiqueu i expliqueu seqüències de la pel·lícula en què el tema de l'adquisició del llenguatge verbal resulti primordial.

## La sociabilitat de l'espècie

«Tingui l'origen que tingui, hom veu almenys per la poca cura que ha pres la naturalesa per a ajuntar els homes mitjançant necessitats mútues i per a facilitar-los l'ús de la paraula, que escassament ha preparat llur sociabilitat, i que poc esforç ha esmerçat en tot allò que ells han fet a fi de crear-se lligams. És clar, és impossible d'imaginar per què, en aquest estat primitiu, un home hagués hagut menester d'un altre home més que no pas un simi o un llop del seu semblant; ni, suposada aquesta necessitat, quin motiu podria engatjar l'altre a satisfer-la-hi, ni fins i tot, en aquest darrer cas, com podrien convenir entre ells les condicions. Sé que contínuament se'ns repeteix que res no hi ha hagut de tan miserable com l'home en aquest estat; i si és veritat, com crec haver-ho provat, que només després de molts de segles hagués pogut tenir el desig i l'ocasió de sortir-ne, aquest seria un procés a fer contra la natura i no contra qui ella havia creat d'aquesta manera. Però si entenc bé aquest terme de *miserable*, és un mot que no té cap sentit o que sols significa una privació dolorosa i el sofriment del cos o de l'ànima: ara, m'agradaria que se m'expliquéssis quina classe de misèria pot ser la d'un ésser lliure que té el cor en pau i el cos

amb salut. Pregunto quina, la vida natural o la vida civil, és més sotmesa a esdevenir insuportable als qui la gaudeixen. Gairebé només veiem, al nostre voltant, gent que es plany de llur existència, molts fins i tot que la sacrifiquen tant com poden; i la conjuminació de les lleis divina i humana basta amb penes i treballs per a aturar aquest desordre. Pregunto si mai no s'ha sentit dir que un salvatge en llibertat hagi solament pensat a plànyer-se de la vida i a donar-se la mort. Que es jutgi, doncs, amb menys orgull, de quina banda està la veritable misèria. Al contrari, res no ha estat tan miserable com l'home salvatge enlluernat per les llums, turmentat per les passions i raonant sobre un estat diferent del seu. Gràcies a una providència molt sàvia, les facultats que tenia en potència no havien de desenvolupar-se sinó per mitjà de les ocasions d'exercir-les, a fi que no fossin ni supèrflues o carregoses abans d'hora, ni tardívoles i inútils en cas de necessitat. En el sol instint tenia tot allò que li calia per a viure en l'estat de natura; en una raó cultivada no té més que allò que li cal per a viure en societat.»<sup>83</sup>

### Qüestions

1. Al començament del text s'al·ludeix al caràcter poc social de l'home en el seu *estat natural*, en afirmar «la poca cura que ha pres la naturalesa per ajuntar els homes mitjançant necessitats mútues» o «que escassament ha preparat llur sociabilitat». Tanmateix, al film d'Annaud se'ns presenta un grup d'individus que persegueixen un mateix objectiu i que semblen compartir unes mateixes necessitats. Tot partint del caràcter de ficció tant de la pel·lícula com del text rousseauista de la idea d'un *estat natural*, assenyalau les raons que considereu que justifiquen el caràcter social o solitari de la nostra espècie.

83. JEAN JACQUES ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 108-109.

2. Com s'haurien d'entendre les referències que es fan en el text a la misèria humana? Es tractaria d'una condició estrictament física o considereu que té connotacions morals? Perquè pugueu respondre, us oferim a més a més el text següent.

### *Sobre la maldat i la bondat natural*

«D'antuvi, sembla que els homes en aquest estat, no tenint entre ells cap mena de relació moral ni de deures coneguts, no podien ser ni bons ni dolents, i no tenien ni vicis ni virtuts, llevat que, tot prenent aquests mots en un sentit físic, s'anomeni vicis de l'individu les qualitats que poden perjudicar la seva pròpia conservació, i virtuts les que poden contribuir-hi; en el qual cas caldria anomenar com el més virtuós el que menys resistís als simples impulsos de la natura. Tanmateix, sense apartar-nos del sentit ordinari, és convenient de suspendre el judici que podríem fer sobre la situació de desempallegar-nos dels nostres prejudicis fins que, a mà la balança, no s'hagi examinat si hi ha en els homes civilitzats més virtuts que no pas vicis, o si llurs virtuts són més avantatjoses que no pas funestos són llurs vicis, o si el progrés de llurs coneixements és una compensació suficient als mals que ells es fan mútuament a mesura que s'instrueixen sobre el bé que haurien de proporcionar-se, o si no es trobarien, per dir-ho tot, en una situació més feliç per no tenir cap altre mal a témer ni cap bé a esperar de ningú, sinó l'estar-se sotmesos a una dependència universal i obligar-se a rebre-ho tot dels que no s'obliguen a donar-los res.

Sobretot, no conclourem amb Hobbes que, en no tenir cap idea sobre la bondat, l'home és naturalment dolent; que és vicios, perquè no coneix la virtut; que refusa sempre serveis, per als seus semblants, que no creu deure'ls; ni que en virtut del dret que s'atribueix, amb raó, a les coses que necessita, s'imagina follament ser l'únic propietari de tot l'univers. Hobbes ha comprès molt bé el defecte de totes les definicions modernes sobre el dret natural: les conseqüències, però, que treu de la

seva palesen que l'agafa en un sentit que no és pas menys fals. En raonar sobre els principis que estableix, aquest autor havia de dir que, essent l'estat de natura aquell on la cura per la nostra conservació és la menys perjudicial a la d'altri, aquest estat era consegüentment el més escaient per a la pau i el més convenient per al gènere humà. Diu precisament el contrari, per haver fet entrar gens a propòsit, en la cura per la conservació de l'home salvatge, la necessitat de satisfer un munt de passions que són obra de la societat i que les lleis han fet tornar necessàries. El dolent, diu, és un infant robust. Falta saber si l'home salvatge és un infant robust. Encara que hom li ho concedís, què se'n conclouria? Que si quan és robust aquest home depengués tant dels altres com quan és feble, no hi ha cap mena d'excessos als quals no es lliurés; que apallissaria sa mare quan trigués a donar-li el pit; que escanyaria un dels seus germans petits quan s'hi sentís empipat; que li mossegaria la cama a l'altre quan estigués molest o torbat: però són dos supòsits contradictoris en l'edat natural ser robust i ser dependent. L'home és feble quan és dependent, i està emancipat abans que sigui robust. Hobbes no ha comprès que la mateixa causa que impedeix els salvatges d'usar llur raó, com pretenen els nostres juriconsults, els impedeix alhora d'abusar de llurs facultats, com ho pretén ell; de manera que hom podria dir que els salvatges no són dolents, precisament perquè no saben pas què és ser bons; car no és ni el desenvolupament de les llums, ni el fre de la llei, sinó l'assossec de les passions i la ignorància del vici, els que impedeixen de fer mal fet: *Tanto plus in illis proficit vitiorum ignoratio quam in his cognitio virtutis* ("En ells, la ignorància dels vicis és més útil que, en els altres, el coneixement de la virtut", Justí, *Històries*, II, 2, 15). Hi ha, a més, un altre principi que Hobbes no ha pas copsat i que, havent estat atorgat a l'home per a suavitzar en certes circumstàncies la ferocitat del seu amor propi o el desig de conservació abans del naixement d'aquest amor, tempera l'ardor que té pel que fa al seu benestar mitjançant una repugnància innata a veure patir el seu semblant. No crec que hagi de témer cap contradicció en

concedir a l'home la sola virtut natural que ha estat forçat a reconèixer el detractor més exagerat de les virtuts humanes. Parlo de la pietat, disposició convenient a éssers tan febles i sotmesos a tants de mals com nosaltres; virtut tant més universal i tant més útil a l'home, com més precedeix en ell l'ús de tota reflexió, i tan natural, que les mateixes bèsties en donen algunes voltes signes sensibles. Sense necessitat de parlar de la tendresa de les mares envers llurs fills, ni dels perills que afronten per tal de protegir-los, hom observa tots els dies la repugnància que senten els cavalls en trepitjar amb les potes un cos viu. Cap animal passa sense inquietud prop d'un animal mort de la seva espècie: n'hi ha fins i tot que els donen una mena de sepultura; i els tristos bruels del bestiar entrant a una carnisseria manifesten la impressió que rep davant l'horrible espectacle que el colpeix. Hom veu amb molt de gust com l'autor de la *Faula de les abelles* ha de reconèixer l'home com un ésser compassiu i sensible, tot sortint, a l'exemple que dona, del seu estil fred i subtil, a fi d'oferir-nos la patètica imatge d'un home tancat que observa com, a fora, una bèstia ferotge arrabassa un infant del si de sa mare, trenca amb les dents homicides els seus febles membres, i esquinça amb les urpes les entranyes bategants d'aquest infant. Quina esgarrifosa agitació no experimenta el testimoni d'un esdeveniment en el qual no té cap interès personal! Quines angoixes no sofreix amb l'evidència de no poder portar cap socors a la mare desmaiada, a l'infant que expira!»<sup>84</sup>

### Qüestions

1. Analitzeu l'argument en què es basa Rousseau per a sostenir el caràcter no natural del sentiment de moralitat. A més, indiqueu quines són les raons que addueix l'autor per a refutar la tesi que atribueix a Hobbes: «En no tenir cap idea sobre la bondat, l'home és naturalment dolent».

84. JEAN JACQUES ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 109-112.

2. A l'estat natural el concepte de llibertat està estretament lligat a la idea de suficiència i d'independència. Analitzeu, però, quin és l'ús que es fa d'aquests conceptes quan s'afirma: «Són dos supòsits contradictoris en l'edat natural ser robust i ser dependent. L'home és feble quan és dependent, i està emancipat abans que sigui robust».

#### D. ALTRES PEL·LÍCULES

Des dels començaments del cinema es realitzaren pel·lícules sobre la prehistòria. David W. Griffith va presentar el 1912 el seu film *L'origen de l'home* (*Man's Genesis*) i un any després, *La vida de l'home primitiu* (*Wars of the Primal Tribes*). Deixant de banda alguns curts metratges instructius de la factoria Disney, els films s'orienten cap a reconstruccions decididament anticientífiques. Aquest és el cas de *Les tres edats* (*The Three Ages*, 1923) de Buster Keaton, *Fa un milió d'anys* (*One Million Years B.C.*, 1940) de Hal Roach i Hal Roach Jr., i la seva versió homònima de Don Chaffey (1966), amb Raquel Welch, *Teenage Caverman* (1958) de Roger Coman, *Dones prehistòriques* (*Slave Girls*, 1966) de Michael Carreras, *Quan els dinosaures dominaven la Terra* (*When Dinosaurs Ruled the Earth*, 1970) de Don Chaffey, *Cavernícola* (1981) de Carl Gottlieb, i alguns altres films no tan coneguts.

Més recent és la pel·lícula de Michael Chapman *El clan de l'ós cavernari* (*Clan of the Cave Bear*, 1986). Es tracta d'un film sobre els grups humans de fa 35.000 anys, a partir d'un guió de John Sayles basat en una novel·la de Jean M. Auel; la fotografia és de Jan de Bont i la música d'Alan Silvestri. Intèrprets: Daryl Hannah, Pamela Reed, James Remar i Thomas G. Waites.

#### ETNOLOGIA I EL CEL PROTECTOR

Xampany sí, filosofia no.  
KIT MORESBY a la seqüència  
del tren en *El cel protector*

#### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

*El cel protector* (*The Sheltering Sky*), EUA, 1990. Director: Bernardo Bertolucci. Intèrprets: Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett, Timothy Spall, Eric Vu-An, Amina Annabi. Guió de Mark Peploe i Bernardo Bertolucci, sobre una novel·la de Paul Bowles. La música, amb temes francesos i nord-africans, és de Ryuichi Sakamoto. Malgrat l'excel·lent fotografia de Vittorio Storaro (qui treballà també a *Apocalypse Now*), la pel·lícula, que recull els colors forts del desert i «la violència de la lluna» i els horitzons amplis dels paisatges del Marroc, Algèria i Níger, on es va rodar, perd notablement intensitat en la versió per a la pantalla de televisió. 137 m.

Títols de crèdit. Música dels anys quaranta. Imatges quotidianes de la ciutat de Nova York. Un transatlàntic abandona el port. Apareix el rostre invertit i suós d'un home. El mateix enquadrament amb què començava *Apocalypse Now* (s'anuncia així també un film-riu, que és alhora un trajecte interior). Quan morirà aquest home, el director tornarà a repetir l'enquadrament, tot enfocant el rostre de la protagonista. En la seqüència següent, unes persones desembarquen del transatlàn-



tic i arriben a una badia assolellada. Pugen al moll. No són turistes, són «viatgers»; poden no tornar mai (com diuen a la pel·lícula) o es desplacen amb lentitud durant anys i comparen les civilitzacions (com diu la novel·la).

Dos homes i una dona, per la qual ambdós se senten atrets, deambulen pel nord d'Àfrica. Aquest és l'esquema bàsic de la mítica *Casablanca*. Tanmateix, la pel·lícula de Bertolucci, basada en la novel·la de Bowles, capgira qualsevol semblança. La guerra ha acabat. Port Moresby (John Malkovich —ja esmentat en aquest llibre pel seu paper a *Les amistats perilloses*—) i la seva dona Katherine —Kit— (Debra Winger) s'allunyen de la societat quan s'endinsen en el Sàhara. És l'any 1947. Port és músic i porta un any sense treballar. Torna al desert africà per a trobar-hi inspiració. Els acompanya George Tunner (Campbell Scott), jove ric i mundà, «guapo com els galants de la Paramount», fascinat per la parella i atret per la dona. El món àrab els és estrany. Port es perd per la ciutat; una ballarina, Mahrnna (Amina Annabi) vol robar-li. Les relacions del trio es tornen gradualment més complexes. Apareixen altres personatges. El narrador en *off* (Paul Bowles), l'escriptora de turisme antijueva, Mrs Lyle (Jill Bennett) i el seu fill immadur, Eric Lyle (Timothy Spall) que cantusseja cançons nazis.

En endinsar-se al desert, els protagonistes perden a poc a poc les seves pràctiques culturals (allotjament, menjars...), i això esdevé també un viatge tràgic. Els enfronta, els separa, despulla els seus sentiments, els desorienta, els posa davant els abismes de l'existència i acaba matant Port. Els presagis de Kit tenen un dramàtic compliment.

El paper protagonista s'ha traslladat a Kit. Aquesta entra en una caravana guiada pel tuareg Belqassim (Eric Vu-An) i abandona gradualment les seves resistències. Acaba soterrant les robes al desert i vestint-se com un tuareg. Apareix la passió en la seva vida. Amb la marxa de Belqassim, conductor de caravanes, Kit fuig. Finalment, una obscura funcionària, Miss Ferry, la troba i la porta a la ciutat colonial. L'acció de la novel·la acaba a les portes de l'hotel, amb una Kit impassible, amb els ulls

dilatats i silenciosa. El tramvia passa i s'endinsa en el barri àrab. En la pel·lícula, la veu en *off* del narrador ens fa arribar una llarga reflexió. Un fragment que, en la novel·la, es atribuït a Port i que Kit recorda mentre vetlla el seu company moribund:

«La mort està sempre en camí, però el fet de no saber quan arribarà sembla eliminar la finitud de la vida. Allò que tant detestem és aquesta precisió terrible. Però com que no ho sabem, arribem a pensar que la vida és un pou inesgotable. Això no obstant, totes les coses s'esdevenen tan sols un cert nombre de vegades, en realitat, molt poques. Quantes vegades més recordaràs una certa tarda de la teva infantesa, una tarda que és una part tan entranyable del teu ésser que ni tan sols pots concebre la teva vida sense ella? Potser quatre o cinc vegades més. Quantes vegades més miraràs sortir la lluna plena? Potser vint. I, tanmateix, tot sembla il·limitat».

## B. ANÀLISI

A més de la qualitat de la novel·la que pren com a base, la pel·lícula de Bernardo Bertolucci té un aprofitament per a la docència de l'antropologia, com passa amb bona part de la seva filmografia. Altres cintes d'aquest director mostren el conflicte de cultures (*El darrer emperador*, *Petit Buda*), reflexions radicals sobre les relacions personals (*El darrer tango a París*), la violència (el feixisme a *Novecento*) o les invariants psicològiques (com el tabú de l'incest a *La lluna*). Prendrem *El cel protector* com una bona oportunitat de considerar una noció central de l'antropologia cultural: el treball de camp. Cal fer-ne unes consideracions prèvies.

Hi ha dues orientacions antropològiques possibles a l'hora d'analitzar la pel·lícula. Des d'una orientació més general, allò que podríem anomenar «antropologia filosòfica», organitzada al voltant de la qüestió «què és l'ésser humà?», la pel·lícula narra el camí formatiu, des d'una consideració trivial de nosaltres mateixos (turistes que descobrim paisatges pintorescos)

cap a la reflexió que afronta els grans temes clàssics: les formes de relació entre les persones, les seves activitats, la seva mort. El desert i el cel «sòlid» que el cobreix deixen els individus davant els abismes de l'existència.

Des d'una altra orientació més concreta, etnològica i etnogràfica, la pel·lícula té dos aprofitaments diferents. En primer lloc, servir de fil conductor per a reflexionar sobre el desenvolupament de l'anomenada «antropologia cultural» —de vegades «social» o «etnologia»—, en tant que disciplina amb més d'un segle que pretén contestar a la qüestió «què és la cultura?» i que ha perfeccionat per a aquesta finalitat eines metodològiques com ara el treball de camp. En segon lloc, ser emprada per a tractar alguns dels temes tradicionals de l'antropologia social (diferenciació social, parentiu i descendència, sexe, tipus de família, política, estats primitius, llei, organització de la producció, intercanvi de mercaderies, creences i supersticions, etc.). Desenvoluparem ací l'orientació etnològica, tot considerant que la persona interessada en la primera lectura —antropologia filosòfica— podrà projectar allò que diem per a la disciplina «cultural», i que si l'anàlisi vol aterrar en els temes etnogràfics clàssics, es pot prendre com a model allò que hem dit al capítol sobre *A la recerca del foc*.

Des de l'orientació etnològica, la peripècia dels personatges de la pel·lícula reflecteix tant els grans moments de la història d'aquesta disciplina, com les etapes fonamentals de la principal forma metodològica bàsica: el treball de camp. Les tres parts del llibre, anomenades «Te al Sàhara», «La vora esmolada de la Terra» i «El cel», representen respectivament l'arribada i la contemplació exterior de la cultura estranya; l'endinsament, amb el que té d'enfrontament i de resistència, el predomini de l'altre —malaltia i mort de Port—; i, per últim, l'endinsament, la compenetració i la difícil tornada al món anterior. Amb més detall, aquest esquema triàdic seria:

a) *Allò exòtic*. En el seu origen, l'antropologia cultural parteix d'una certa noció d'exotisme. És aquesta la que permet re-

lacionar conceptes com «diferent», «primitiu», «poc evolucionat» i «antic». L'antropologia cultural, altrament dita, l'antropologia com a discurs al voltant de la cultura, comença al caliu de la teoria *evolucionista* clàssica (Darwin), que havia estat preparada per les teories progressistes de la Il·lustració (Smith, Ferguson, Turgot, Diderot). Els elements fonamentals de la seva constitució són:

a) Una definició holista, una metàfora orgànica de cultura o civilització, com la proposada per E. B. Tylor: «un tot complex que comprèn alhora el coneixement, les creences, l'art, la moral, el dret, els costums i qualsevol dels hàbits i capacitats assolides per l'home com a membre de la societat» (*Primitive Culture*, 1871).

b) Un esquema de les etapes de la cultura, com ara el proposat per L. H. Morgan, per al qual s'havia evolucionat des del salvatgisme fins a la barbàrie i d'aquesta fins a la civilització (*Ancient Society*, 1877).

L'etnocentrisme d'aquesta orientació va ser criticat per Franz Boas. En adonar-se de la complexitat de les llengües dels indis nord-americans, defensarà la *pluralitat* del fet cultural. Les cultures serien les manifestacions dels hàbits socials d'una comunitat, els costums d'un grup, una ment col·lectiva. Aquesta determinaria les activitats humanes, és a dir, les reaccions dels individus, ja que són afectades pel grup. L'objecte d'estudi esdevé, així, la visualització de les cultures en les reaccions individuals. S'obre un, diguem-ne, èmfasi mentalista molt conreat a l'antropologia cultural nord-americana. Així, s'entén la cultura com a «patrons de conducta» (Ruth Benedict) o com una cosa «superorgànica» (A. L. Kroeber).

Aquesta orientació, presidida per la noció d'exotisme, resta palesa a la pel·lícula per l'ambigua posició dels protagonistes en arribar al nord d'Àfrica. Port, com diu la novel·la, és un especialista en mapes (és a dir, en la contemplació «des de fora»). Encara que s'anomenen «viatgers», i no «turistes» (s'ha dit adés), les seves relacions amb els àrabs (nois del moll, ballarina, empleats...) i amb els estrangers (turistes, negociants, militars i

gendarmes) són les dels rics membres de la potència colonial. Observen, s'inspiren. Al capdavant, tenen els diners (un element que, a mesura que s'endinsen en el desert, es devaluarà cada vegada més). En tot cas, adopten una posició preponderant.

b) *El treball de camp*. Enfront de les dues orientacions de l'antropologia cultural assenyalades adés, antitètiques en elles mateixes, l'evolucionista-holista i la particularista, amb el temps es formularen d'altres que entenen que la clau d'intel·ligibilitat d'una cultura s'havia de trobar en ella mateixa. Cal, doncs, una tasca de penetració. Encara que s'hi donen moltes possibilitats metodològiques, pràcticament totes estan influïdes pel treball de camp, és a dir, per la posició radical en la qual l'antropòleg o l'antropòloga marxa a viure durant molts anys amb un poble, per entendre'l en les seves pràctiques culturals. Es formulen, des d'aquesta experiència d'integració, diferents claus d'intel·ligibilitat de les cultures.

a) Per a la primera, la cultura és una realitat instrumental. Es compon d'una massa d'artefactes i un sistema de costums, per a donar satisfacció a necessitats universals o biològiques, socials o culturals, i integratives o sintètiques. La cultura s'ha d'investigar, doncs, des de la funció que *hic et nunc* aconsegueix. Aquesta és l'orientació *funcionalista*, desenvolupada per B. Malinowski als seus estudis, com ara *Argonauts of the Western Pacific* (1922).

b) Una segona posició, que s'inspiraria en E. Durkheim i Marcel Mauss, considera els fenòmens culturals com «projeccions de la societat», com un sistema i circuit de comunicacions, com una estructura profunda semiològica i semàntica de signes i significats. Cadascun dels subsistemes (parentiu, mitologia) és, en una paraula, un llenguatge, que podem traduir a estructures elementals i universals de l'inconscient —condicions inconscients—. Aquesta és la posició *estructuralista* de Claude Lévi-Strauss. Fins i tot ha estat formulada una posició *funcional-estructuralista*, que destaca la contribució dels elements culturals al benestar biològic i psicològic dels individus (A. R. Radcliffe-Brown).

c) Per a un tercer grup, la cultura també seria un sistema de símbols i significats, i tot just aquesta funció simbòlica seria la determinant, en tant que catalitzadora i organitzadora de la vida de cada grup particular. Aquesta és la posició de David Schneider, Clifford Geertz, Victor Turner i l'*antropologia simbòlica*.

d) També, com a respostes crítiques a aquestes posicions internistes, s'ha formulat la relació de la cultura amb l'emmagatzemament d'energia i la regulació de la conducta (Leslie White) o el substrat material de les relacions socials, l'anomenat *materialisme cultural* (Marvin Harris).

Aquest moviment de penetració en una cultura estranya, aquest intent de comprensió, tot abandonant les nocions pròpies, és el que s'esdevé a poc a poc amb els dos protagonistes del film: Port i, sobretot, Kit. El seu endinsar-se en el desert esdevé, a poc a poc, tot un «treball de camp». Fins i tot arriba un punt en què la protagonista converteix aquesta comprensió en la qüestió fonamental. Malgrat els dubtes, «és el que importa», estan en camí cap a la identificació. El text de la novel·la recull aquest significatiu diàleg on es fa palès el progressiu canvi d'actitud:

«—Creus que podries ser feliç aquí? —preguntà Port, en veu baixa.

Kit es va sobresaltar.

—Feliç? Feliç? Què vols dir?

—Creus que t'agradaria?

—No ho sé —va respondre Kit, amb un deix d'enuig a la veu—. Com ho podria dir? És impossible de penetrar en la vida d'aquesta gent i saber què pensen realment.

—No és això el que et preguntava. Això és el que importa aquí.

—De cap manera —va replicar ell—. No és pas per a mi. Jo sento que aquesta ciutat, aquest riu, aquest cel em pertanyen a mi tant com a ells.»<sup>85</sup>

85. PAUL BOWLES, *El cel protector*, Barcelona, Edicions 62, 1994, p. 97.

c) *Allò quotidià*. Molts dels corrents antropològics (particularisme, funcionalisme, funcional-estructuralisme) han destacat la importància del treball de camp, el qual havia estat definit, més precisament, com a «observació participant» (Evans-Pritchard). El treball de camp, tanmateix, ha dut a noves reflexions metodològiques i, fins i tot, a tota una revisió de conceptes bàsics d'una disciplina que havia nascut al caliu del colonialisme europeu, com és el cas de les nocions d'«exòtic» i «quotidià» (Georges Condominas). En trencar-se la frontera entre ambdós àmbits, els antropòlegs han dirigit les seves anàlisis també a segments centrals de la mateixa societat capitalista que, en animar el colonialisme de la perifèria del sistema, havia originat la seva disciplina.

Aquesta etapa d'introducció total, d'eliminació de la resistència, està marcada per la relació entre Kit i Belqassim. El que fins aquest moment ha estat un fons que s'imposa als protagonistes, cobra ara un sentit: entenem el significat dels gestos i dels cants (per exemple, els de Belqassim a la caravana o els de la seva família al poblat); aprenem el llenguatge, sense necessitat d'interprets (quan Belqassim li ensenya paraules a Kit); les reaccions de personatges que parlen una altra llengua (la gelosia de les tres dones de Belqassim); l'arquitectura, que fins aleshores era estranya als protagonistes, pren ara una nova dimensió (Kit es dedica a decorar la seva cambra amb papers retallats)... És la pèrdua d'aquesta protecció (amb la marxa de Belqassim) la que desencadena la crisi de Kit. De nou a la ciutat, trobem personatges que han estat incapaços de seguir aquest procés, i per tant no han assolit una comprensió prego-na del significat formatiu del viatge. Continuen al seu etnocentrisme, com els protagonistes en arribar al moll.

## C. TEXTOS I ACTIVITATS

### *La tasca de l'antropòleg social*

«Viu (l'antropòleg cultural o social) durant alguns mesos o anys entre un poble primitiu, i ho fa tan íntimament com pot, arribant a parlar la seva llengua, a pensar d'acord amb les seves categories conceptuais i a jutjar amb els seus valors. (...) Però fins i tot en un simple estudi etnogràfic l'antropòleg busca alguna cosa més que comprendre el pensament i els valors del poble primitiu i traslladar-los a la seva pròpia cultura; busca també descobrir l'ordre estructural de la societat, els patrons que, una vegada establerts, li permeten veure-la com un tot, com un conjunt d'abstraccions interrelacionades. (...) L'antropologia social descobreix en una societat nadiua allò que un nadiu no pot explicar-li i allò que un llec no pot percebre per molt versat que sigui en la cultura d'aquesta societat: la seva estructura bàsica. L'estructura no pot veure's. És un conjunt d'abstraccions, i cadascuna d'elles, encara que derivades de l'anàlisi observada, és fonamentalment una construcció imaginativa del mateix antropòleg. I aquest, tot relacionant aquestes abstraccions una amb una altra lògicament fins a formar un patró o model, pot veure la societat en els seus aspectes essencials o com un tot únic.

El que intento expressar tal vegada es podria il·lustrar millor amb un exemple lingüístic. Un nadiu entén el seu propi llenguatge i aquest també pot ser après per un estranger, però certament cap dels dos podrà dir-nos quins són els seus sistemes fonològics i gramaticals, que solament serien descoberts per un lingüista. Per mitjà de l'anàlisi, un especialista pot reduir la complexitat d'una llengua a certes abstraccions i mostrar com s'interrelacionen en un patró o sistema lògic. Això és el que l'antropòleg social tracta també de fer. Pretén descobrir els patrons estructurals d'una societat. Una vegada aïllats, els compara amb patrons d'altres societats. L'estudi de cada nova societat amplia el seu coneixement de les estructures socials bàsiques i li facilita la construcció d'una tipologia de les for-

mes, tot permetent-li determinar les seves característiques essencials i la raó de les seves variacions.»<sup>86</sup>

### Qüestions

1. Assenyaleu «estructures socials bàsiques» que la pel·lícula compari (com ara les formes de relació personal o d'intercanvi de mercaderies). Pot ajudar-vos reveure l'inici de la pel·lícula (els títols de crèdit damunt imatges de Nova York).
2. A quina orientació de les enunciades anteriorment pertanyeria Evans-Pritchard?

### Perspectives d'anàlisi de la cultura

«L'antropologia és l'estudi de la humanitat. Les seves quatre branques principals són l'antropologia cultural o social, l'arqueologia, la lingüística antropològica i l'antropologia física. El punt de vista que les distingeix és la seva perspectiva global, comparativa i multidimensional. Encara que la majoria dels antropòlegs es troben ocupats en llocs acadèmics, hi ha un nombre cada volta major que es dedica a l'antropologia aplicada en una àmplia varietat de camps de la conducta i les relacions humanes. L'estudi de l'antropologia és de gran valor per a qualsevol que es proposi de realitzar una carrera en un camp afectat per la dimensió cultural de l'existència humana.

Una cultura consisteix en les formes de pensar, sentir i actuar, socialment adquirides, dels membres d'una determinada societat. Les cultures mantenen la seva continuïtat mitjançant un procés d'endoculturació. En estudiar les diferències culturals és important mantenir-se en guàrdia davant l'hàbit mental

86. EDWARD EVAN EVANS-PRITCHARD, *Assaigs d'antropologia social*; manllevat de JAVIER SAN MARTÍN, *La antropologia. Ciència humana, ciència crítica*, Barcelona, Montesinos, 1985, p. 68.

anomenat etnocentrisme, que sorgeix com a conseqüència de no apreciar els efectes de llarg abast de l'endoculturació sobre la vida humana. Tanmateix, l'endoculturació no pot explicar com i per què canvien les cultures. A més, no totes les recurrències culturals en diferents generacions són resultat de l'endoculturació. Algunes són el resultat de reaccions a condicions o situacions similars.

(...) Endoculturació designa el procés pel qual es transmet la cultura d'una societat a una altra. La difusió, igual que l'endoculturació, no és automàtica i no pot ser per ella mateixa un principi explicatori. Societats veïnes poden tenir tant cultures molt semblants com molt diferents.

La cultura (...) consisteix tant en esdeveniments que tenen lloc dins la ment de les persones com en la conducta exterior d'aquestes mateixes persones. Els éssers humans poden descriure els seus pensaments i conducta des del seu propi punt de vista. Per tant, en estudiar les cultures humanes hem de deixar clar si és el punt de vista del participant nadiu o el punt de vista de l'observador allò que s'expressa. Aquests són els punts de vista *emic* i *etic* respectivament. Els termes *emic* i *etic* han estat manllevats de la distinció lingüística entre fonèmica i fonètica. Tant l'aspecte mental com el conductual d'una cultura poden enfocar-se des dels punts de vista *emic* o *etic*. Les versions *emic* i *etic* de la realitat amb freqüència difereixen notablement, encara que hi ha un cert grau de correspondència entre elles.

A més dels aspectes *emic*, *etic*, mental i conductual, totes les cultures participen d'un mateix patró universal. (...) Consta de tres components: infraestructura, estructura i superestructura. Aquests, al seu torn, consisteixen, respectivament, en els modes de producció i reproducció; en l'economia domèstica o política; i en els aspectes creatiu, expressiu, estètic i intel·lectual de la vida humana. La definició d'aquestes categories és essencial per a l'organització de la recerca.»<sup>87</sup>

87. MARVIN HARRIS, *Antropologia cultural*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 38-39.

## Qüestions

1. Comenteu els comportaments i les actituds etnocèntriques —tal com les descriu el text— que apareixen a la pel·lícula.
2. Des de quina perspectiva s'analitza la diversitat cultural del Sàhara a la pel·lícula, *emic* o *etic*? Importen més els aspectes mentals o conductuals? Quins serien els factors infraestructurals, estructurals i superestructurals determinants segons el film?
3. A quina orientació de les enunciatedes anteriorment pertanyeria Marvin Harris?

## La relació entre l'investigador i l'objecte

«Un físic o un botànic no formen part integrant de l'àmbit científic a què pertanyen els elements o les plantes que estudien. Tot al contrari, com aquells als quals estudia, l'etnògraf [l'antropòleg social que descriu una cultura] és un home modelat per un grup social, fins i tot si —i així s'esdevé en la majoria de casos— la societat que observa és molt distinta, tant en el pla de les tècniques materials com en el de les creences, d'aquella a la qual pertany. L'etnògraf, com a individu que participa d'un medi, pot ell mateix penetrar en el camp d'estudi rellevant de la ciència que exerceix. Encara més, el perill és més gran quan majors són les diferències entre les dues societats. (...) Aquesta identitat de natura entre l'investigador i l'objecte de les seves investigacions no és l'única relació —encara que essencial— entre ambdós. No solament som, en efecte, tant d'un costat com de l'altre, persones en societat, sinó que les societats a què pertanyem respectivament viuen en contacte l'una amb l'altra, i és en raó mateixa d'aquest vincle que estem "sobre el terreny" entre aquells que estudiem. Aquest lligam que existeix entre els dos sistemes socials és el que neix de l'expansió més típica, exemplar, si es pot dir, és l'"imperialisme colonial". Fins i tot, en defensar-se al seu lloc de treball, l'etnògraf es troba en situació colonial (...).

L'admiració que suscita entre nosaltres el comportament de les societats exòtiques no té un altre equivalent que el d'aquestes mateixes societats envers el nostre propi comportament. I quan ens trobem davant d'una d'elles, som nosaltres els qui als seus ulls representem l'exotisme. La tasca de l'etnògraf "sobre el terreny", sobretot en els treballs de llarga durada, és tot just la de reduir al màxim l'exotisme que ell representa; necessita un sentit sociològic prou gran, no solament en el pla intel·lectual, sinó també en el moral, per a reduir a la seva mínima expressió el cas de "conflicte entre cultures" que provoca la seva presència.»<sup>88</sup>

## Qüestions

1. Comenteu quines relacions estableix la pel·lícula entre allò que podríem anomenar observació etnogràfica dels protagonistes i els residus de l'imperialisme colonial.
2. Feu un llistat de les actituds dels nadius saharians envers els visitants. En algun moment de la pel·lícula els troben «exòtics»?
3. Activitat complementària: establiu una comparació entre el trajecte i la peripècia del capità Willard a *Apocalypse Now* i la de Kit Moresby a *El cel protector*.

## D. ALTRES PEL·LÍCULES

L'apunt anterior de les orientacions antropològiques a l'apartat B, pretén justificar que aquesta disciplina ha oscil·lat entre posicions contràries: universalisme/particularisme; variacions/constants; exòtic/quotidià... Aquestes mateixes tensions les trobem al cinema. L'aparició d'alguns conceptes cinematogràfics —com, per exemple, «cinematografies», «gèneres»—

88. GEORGE CONDOMINAS, *Lo exótico es cotidiano*, Madrid, Júcar, 1991, pp. 41-43.

han vingut a recollir aquestes tensions. Igual que el relat antropològic, el cinema és un llenguatge universal (pensem, per exemple, en Chaplin) que articula, alhora, diverses cinematografies particulars, determinades pel director (un film de Hitchcock), la nacionalitat (una pel·lícula «alemanya»), el gènere (el *western*), l'argument (per exemple, un *western* de ficció com *Blade Runner*), el tema (irrepetible, *El darrer Emperador*, o fins i tot irreal, *Aliens*), etc.; que accentua les constants per sota de les variacions argumentals (*Casablanca* i *Un lloc al món*), o remarca les diferències per sota del tema comú (per exemple, el cine bèl·lic, pro o antimilitarista); que destaca l'exotisme (*King Kong* o *Horitzons llunyans*) o la quotidianitat (Woody Allen).

Més enllà d'aquestes similituds generals entre antropologia i cinema, la diversitat d'orientacions de l'antropologia cultural, apuntada adés, i la tensió sempre permanent al cinema des dels seus orígens entre el documental (Lumière) o la ficció (Meliès), provoquen una pluralitat de possibilitats en l'articulació de la tècnica cinematogràfica i l'estudi etnològic. A més del suggeriment d'aquest capítol, n'apuntarem alguns altres:

a) El cine com a tècnica al servei de la recerca antropològica o de la seva divulgació. Un exemple clàssic són les pel·lícules «rousseauianes» de Flaherty: *Nanouk* (1922), que narra la vida quotidiana d'un esquimal, o *Moana: a Romance of the Golden Age* (1926), sobre una família a les paradisíaques illes del Pacífic.<sup>89</sup>

b) La pel·lícula de tema «exòtic». Realment, una constant en la història del cine. El mateix etnocentrisme que animà el sorgiment de l'antropologia resta palès en cintes clàssiques sobre:

—«indis» de l'Amèrica del Nord (el gènere del *western*).

—«salvatges» africans, des de *Tarzan de les mones* —múlti-

89. Una àmplia relació del cinema al servei de l'etnografia, la teniu a l'article de JOSÉ ÀNGEL GARRIDO, *Antropologia i cinema: un viatge d'anada i tornada* («L'Avenç. Revista d'Història», núm. 174, octubre 1993, pp. 56-65).

ples versions— fins a versions dels «infants selvàtics» com ara *L'infant salvatge* (*L'enfant sauvage*, 1969, de François Truffaut, sobre Víctor de l'Aveyron) o *L'enigma de Gaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974, de Werner Herzog).

—«indígenes» del pacífic (com ara les diverses versions del motí del Bounty, dels viatges de Cook, etc.).

c) Pel·lícules que, malgrat no tenir com a tema principal l'exotisme, sí que n'incorporen alguns elements. Per citar-ne un exemple ja comentat en aquest llibre, hi ha el cas del sacrifici del bou d'*Apocalypse Now*.

d) La pel·lícula que ha estat realitzada per filmografies estranyes a la indústria dominant del cine. Per la seva qualitat cinematogràfica, ja es consideren clàssiques algunes pel·lícules japoneses d'Akira Kurosawa (*Rashomon*, 1950; *Viure*, 1952; *Els set samurais*, 1954; també *Dersu Uzala*, 1974), de Kenji Mizoguchi (*L'intendent Sansho*, 1954; *La vida d'O-Haru, dona galant*, 1952; *Contes de la lluna pàl·lida d'agost*, 1953), de Nagisa Oshima (*L'imperi dels sentits*, 1976), de Yasujiro Ozu (*Contes de Tòquio*, 1953), films hindús, com ara la *Trilogia d'Apu* (1952-58) de Satyajit Ray, o àrabs, com *Els abalisadors del desert* (1985) de Nacer Khemir.

e) Pel·lícules de «defensa dels indígenes», com ha estat la sèrie de pel·lícules recents sobre pobles sud-americans i amazònics *La missió* (1986) de Roland Joffe fins a *Jugant als camps del Senyor*, d'Hector Babenco, o *Els darrers dies de l'Edèn* (*Medicine Man*, 1992) de McTiernan.

f) Pel·lícules, realitzades al marge de la filmografia hegemònica, sobre subcultures i conflictes culturals. Per exemple, *Tots ens anomenem Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974), de R. W. Fassbinder, *El te de l'harem d'Arquimedes* (*Le thé au harem d'Archimède*, 1985), de Mehdi Charef, etc.

g) Fins i tot, alguna pel·lícula, que podríem col·locar en els grups anteriors, incorpora l'antropòleg o l'antropòloga com a personatge. Aquest és el cas de la interessantíssima cinta *On somien les formigues verdes* (*Where the Green Ants Dream*) de Werner Herzog.

## EPISTEMOLOGIA I LA CAPSA DE MÚSICA

S'animen a fer mal, calculen com amagaran  
els seus paranys i pensen: Qui se n'adonarà?

*Salm 64*

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*La capsa de música (Music Box)*, EUA, 1989. Director: Constantin Costa-Gavras. Intèrprets: Jessica Lange, Armin Mueller-Stahl, Frederic Forrest, Lukas Haas. Música: Philippe Sarde. Ós d'or al Festival de Cinema de Berlín. 123 m.

---

Mike —Miska— Laszlo (Armin Mueller-Stahl) és un emigrant hongarès que sembla estar molt orgullós del seu país d'adopció, els EUA. De sobte, un dia funcionaris d'immigració, encapçalats per l'advocat Jack Burke (Frederic Forrest, en un paper ben diferent del cuiner nerviós d'*Apocalypse Now*) l'acusen de falsificar les dades d'entrada als EUA, per amagar uns crims de guerra especialment horribles comesos cinquanta anys enrere. La seva filla Ann Laszlo/Talbot (Jessica Lange), una advocada de prestigi especialitzada en causes criminals, decideix defensar-lo convençuda de la falsedat de les proves presentades contra el seu pare, les quals no poden ser sinó resultat d'una errada d'identificació o d'un intent de fer-li mal per part del govern comunista hongarès. Laszlo crià Ann i el seu germà tot sol, després de la mort de la seva esposa. Ell els ha donat tot el seu afecte i tot l'ajut possible; ara fa el mateix amb el seu nét, fill d'Ann, d'onze anys d'edat, a qui l'avi dedica



tota la seva atenció, més encara des del divorci de la seva filla. Ann ha estat casada amb el fill d'un prohóm de la política de Washington, Mikey Talbot (Lukas Haas), en el bufet del qual organitza la defensa. La pel·lícula ens va donant pistes: ambdós, sogre i pare, tenen en definitiva el mateix nom; el polític té al seu despatx una capseta de música... La investigació encetada per demostrar la innocència del seu pare portarà l'advocada a escorcollar un passat en el qual descobreix coses que no podia sospitar. Laszlo podria ser un home diferent del pare afectuós i de l'avi protector. Aquests dubtes esclataran en el viatge a Hongria, on cercarà les proves que anihilen les ombres sorgides i les dissipen, ombres que estan minant la seva relació amb ell.

La lectura que pot fer-se d'aquesta pel·lícula gira al voltant dels lligams entre la veritat i les nostres emocions, és a dir, es tracta de la visió subjectiva que tenim de què és la veritat, allò que podem anomenar la creença en la falsedat o veritat d'un fet i, més especialment, dels testimonis d'un fet. L'obra tracta, doncs, de les nostres relacions amb la veritat, permetent alhora una reflexió al voltant del mètode de la recerca de la veritat i sobre la creença o sentiment subjectiu de la seva possessió. D'altra banda, el caràcter judicial de la pel·lícula enriqueix aquesta problemàtica subratllant la dificultat dels mecanismes de comprovació d'un testimoniatge, fonamentada en la necessitat d'arribar a un veredict de culpabilitat o innocència. Aquesta bivalència, per semblança amb el principi establert en Lògica, determina totes les argumentacions de la defensa i de l'acusació, les quals volen convèncer el jurat que ha d'emetre una sentència on no caben més que dues possibilitats: la veritat o la falsedat de la imputació. El film permet, doncs, un tractament de les formes d'argumentació lògiques i, d'una manera palesa, de les formes incorrectes malgrat la seva aparença, val a dir, les fal·làcies. Hi trobarem, doncs, en el seguit d'arguments emprats per la defensa, un conjunt de fal·làcies lògiques adreçades a ensorrar les proves presentades per l'acusació, no importa a quin preu.

## B. ANÀLISI

La protagonista, advocada brillant, parteix d'una premissa subjectivament acceptada com a vertadera: la innocència de son pare dels fets de què l'acusen. Posa tota la seva mestria legalista al servei d'aquesta convicció, la qual es nega a contrastar amb els testimonis que reflecteixen un home que ella no vol reconèixer com a son pare. Per això, tota la seva estratègia intenta demostrar la confusió d'identitats, una tràgica errada d'identificació de la qual és víctima justament el seu pare. Malgrat l'advertiment del company («a la fi, què coneguem els fills dels nostres pares?»), no vol veure els senyals d'alarma sorgits de la investigació preliminar. Es nega tant a acceptar la realitat dels fets com a extreure les conseqüències que se'n deduirien.

En aquesta pel·lícula els personatges representen un paper específic al voltant de dues línies de teorització: d'una banda, la determinació dels fets i la creença en la veritat o falsedat d'aquests; d'altra, la necessitat d'actuar en funció de la certesa obtinguda. La seva combinació constitueix el nucli de tota la filosofia pràctica: la relació entre la veritat, el subjecte i l'obligació d'actuar d'acord amb el coneixement obtingut de la realitat. Tots els personatges mostren aquesta dialèctica entre certesa i obligació, que és l'autèntic motor de la pel·lícula. Nosaltres centrarem la nostra anàlisi en el primer dels components sense menysprear el segon. La nostra lectura se centrarà en tres punts: els fets, els testimonis i els personatges.

a) *Els fets*. Cal parar esment en el tipus de fets que estan debatent-se i enfront dels quals els personatges actuen com si es tractés d'un paisatge il·luminat on les seves siluetes retallades mostraran l'autèntica personalitat. Els fets assenyalen la dualitat dels personatges: la diferència entre allò que mostren i allò que són. En efecte, no sols es tracta de dilucidar la seva realitat valorant l'opinió dels testimonis. Es tracta també que ells mostren el botxí amagat darrere les seves víctimes. Més que fer una justícia impossible davant uns danys que no poden

quantificar-se, interessa mostrar el rostre d'aquell a una societat que no vol enfrontar-se al seu deure.

Des d'un punt de vista epistemològic —i també dramàtic— els fets són històrics, és a dir, irrepetibles. No és possible experimentar amb ells i per això qualsevol discussió sobre la qüestió n'ha de dilucidar la veracitat en funció dels testimonis i proves presentades. La història, com la resta de les ciències socials, justifica el seu estatus en el suport que li ofereixen elements objectius, no ideològics, que permeten a l'investigador presentar la veritat d'allò que va passar. Cal distingir entre fet objectiu i opinió personal; d'ací la importància dels documents com a registre neutral dels fets succeïts. És cert que la coincidència en la narració dels fets per diferents testimonis es considera un criteri indirecte de veracitat, però cal que sigui reforçat per proves documentals, més necessàries com més inversemblants siguin els fets. El judici centra de forma especialment significativa tota aquesta problemàtica teòrica en mostrar-nos com la defensa intenta presentar els testimoniatsges com si fossin opinions personals deformades de la realitat des d'un punt de vista ideològic a fi d'eliminar la prova documental central del judici: el carnet que permet identificar l'acusat amb el criminal de guerra hongarès. A la fi, tot és un problema d'identificació d'unes persones que no tenen com a garantia del seu testimoni més que la seva memòria d'uns fets ja llunyans en el temps. Eliminada la prova, la coherència dels testimonis pot presentar-se com a evidència d'una conspiració. Desfeta la base documental, l'acusació pot presentar-se com un desig de venjança a qualsevol preu, fins i tot al de la condemna d'un home innocent.

La dilucidació dels fets pateix un entrebanc formidable quan la prova és desqualificada com una falsificació indelectable dels serveis secrets comunistes per un antic coronel del KGB. Aquesta desqualificació és més important per la naturalesa monstruosa dels fets. En efecte, una estratègia habitual en els qui volen negar els crims de guerra nazis consisteix a presentar-los com a part d'una mitologia interessada dels vencedors, negant com a falsificacions les proves documentals

i basant-se en el caràcter honest de la seva lluita contra el comunisme. Un bon home, religiós i treballador com l'acusat, no pot ser la bèstia sàdica descrita pels testimonis; en conseqüència aquells menteixen i les proves cal que siguin falses. Recordem que l'existència de camps d'extermini ha estat negada, fins al punt que s'ha intentat explicar les pel·lícules que mostren els supervivents com filmacions fetes entre els refugiats dels bombardeigs aliats sobre Alemanya.

Històricament, molt més efectiva com a estratègia que el rebuig de les proves ha estat la seva eliminació o, fins i tot, la reconversió de la totalitat dels esdeveniments històrics, llevant a les víctimes tota possibilitat de ser vencedors morals. Refer la història a la mida dels guanyadors no té més problema que mantenir els perdedors en silenci amb la por a fi que no puguin parlar o escriure sobre els fets oficialment descrits.

b) *Els testimonis*. Un dels aspectes més interessants del film gira al voltant dels testimonis i la nostra identificació amb l'horror que reflecteixen. Ja hem mostrat que la tasca fonamental de la defensa consisteix a demostrar que la seva coherència respon a una conspiració o, almenys, que no podem refiar-nos de la seva memòria. Aquesta tàctica fa fallida gràcies a la tensió psicològica acumulada que esclata amb el darrer testimoni. Cal subratllar la presència en els testimonis de tot un conjunt d'elements gestuals afegits als testimoniatsges, els quals reforcen la nostra certesa en la seva veritat. Més que per allò que diuen, creiem en ells per com ho diuen. El rostre en paral·lel de l'acusat mentre escoltem els testimonis fa palesa la transformació de l'honorat pare de família en la cara cruel d'aquell que diuen que és. Aquesta presència d'elements emocionals a l'hora de decidir respecte a la veritat d'un fet, són part essencial de la certesa, encara que siguin doblement perillosos: podríem ser víctimes d'una simulació en mans d'un mentider.

c) *Els personatges*. Tots els personatges es poden classificar en funció de la seva peculiar relació amb la veritat. El princi-

pal de tots, l'advocada, apareix com una dona disposada a supeditar qualsevol escrúpol al seu triomf professional i al seu ascens social. Així, en les imatges de la seva presentació, la veiem descobrint en l'absència de la lectura dels seus drets pel policia que el deté un motiu legal per a salvar el seu client, un traficant de droga, del qui no té cap dubte que és culpable. Avegada a manipular l'evidència i els sentiments dels jurats, no entén com el seu rival, el fiscal, no té motius personals o professionals en el cas. El seu intent d'extorsió al fiscal és una mostra de l'acceptació de la manca de neutralitat dels fets (li recorda maliciosament que ell també podia haver patit judici en relació a l'accident de cotxe en el qual la seva dona morí) i la impossibilitat de mostrar els fets objectivament sense que evidencien el nostre interès i apareguin com a bons o dolents segons el punt de vista adoptat (vegeu el text dels sofistes). És aquesta la raó per la qual no pot entendre que, com li diu el fiscal, hi hagi persones que persegueixin aquests crims horribles «sense motius personals».

Les successives mentides que el pare es veu obligat a reconèixer són hàbilment anul·lades per son pare amb dosis cada vegada majors d'amor paternal. Són les emocions dels testimonis les que li fan conèixer l'horror d'allò que son pare féu, és l'emoció del paisatge on tot succeí el preludi de la revelació de la culpabilitat paterna amb un testimoniatge que no pot rebutjar (la foto de l'home de la cicatriu, del company de Miska al qual tots els testimonis recorden). A la fi haurà d'enfrontar-se als fets tal com són: les fotografies espantoses que apareixen de la capsa de música mentre sona irònicament una melodia dolça i intranscendent.

La revelació de la veritat dels fets mostra l'autèntic rostre de son pare, el qual una vegada descobert canvia el seu discurs d'emotiu en teòric. L'escena final resulta perfecta en la seva complexitat: mentre la seva filla el rebutja, el pare l'amenaça amb paraules contra la conjura comunista. De fons sona el discurs acceptable, no groller i primitiu com el del pare, en el qual el sogre, el prohom de la CIA, parla d'agressió inquisido-

ra a la intimitat i a les llibertats, d'estupidesa dels liberals, canviant el botxí en víctima. És aquest l'autèntic poder en l'ombra, el veritable ideòleg sota el seu refinament de maneres enfront de la brutalitat del seu instrument, el botxí nazi que, com a cap de la CIA a Europa, contribuí a amagar als EUA. Ell és l'únic que sap la veritat. Com qui no vol, subministra les informacions adients per a ensorrar les proves del fiscal; maliciós conta al nét que a la fi l'holocaust ha estat una exageració de la mentalitat liberal, incapaç de fer allò que era necessari per a aturar la invasió comunista.

### C. TEXTOS I ACTIVITATS

Les relacions entre el subjecte i la veritat han donat lloc a diverses posicions al llarg de la història. Aquestes posicions afecten tant la nostra percepció de la possessió de la veritat com la perspectiva de trobar-la, és a dir, el sentit de recerca de la veritat: per cercar-la necessitem confiar que la nostra investigació té possibilitats d'obtenir èxit. La pel·lícula mostra dues actituds amb fortes arrels històriques envers aquest punt, actituds simbolitzades per l'advocada i el fiscal, encara que podríem classificar en cadascuna d'elles, en un grau de proximitat o llunyania, tots els personatges que hi apareixen: d'una banda el relativisme o la subordinació de la recerca de la veritat als nostres interessos; d'altra, l'analítica o la necessitat d'establir un procediment que garanteixi les màximes possibilitats d'arribar a la veritat. Tenint aquestes com a rerefons, exposarem també les estratègies escèptiques per a bloquejar la investigació.

#### *L'actitud sofística: el relativisme*

Segons aquesta actitud, la naturalesa dual de les coses permet presentar-les com a veritats o falsedats en funció del punt de vista adoptat. No hi ha un punt de vista neutral o objectiu

des del qual puguem mostrar-les tal com són. Al servei del nostre punt de vista tenim la retòrica: al revés de la ciència, no té com a objecte la veritat, sinó la provocació de la sensació de veritat. La retòrica només produeix sensació subjectiva de veritat en els nostres oients en funció dels nostres interessos. Veiem aquesta actitud en dos textos clàssics:

«Dobles raonaments (*Dissoi lògoi*) són formulats a l'Hèl·lade pels que fan filosofia en relació al bé i al mal. Uns afirmen que una cosa és el bé, una altra el mal; altres que és el mateix, que per a uns és el bé, per a d'altres és el mal, i per una mateixa persona, tantost és bé, tantost mal. Personalment estic d'acord amb aquest darrers. Miraré d'examinar-ho a partir de la vida humana, la preocupació de la qual és l'aliment, la beguda i els plaers de l'amor. Efectivament, aquestes coses són un mal per a un malalt, per a un de sa i per a un necessitat són un bé. La intemperància en aquestes coses és un mal per als intemperants, és un bé per als comerciants i per als que se'n lucren. La malaltia és un mal per als dèbils, un bé per als metges. I la mort: un mal per als que moren, un bé per als de les pompes fúnebres i fossers.»<sup>90</sup>

### Qüestions

1. Busqueu algun text literari on hi hagi una definició semblant a la donada en aquest text. Al començament del film, assistim a un sopar entre l'advocada i el fiscal. En aquest sopar, el fiscal és acusat per l'advocada d'un fet pel qual podria trobar-se en una situació semblant a la del seu pare. Lliga, aquesta acusació, amb la definició teòrica del relativisme? Justifiqueu, per contra, la resposta del fiscal adreçada justament contra aquesta posició.

\* \* \*

90. «Dobles Raonaments: Del bé i el mal», dins *ELS SOFISTES, Fragments i testimonis*, Barcelona, Laia, 1988, p. 251.

«SÒCRATES.— Au, doncs, examinem això que segueix: hi ha alguna cosa que tu anomenis saber?

GÒRGIAS.— Sí.

SÒCRATES.— I creure?

GÒRGIAS.— També.

SÒCRATES.— Potser et sembla que creure i saber és el mateix, o que creença i coneixement són coses diverses?

GÒRGIAS.— Diverses, Sòcrates; si més no, jo ho crec així.

SÒCRATES.— I ho creus encertadament; ho veuràs pel que segueix. Si algú et preguntava: "¿És que hi ha, Gòrgias, una creença veritable i una creença falsa?" diries que sí, em penso.

GÒRGIAS.— Sí.

SÒCRATES.— I què? Hi ha una ciència falsa i una altra veritable?

GÒRGIAS.— No, de cap manera.

SÒCRATES.— És clar, doncs, que no són el mateix.

GÒRGIAS.— Dius veritat.

SÒCRATES.— Aleshores, els qui saben estan convençuts, i també els qui creuen.

GÒRGIAS.— Exactament.

SÒCRATES.— Vols, doncs, que establím dues menes de persuasió, una que proporciona creença sense ciència, i una altra que origina la ciència?

GÒRGIAS.— D'acord.

SÒCRATES.— Doncs quina de les dues és produïda per la retòrica davant els tribunals i els altres aplecs de gent pel que fa a allò que és just i a allò que és injust? Aquella que produeix una creença sense ciència, o aquella que produeix ciència?

GÒRGIAS.— Evidentment, Sòcrates, que aquella de la qual prové la creença.

SÒCRATES.— O sigui que la retòrica és artífex de la persuasió que infon creença, però no produeix ensenyament pel que fa a allò que és just i a allò que és injust.

GÒRGIAS.— Això mateix.

SÒCRATES.— De manera que l'orador no ensenya, davant els tribunals i els altres aplecs de gent què és la justícia i la injustícia, l'únic que fa és convèncer...»<sup>91</sup>

### Qüestions

1. Expliqueu quines són les propietats que Plató adjudica a la retòrica. Quina connexió estableix entre retòrica i justícia?

2. Una de les escenes més dramàtiques de la pel·lícula es produeix amb el darrer testimoni del judici. El relat de la humiliació i l'agressió patida per la protagonista esgarrifa tota la sala. Quins elements de la veu, dels gestos, del tarannà mateix del testimoni reforcen la creença experimentada en la veritat de la terrible història escoltada dels seus llavis? Quin seria l'advertiment que podria fer-nos Plató per encoratjar-nos a tenir cura amb la valoració d'aquests elements?

3. La defensa utilitza un fum d'elements retòrics per tractar de confondre o pertorbar els testimonis de l'acusació. Assenyaleu-los.

4. L'acusació i la defensa argumenten al llarg del judici per obtenir la convicció del jurat, el qual ha d'emetre un veredict de l'innocència o culpabilitat. Quines són les instàncies a les quals s'apel·la: raó, força, prestigi, capacitat tècnica...? Les formes d'argumentació de la defensa amaguen fal·làcies? (Consulteu la definició de «fal·làcia».) Assenyaleu les principals fal·làcies que trobeu en la pel·lícula, tant en llavis de la defensa com en els de Miska i Mikey Talbot. Fixeu-vos especialment en les *ad hominem*, *ad populum*, *ad baculum* i *questio complexa*.

91. PLATÓ, *Diàlegs*, VIII. *Gòrgias*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1986, pp. 32-33.

### Definició de creença

«Comencem per la forma biològicament més primitiva de la creença, que tant es pot observar entre els animals com entre les persones. Si la copresència de dos tipus de circumstàncies, A i B, ha estat freqüent o ha estat emocionalment interessant, això pot arribar a donar, com a resultat, que, quan A sigui present d'una manera sensible, l'animal reaccioni com reaccionava anteriorment davant de B, o que com a mínim manifesti alguna part d'aquella reacció (...). Si a mitjanit desperteu un home cridant "foc!", aquest saltarà del llit d'un bot, encara que de moment no vegi el foc, ni en senti l'olor. La seva acció serà l'evidència d'una creença que serà "certa" si hi ha foc i "falsa" si no n'hi ha. Que la seva creença sigui certa o no, depèn d'una realitat que pot romandre fora de la seva experiència. Pot fugir tan de pressa que mai no arribi a tenir una evidència sensible del foc; pot tèmper que el prenguin per un incendiari i pot ser que s'escapi del país, sense arribar a escatir si hi va haver foc o no; no obstant això, la seva creença continuarà essent certa si existí el fet (és a dir, el foc) que constituí la seva referència o significat extern; si aquest fet no existí, la seva creença continuarà essent falsa encara que tots els seus amics li assegurin que hi va haver foc.

La diferència que hi ha entre una creença certa i una creença falsa és com la que hi ha entre una dona casada i una dona soltera; en el cas de la creença vertadera hi ha una realitat amb què té una determinada relació, però en el cas de la creença falsa aquesta realitat no hi és. Per a completar la nostra definició de la "veritat" i de la "falsedat" ens cal una descripció de la classe de "fet" que convertiria una determinada creença en certa; aquesta descripció no s'aplica a res si la creença és falsa, (...) ens cal una descripció de la realitat o de les realitats que, si existeixen, converteixen les creences en coses certes. Aquesta realitat o realitats, les anomeno "verificadoras" de la creença.»<sup>92</sup>

92. BERTRAND RUSSELL, *El coneixement humà*, vol. I, Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 206-207.

## Qüestions

1. Compareu la definició de retòrica de Plató amb la definició de creença donada per Russell. Fent servir les dues, distingiu entre ciència/retòrica i veritat/creença.

### *L'actitud analítica: l'avanç pas a pas*

Segons aquesta actitud, per mitjà de la descomposició dels fets en les seves parts més elementals, podrem arribar a la veritat avançant pas a pas gràcies a les solucions de cadascuna de les parts més senzilles. L'anàlisi pressuposa triar unes premisses o punts de partida, els quals és necessari suposar veritaders a fi de no bloquejar el nostre avanç en el coneixement de les coses. Sols en el cas que no poguéssim obtenir resultats caldria replantejar-nos els punts de partida: sempre és preferible avançar, encara que la nostra direcció no sigui la correcta, que restar immòbil cercant premisses totalment garantides, la qual cosa no és possible la major part de les vegades. Tots els mètodes d'investigació participen d'aquesta actitud.

«La segona màxima consistia a ser el més ferm i resolut possible en les meves accions i, un cop m'hi hagués decidit, seguir amb tota constància les opinions més dubtoses com si fossin molt segures. En això imitava els viatgers que, perduts en qualsevol bosc, no han d'errar donant voltes d'un cantó a l'altre, ni menys deturar-se en algun indret, sinó anar sempre el més de dret possible cap a una mateixa banda, i no canviar-la mai per raons febles, encara que al principi possiblement hagi estat tan sols l'atzar qui els hagi determinat escollir-la; perquè d'aquesta manera, encara que no vagin on precisament desitjaven, almenys arribaran a la fi a algun indret o, versemblantment, estaran millor que al bell mig del bosc. Així, com que les accions de la vida sovint no admeten tardança, és una veritat molt certa que, quan no està al nostre abast discernir les

opinions més vertaderes, cal que seguim les més probables; i, fins i tot, encara que no trobem més probabilitat en les unes que en les altres, cal, això no obstant, que ens decidim per unes i considerar-les després no ja com a dubtoses, en tant que es refereixen a la pràctica, sinó molt veritables i certes, perquè ho és la raó que ens hi ha fet decidir. I amb això vaig ser capaç, des d'aleshores, d'alliberar-me de tots els penediments i remordiments que solen fer trontollar les consciències dels esperits febles i vacil·lants que es deixen dur inconstantment a practicar, com a bones, coses que després jutgen dolentes.»<sup>93</sup>

## Qüestions

1. A la pel·lícula s'intenta boicotejar la investigació posant en dubte les seves premisses. Hi ha una ocasió molt significativa: és la polèmica al voltant de la fotocòpia del carnet, la presència del seu original, i la possibilitat, així, de garantir la identitat de l'acusat. Quina seria la resposta des de la posició analítica? Com s'aconsegueix anul·lar la prova utilitzant el testimoniatge de l'antic coronel del KGB? Hi hauria una resposta possible des de la posició analítica a aquest últim entrebanc?

### *d) L'actitud escèptica: no hi ha mètode de descobriment*

Les estratègies d'anul·lació del progrés de la investigació estan generalment lligades a posicions escèptiques. L'escèpticisme nega l'existència de la veritat; des d'aquesta premissa refuta qualsevol mètode d'investigació que, per a l'escèptic, està sempre sota la sospita d'ajustar-se i supeditar-se als nostres interessos i passions. L'escèpticisme no creu que mai puguem demostrar la veritat. A ell podem arribar-hi com una perllongació del relativisme en el seu grau més extrem. Al film no hi

93. RENÉ DESCARTES, *Discurs del mètode*, pp. 44-45.

ha escèptics pròpiament. Tothom té por a la veritat i és per això que volen enfosquir-la recorrent a estratègies pragmàticament escèptiques. L'escepticisme, però, admet diversos graus d'intensitat. L'escepticisme moderat que posa en dubte les veritats acceptades convencionalment empeny a la investigació més que la impedeix. Així, doncs, és més aviat un tarannà vital que un discurs teòric. Exposem ara les dues estratègies de bloqueig de la investigació dins de l'escepticisme en paraules de Montaigne.

«La seva manera de parlar és: "Jo no afirmo res; no és d'aquesta manera millor que d'aquesta altra, o de cap de les dues; no ho entenc; les aparences són en tot iguals; la llei de parlar, en pro i en contra, és la mateixa. Res no sembla vertader que no pugui semblar fals (...)". Tal és la seva cantarella i altres de semblant substància. El seu efecte és un pur, total i perfectíssim sobreseïment i suspensió del judici: se serveixen de la seva raó per a investigar i discutir, no per a determinar i escollir.»<sup>94</sup>

\* \* \*

«He vist a Alemanya que Luter ha deixat divisions i altercacions sobre la incertesa de les seves opinions, i més, com les que en suscità sobre les Santes Escripures. La nostra contesa és verbal. Jo demano què és natura, plaer, cercle i substitució. La qüestió és de paraules, i se satisfà igualment. Una pedra és cos. Però si hom insistia: i què és cos? Substància. I què és substància?, i així successivament, acabaria per acorrallar el qui respon a l'extrem del seu calepino.<sup>95</sup> Canviem un mot per un altre mot, i sovint més desconegut. Sé més bé què és home que no pas què és animal, o mortal, o racional. Per a resoldre un dubte, me'n donen tres: és el cap d'Hidra. Sòcrates demana-

94. MICHEL DE MONTAIGNE, *Ensayos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 173-174.

95. Sinònim de diccionari, per Ambrogio Calepino, lexicògraf italià del segle XVI. (Nota de l'edició d'André Tourmon.)

va a Memnó què era virtut: —Hi ha —féu Memnó— virtut d'home i de dona, de magistrat i de privat, d'infant i d'ancià—. Doncs ja anem bé! —s'exclamà Sòcrates—: fer-me a la recerca d'una virtut, vet-ne aquí un eixam—. Plantegem una qüestió, ens en tornen a donar un abell. Així com cap fet no difereix del tot de l'altre. [Enginyosa barreja de natura. Si les nostres cares no fossin semblants, hom no podria distingir l'home de la bèstia; si no fossin dissemblants, hom no podria distingir l'home de l'home.] Totes les coses es corresponen per alguna semblança, tot exemple coixeja, i la relació que es treu de l'experiència és sempre defallent i imperfecta; hom uneix així i tot les confrontacions per algun punt. Així les lleis serveixen, i així s'adapten a cadascun dels nostres afers, amb alguna interpretació desavinent, forçada i obliqua.»<sup>96</sup>

### Qüestions

1. Expliqueu les dues estratègies escèptiques per a impedir l'avanç de la investigació. Fixeu-vos que la primera d'elles és una intensificació màxima del relativisme, mentre que la segona ataca directament els fonaments de la posició analítica. Penseu que hi ha ocasions a la pel·lícula on aquestes estratègies són utilitzades? Per quin personatge? Consulteu en un diccionari filosòfic el significat d'«escepticisme». Realment podríeu parlar de personatges escèptics a la pel·lícula?

### Un exemple històric: El cas Guernica

«Guernica és ja en poder de l'Exèrcit Nacional. Millor dit, és en poder de l'Exèrcit Nacional el que quedava de Guernica, la vila que les hordes roges en contuberni sinistre amb els se-

96. MICHEL DE MONTAIGNE, *Assaigs. Llibre tercer*, Barcelona, Edicions 62, 1984, pp. 298-299.

paratistes d'Aguirre han convertit en ruïnes. [...] Guernica ha estat destruïda pels rojos al servei dels separatistes bascos. És provat ja i es provarà encara millor amb les declaracions dels qui han presenciat a la mateixa Guernica l'incendi d'aquesta vila, projectat i realitzat a consciència, el dia 27, pels qui es disposaven a fugir. Cap dels nostres avions va volar aquell dia sobre Biscaia." (ABC, 30-4-1937)

"Cal que no s'admeti, en cap circumstància, una investigació internacional sobre Guernica" (Adolf Hitler a Von Ribbentrop, 15-5-1937).

"Si us plau, convenceu Franco que formuli una enèrgica i terminant negativa al voltant de l'afirmació que aviadors alemanys hagin atacat Guernica" (l'ambaixador alemany a Londres al Ministeri d'Afers Estrangers a Berlín, 4-5-1937).

"Guernica no va ser bombardejada per les meves forces aèries [...]; va ser incendiada amb gasolina pels propis bascos" (Comunicat de Premsa del Quarter General de Franco, 5-5-1937).

"En sonar la sirena —em contaria José Luis Unceta a mitjan anys cinquanta— tots van córrer cap al refugi, les famílies que passaven per allí incloses. Va caure una bomba i van formar un equip de rescat amb mànegues i galledes de sorra per apagar l'incendi, el qual podia propagar-se a la nostra fàbrica. Quan vaig sortir del tot, vaig poder veure dotzenes de cadàvers. Era esborronador. Tots els registres de l'horror eren allí, als cossos horriblement mutilats, aixafats, asfixiats sense cap ferida al cos, cossos carbonitzats, cadàvers fumejants, ferits greus que s'arrossegaven per fugir de les voreres. Les teulades s'esfondraven, les parets s'ensulsiaven. Feia olor de carn humana abrasada."

Però l'holocaust no havia passat. Des de les bases de Burgos i Vitòria s'enlairaven nous avions. Rellevaven els que arribaven

de buit i prenien la mateixa ruta. Des d'un turó pròxim, Von Richtofen, com un Neró del Tercer Reich, tractava de contemplar, acompanyat pel coronel Vigón, cap de l'Estat Major de Mola, la perfecció de la seva maquinària de guerra, el carrussel dels seus avions: Guernica, van comprovar per la fumassa que pujava al cel, cremava pels quatre costats (...).

Quan jo vaig créixer en aquella ciutat, havien passat els arquitectes de Regions Devastades. Els va sortir una ciutat netíssima, ordenada amb la regularitat d'un tauler d'escacs, irònicament germànica. Però el Mercat Antic, el Frontó, els finestrals de fusta, l'església de Sant Joan, tota la resta, l'esperit de la ciutat construïda amb l'amor i el sabor dels anys, havia mort sota les bombes. Tots sabem de qui era la responsabilitat del bombardeig, quins i quants, 43, eren els avions que la "planxaren"; però ningú no s'atrevia a obrir la boca en públic. Era tabú. Havien estat els *gudaris* bascos en retirada, els asturians, tan destres amb la dinamita; tots, tret dels alemanys, tan pulcres, tan respectuosos.

La mentida va tardar anys a descobrir-se, si més no de forma oficial. Els arxius s'havien tancat amb pany i clau i Joseba Elósegui, comandant de *gudaris* que va romandre tres hores al casc urbà de la ciutat incendiada, va escriure: "El 19 de juny de 1950, Franco, al XIII aniversari de l'ocupació de Bilbao i al sopar de gala ofert per la Diputació de Biscaia, va repetir l'acusació: 'Guernica va ser violada i incendiada pels marxistes abans de la seva fugida'". A poc a poc la veritat va obrir-se pas. Els historiadors no es posaven d'acord sobre el nombre de morts: 1.600, 800, els 200 de Vicente Talón i fins la "dotzena" de Ricardo de la Cierva. S'enredava amb els morts per ofuscar la responsabilitat de la història.

Els habitants de Guernica van penjar a les seves cases i als seus bars el quadre de Picasso ("Crits de flors, crits d'infants, crits d'ocells") com un desafiament a la burla, a les condicions de l'època. (...) Guernica té avui uns 14.000 habitants. A penes queda algun rastre del bombardeig. Però jo recordo que, pels anys quaranta i cinquanta, jugàvem als indis i als *cowboys* en-



tre els enderrocs, amagàvem tresors de pirates saltant la reixa de l'església de Sant Joan. Per aquells anys, Karmele va fer-se mestra, es va casar amb Francisco, tingueren 5 fills. Quaranta anys després del bombardeig, la seva mare va poder, per fi, cobrar una pensió per la mort del seu marit. Però n'havia fet 85, i els diners, la pensió, no significaven res per a ella.»<sup>97</sup>

### Qüestions

1. L'exemple del cas Guernica ens mostra un procés de falsificació de la història. Esbrineu com es produí aquesta falsificació. Compareu-la amb l'intent de falsificació dels horrors nazis exposat a la pel·lícula. En ambdós casos, el grau de fermesa que hi ha en les versions oficials els dóna un major grau de *correspondència* amb la realitat? La seva *coherència* els fa més veritaders? Una mostra modèlica del procés de falsificació de la història el tenim a la novel·la d'Orwell *1984*, de la qual existeix una versió cinematogràfica. L'ofici del protagonista és precisament aquest. Compareu el procés exposat a la novel·la amb el que es conta a *La capsa de música* i amb el cas de Guernica.

2. Pel fet de tractar-se d'una pel·lícula «judicial», la qual versa sobre l'esclariment d'una acusació de crims de guerra, podem veure-hi la majoria de les teories de la veritat, en especial la teoria de la veritat com a correspondència i la teoria de la veritat com a coherència. Assenyaleu quina d'elles és adoptada pel fiscal i quina per la defensa. En el cas de la defensa, quins elements creieu que comencen a posar en dubte la confiança d'Ann Talbot en la innocència del seu pare? Classifiqueu-los per ordre d'importància.

3. El descobriment de les fotografies és un element decisiu en el procés de reflexió de la filla envers son pare. Encara així,

97. MANUEL LEGUINECHE, «Guernica. Un horror experimental», dins *Los grandes hechos del Siglo XX*, Barcelona, Orbis, 1982.

l'advocada podria sotmetre-les a examen: el descobriment de les fotografies fa palesa la *correspondència* de les identitats del pare i el botxí nazi? Penseu quins arguments podria donar encara per rebutjar aquesta identitat. Les fotografies que apareixen a la capsa de música són una prova determinant per a ella, donat que són *coherents* amb les declaracions dels testimonis i de les altres proves documentals del cas? Valoreu la força de les fotografies en relació al procés que ha fet dubtar a la filla de la innocència de Miska.

### D. ALTRES PEL·LÍCULES

*La historia oficial*, Argentina 1985. Director: Luis Puenzo. Intèrprets: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Hugo Arana i Chela Ruiz. 108 m. És aquesta una història semblant a la de la pel·lícula analitzada. L'esposa d'un militar argentí membre dels serveis secrets, la qual cosa és ignorada per ella, una dona culta i intel·ligent que no pot tenir fills, aconsegueix adoptar un nen gràcies a la intervenció del marit. A poc a poc descobrirà la veritat que s'amaga sota la història oficial: el rostre del torturador i una terrible història de *desaparició* dels veritables pares del fill que ella estimava com a propi. El descobriment de la veritat és un procés semblant al descrit en *La capsa de música*, amb una anàlisi més complexa encara de l'ambigüitat emocional i del deure moral que implica el descobriment del que realment ha passat: ambdues dones protegeixen el dret al futur del seu fill davant el monstre en què s'ha transformat el que pensaven que era el seu benvolgut espòs o pare.

Un dels arquetipus literaris de l'actitud analítica ha estat Sherlock Holmes. Quan parlarem de Freud, ja férem esment de la pel·lícula *Elemental Dr. Freud*, una de les més intel·ligents adaptacions a la pantalla, en la qual es presenten els dos prototipus d'investigadors: Sherlock Holmes i Freud. La recerca de la veritat és la seva obsessió. Un Sherlock Holmes cocaïnòman es lliura a les mans de Freud, un ex-addicte, a fi de ser

guarit tant del seu vici com de la seva neurosi. Enmig del tractament sorgirà un cas en el qual els dos investigadors col·laboraran: un d'ells, Sherlock Holmes, descobreix els elements empírics de la recerca; l'altre, Freud, les raons inconscients subjacents. Deixant de banda les qüestions psicoanalítiques de la trama, la història narrada en el film és un elogi de l'actitud analítica pròpia del mètode científic, incloent-hi una divertida reflexió sobre els motius de vegades ocults de les hipòtesis. En el mateix to estaria la conegudíssima pel·lícula de Billy Wilder *La vida privada de Sherlock Holmes (The Private Life of Sherlock Holmes)*, EUA, 1970, amb els intèrprets Robert Stephens, Colin Blakely, Geneviève Page i Christopher Lee. La trama de la pel·lícula, una embolicada conjura d'espies, segueix fidelment l'esperit de les novel·les originals de Conan Doyle i presta molta atenció a la cadena deductiva en la qual els elements més extravagants troben sentit gràcies a la seva correcta disposició. Caldria, per últim, citar la sèrie dedicada a la recreació dels principals casos feta per a la televisió (Granada-TV, 1984), fidels adaptacions dels relats de Conan Doyle. De totes elles, mereix ser destacada per la brillant cadena deductiva *La banda de llunars (The Specked Band)*, una de *Les aventures de Sherlock Holmes*.

També entre les sèries fetes per a la televisió caldria esmentar la realitzada per a la BBC l'any 1980: *Com és la realitat? (The Real Thing)*. Escrita i dirigida per James Burke, la sèrie tracta algunes de les principals qüestions de l'epistemologia des d'un punt de vista més psicològic que gnoseològic. La sèrie fou emesa pel Canal 33 al llarg de 1989 i consta de sis capítols d'una mitja hora de duració.<sup>98</sup>

98. El Centre de Professors de Torrent (l'Horta) ha publicat unes acurades guies didàctiques sobre aquesta sèrie, preparades pel professor Garcia i Raffi.

## ÈTICA I DELICTES I FALTES

Però, quina estructura moral? Aquestes són les ximpleries que ensenyas als teus alumnes?

MAY a *Delictes i faltas*

Si el que vostè busca és un final feliç, vagi a veure una pel·lícula de Hollywood.

JUDAH ROSENTHAL a *Delictes i faltas*

### A. FITXA TÈCNICA I SINOPSI

---

*Delictes i faltas (Crimes and Misdemeanors)*. EUA, 1989. Guió i direcció: Woody Allen. Intèrprets: Martin Landau, Anjelica Huston, Woody Allen, Alan Alda, Mia Farrow... 104 m.

---

Judah Rosenthal (Martin Landau) és un ric i respectat oftalmòleg de Manhattan que intenta posar fi a una relació extramatrimonial amb l'hostesa Dolores Paley (Anjelica Huston), però aquesta l'amenaça d'arruinar la seva vida, contant-li-ho tot a la seva dona. Judah no està disposat a perdre-ho tot per una simple aventura i encarrega al seu germà Jack (Jerry Orbach) que li «solucioni» el problema. Paral·lelament, se'ns conta la història de Cliff Stern (Woody Allen), un productor de documentals que a penes guanya per a viure, i la del seu cunyat Lester (Alan Alda), un productor de televisió frívol i fatu que, tanmateix, gaudeix de fama i guanya milions. Com no podia ser menys en una pel·lícula d'Allen, els dos s'enamoren de la mateixa dona: Halley Reed (Mia Farrow).

a) *La República a Manhattan*. A *Delictes i faltes* Woody Allen parla d'amors, d'il·lusions, d'èxit i de fracàs, de dubtes ètics, i també de com distingir el bé del mal en situacions complexes. El nucli moral de la pel·lícula ens remet a una qüestió àmpliament debatuda als diàlegs platònics.<sup>99</sup> Els sofistes, que es presentaven com a «mestres de virtut», estaven convençuts que la moral i la política són coneixements imperfectes i discutibles, sense cap altre fonament que aquell de la utilitat i eficàcia per a mantenir l'ordre ciutadà. Un fonament, doncs, pràctic, relatiu i contingent. El parer de Sòcrates, en canvi, no era el mateix. Més optimista i menys escèptic que els sofistes, Sòcrates afirmava que hi devia haver una essència de la virtut, de la justícia, més enllà de «les justícies» contingents, plasmades a les lleis.

En la teoria de la justícia exposada per Sòcrates a *La República* platònica, aquest defensa, enfront de Glauco, Cèfal, Polemarc, Trasímac i Adimant, que encara que la justícia val en ella mateixa i no per les seves conseqüències, gaudeix de la millor reputació entre els déus i els homes, ja que als déus no se'ls escapa qui és just i qui injust. I si el just és estimat pels déus, li succeeix el millor, és més feliç en vida o després de la mort. El mateix s'esdevé amb els homes, que més tard o més aviat reconeixen la justícia del just.

Judah Rosenthal és el referent cinematogràfic d'aquesta vella disputa platònica. Judah viu una doble vida; de fet es tracta del tipus d'home que Sòcrates pensaria que mai no pot ser feliç: davant la seva família és un pare i espòs modèlic, i davant els seus companys de professió és un benefactor de la comunitat; el respectable oftalmòleg, però, té una turmentosa relació sentimental amb una hostessa que va conèixer en un viatge de

99. Els trets fonamentals d'aquest enfocament platònic es troben a l'article de GARY COLWELL, *Plato, Woody Allen and Justice*, «Teaching Philosophy», 1991.

treball. Quan la seva amant li fa xantatge i pateix per la possibilitat de perdre el reconeixement social pel qual tan durament ha lluitat, encarrega al seu germà que l'alliberi d'ella. L'assassinat de Dolores condueix Judah, posseït per un intens sentit de culpa, a la desesperació. Sembla, en arribar a aquest punt, que el diagnòstic de Sòcrates és encertat:

1. «Sòcrates: L'ànima justa, per això, l'home just, viurà bé; l'injust, en canvi, malament... Precisament, però, qui viu bé és feliç i benaurat, tot al contrari d'aquell que viu malament... Per això, el just és feliç i l'injust infeliç» (353e-354a).

2. «Judah: Comès l'acte final, descobreix que un remordiment sense límits l'envaeix. Petits calius de la seva educació religiosa, que refusà, revifen de sobte. Escolta la veu de son pare. Imagina que Déu vigila cadascun dels seus moviments. L'univers deixa de ser buit de sobte, es revela just i moral... i ell l'ha violat. L'envaeix el pànic. És al llindar d'una depressió nerviosa. Gairebé ho confessa tot a la policia.»<sup>100</sup>

Però, heus aquí que un bon dia el desassossegat Judah recupera l'equilibri:

«I aleshores... un matí... es desperta. El sol llueix, la seva família l'envolta i... misteriosament... la crisi ha passat. Porta la seva família de vacances a Europa i, amb el pas dels mesos, descobreix... que no ha estat castigat. Al contrari, prospera. L'assassinat s'atribueix a una altra persona, un delinqüent que ja tenia altres crims en la seva història. Tant se val, un més no importa. Ara és completament lliure. La seva vida ha tornat a la normalitat. Al seu món protegit de benestar i privilegi.»

En l'escena final —de la qual hem citat ara un passatge— Judah relata el seu crim a Clifford Stern, un productor de cine d'escàs èxit que està compromès amb la difusió de la doctrina del filòsof vitalista Louis Levy. Clifford veu la fi lògica d'aquesta història en el càstig del culpable:

100. WOODY ALLEN, *Delitos y faltas*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 143-146.

«Cliff: Jo faria que ell confessés... perquè aleshores aquesta història assoliria proporcions tràgiques, perquè davant l'absència de Déu, o d'alguna cosa, ell ha d'assumir aquesta responsabilitat per ell mateix. I així... tindria una tragèdia.»

Judah li respon carregat de cinisme:

«Però això és una ficció. És com una pel·lícula. Vull dir que vostè veu massa pel·lícules. I jo parlo de la realitat. Si el que vostè busca és un final feliç, vagi a veure una pel·lícula de Hollywood.»

En la vida real el culpable carrega amb la seva culpa i aprèn a viure amb ella:

«Judah: En la realitat, actuem racionalment. Hem de negar, o seria impossible continuar vivint.»<sup>101</sup>

b) *Hi ha una «estructura moral de totes les coses»?* Com en l'època de Sòcrates i els sofistes, aquesta és la qüestió clau davant la qual van definint llurs posicions ètiques els diferents personatges de la pel·lícula. És a dir: els valors morals són universals i cognoscibles o relatius i opinables. Després del crim de Dolores, Judah, turmentat pels remordiments, intenta de retrobar la calma visitant l'antiga casa dels seus pares, on van transcórrer, feliços, els seus primers anys. Mentre passeja per les habitacions, Judah recorda una imatge de la infantesa:

«FAMILIARS (off, converses intel·ligibles).

Judah se'n torna cap el menjador. Asseguts a la taula es troben el pare de Judah, Saül, el seu germà Jack i la germana de Saül, May. És de nit i tots estan celebrant el sopar de Pasqua.

SAÛL: *Baruch atah adonoi elo-hey-nu mei-lech. Ha-olam asher Kid-sha-nu b'mitz-v-tov v'tzi-vanu al a-chi-lat ma-ror.*

Judah contempla els seus familiars.

MAY (off): Au, Saül. Acaba d'una vegada. Tinc fam.

SAÛL: Et molesta?

AL: (riu).

101. WOODY ALLEN, *op. cit.*, p. 147.

MAY: Tot açò és absurd. Per què ens obligues a tots a suportar les teves mistiqueries? Que porten el sopar!

SAÛL: Us prego que perdoneu a la meva irrespectuosa germana.

CONVIDADA: Creus que ella...? (continua intel·ligible).

MAY: Per favor, som al segle xx. Hi ha infants aquí.

Judah infant està assegut al costat de Jack i una parenta.

MAY (off): No els omplis el cap de supersticions.

SAÛL: Oh, la intel·lectual. La distingida professora.

VELLA: Oh, no.

SAÛL: No ens vinguis una altra vegada amb la teva filosofia leninista!

MAY: Tens por que Déu et castigui si infringeixes les regles?

CONVIDADA (gargamella).

SAÛL: Oh, a mi no em castigarà. Només castiga els rèprobes.

MAY: Ja. Com Hitler?

SAÛL: May, açò és el sopar de Pasqua.

MAY: Sis milions de jueus moriren assassinats i els nazis restaren impunes.

SAÛL: Com que impunes?!

MAY: Sis...

SAÛL (l'interromp): Com?!

MAY: Oh, Saül. Obre els ulls. Sis milions de jueus i milions d'altres races moriren i als nazis no els passà res.

MOE (off): Com és possible que éssers humans poguessin fer una cosa així?

MAY: Perquè la força fa el dret. Fins que els americans aparegueren i ho aturaren tot...

MOE: Creus realment que...?

SAÛL (interromp): No m'agrada aquesta conversa en el meu sopar de Pasqua!

MAY: Està bé. Està bé. D'acord.

NOI (off): A mi em sembla interessant.

MAY (off): I a mi també.

FAMILIARS (rialletes).

MAY: Eh, un moment. Sabeu aquest acudit? Un boxejador

puja al ring... i el seu germà li diu al sacerdot de la família: "Pare, pregui per ell". I el sacerdot replica: "Pregaré, però si ell prega, millor".

FAMILIARS (rialletes).

STAN: I, aleshores, què, May? Sostens que cal desafiar l'estructura moral de totes les coses?

MAY: Però, quina estructura moral? Aquestes són les ximberies que ensenyen als teus alumnes?

STAN: No et semblen els impulsos humans fonamentalment honestos?

MAY: Fonamentalment són no-res.

SAÛL: La meva germana és una cínica. Una nihilista. Torna-te'n a Rússia!

AL: Bo, escolteu. Joestic d'acord amb May en allò que es refereix a aquest ritual.

SAÛL: Com pots dir una cosa així? Véns a tots els sopars de Pasqua. Pregues en hebreu.

AL: Sí, faig tots els gestos, però de forma mecànica. No són més que un hàbit.

STAN: Què dius, May? No hi ha moralitat en cap lloc del món?

MAY: Escolta, per als que volen moralitat, hi ha moralitat. Res no és immutable.

BEVERLY: La fe de Saül és un do. Com una bona orella per a la música, o el talent per al dibuix. Ell creu, i ja pots emprar la lògica amb ell tot el dia, que continuarà creient.

SAÛL: Tot ha de ser lògic?

JUDAH (off): I si un home...

Judah pren la paraula des de la porta del menjador.

JUDAH: ... comet un crim? I si mata?

Tots els comensals tornen la mirada cap a Judah.

SAÛL: Pot fer-ho d'una forma o d'una altra, però serà castigat.

AL: Si l'agafen, Saül.

SAÛL: I si no l'agafen, allò que brolla d'un acte injust florirà de forma immunda.

AL: Ah, confies massa en la Bíblia, Saül.

SAÛL: No, no, no, no! En Shakespeare o en el Vell Testament, el crim sempre surt a la llum.

JUDAH: Qui ha parlat de crim?

SAÛL: Tu.

JUDAH: Jo?

MAY: I jo dic que si el comet i no li passa res, i decideix no preocupar-se de l'ètica, té la tranquil·litat assegurada.

STAN (off): Oh, May.

FAMILIARS (murmuris).

SAÛL: La teva tia és una dona brillant, Judah, però ha tingut una vida molt desgraciada.

MAY (rialleta).

AL: I si tota la teva fe fos una errada, Saül?

SAÛL (rialleta).

AL: Què passaria si..., eh?

SAÛL (sospira).

AL: Hmm?

SAÛL: Continuaria gaudint d'una vida millor que aquells que dubten.

MAY: Un moment (rialleta). M'estàs dient que anteposi Déu a la veritat?

SAÛL: Si fos necessari, elegiria Déu abans que la veritat.

CONVIDADA: Bo, estic d'acord amb ell.

SAÛL (rialleta): Estàs d'acord amb Ell.

FAMILIARS (murmuris).

CONVIDADA: Sí, això és, això és.

CONVIDADA 2: Jo dic que allò que va, després torna.

JUDAH (off): Ho entenc, pare. Sé el que vols dir.»<sup>102</sup>

1) Saül expressa idees semblants a les de Sòcrates: no s'accontenta amb una ètica relativa als temps històrics i tan caduca com aquests: creu en l'existència d'una «estructura moral» del món i afirma que a l'acte injust és connatural el càstig.

102. WOODY ALLEN, *op. cit.*, pp. 108-112.

2) Per a May, com per a Trasímac, «la història l'escriuen els vencedors», i la justícia, per tant, és el que convé al més fort. No hi ha una «estructura moral de totes les coses», i només «per als qui volen moralitat, hi ha moralitat».

c) *Justícia i felicitat*. El desenllaç final de la pel·lícula planteja amb meridiana claredat la mateixa qüestió que Trasímac a Sòcrates: per a què ser moral? Per què realitzar un esforç per ser moral? Quina és la recompensa?

Si Judah sembla demostrar que l'home injust pot ser feliç, Cliff es troba al pol oposat: l'home just pot ser completament infeliç. Cliff té nobles aspiracions: treballa en un documental sobre el filòsof Levy. L'èxit no l'acompanya malgrat els seus esforços. El seu cunyat Lester, en canvi, és un productor televisiu de «culebrons» amb èxit. És més, Halley Reed, de la qual Cliff està enamorat, es casa finalment amb Lester. El personatge de Cliff sembla indicar al públic que la consciència social, els esforços racionals i els ideals nobles són trets dels perdedors de la societat, que els ulls de Déu necessiten el repàs d'un bon oftalmòleg de Manhattan, ja que són incapaços de distingir els «justs» dels «rèprobes».

El rabí Ben, pacient de Judah i cunyat de Cliff, creu sincerament que el món té una estructura moral. Harmoniós i equilibrat, allunya del seu tarannà qualsevol mostra d'odi o rancúnia, malgrat estar tornant-se cec. Ell és l'home just de la pel·lícula, que amb la sola actitud ens interpel·la i pregunta: es pot ser feliç fins i tot patint?

Per últim, el filòsof Louis Levy és un vitalista esperançat que un dia decideix dir «no» a la vida. La seva presència en la pel·lícula realitza la mateixa funció que els cors de la tragèdia grega: les seves reflexions al llarg del film glossen i aclareixen les decisions dels diferents personatges. La seva tràgica fi llança una ombra de dubte sobre el que ha dit, és a dir, sobre la possibilitat que l'home just sigui feliç gràcies a la seva moral.

## C. TEXTOS I ACTIVITATS

### *La justícia val per ella mateixa*

«Ara hem d'examinar si els justs viuen millor que els injusts i si són més feliços, que és el que adés proposàvem. Per cert, això sembla clar, almenys així ho crec, a partir del que hem estat dient. No obstant això, cal examinar-ho millor, ja que no és un tema qualsevol, sinó que es refereix a quin és el mode en què cal viure.

—Examina-ho, llavors —digué.

—Ho examinaré —vaig respondre—. Digues, et sembla que hi ha una funció pròpia del cavall?

—Em sembla que sí.

—I allò que admets com a funció del cavall, com en qualsevol altre cas, no és el que sols ell fa, o allò que fa millor?

—No ho comprenc —al·legà.

—Vegem-ho d'aquesta manera: pots veure amb una altra cosa que amb els ulls?

—No, certament.

—I pots escoltar amb una altra cosa que amb les orelles?

—De cap manera.

—En tal cas, seria correcte dir que veure i oir són funcions d'aquests òrgans?

—Certament.

—Ara bé, podries tallar un sarment d'una vinya amb el ganivet, amb un cisell o amb altres ferramentes anàlogues?

—Sí que podria!

—Tanmateix, em sembla que amb cap d'elles es podria la vinya de manera tan escaient com amb una podadera, que ha estat fabricada per a això.

—És cert.

—Admetrem, en conseqüència, que podar la vinya és funció de la podadera;

—Admetem-ho.

—Crec que ara comprendràs millor el que et preguntava

adés, quan inquiria si la funció de cada cosa és o no allò que només ella acompleix o allò que aquella cosa acompleix de manera més escaient.

—Efectivament, comprenc, i em sembla que això és la funció de cada cosa.

—Bé. I no et sembla que hi ha una excel·lència per a cada cosa que té assignada una funció? Però tornem al que hem dit abans: no dèiem que els ulls tenen una funció?

—Sí, tenen una funció.

—I no tenen els ulls també una excel·lència?

—També.

—Però, a més, hi havia una funció de les orelles?

—Sí.

—I, per tant, també una excel·lència?

—Sí, també.

—I no s'esdevé el mateix amb tota la resta de coses?

—El mateix.

—Doncs bé, els ulls podrien tal volta alguna vegada complir adequadament la seva funció, si no tinguessin la seva pròpia excel·lència, sinó, en el seu lloc, una fallença?

—Clar que no! —contestà—. Ja que segurament vols dir que tenen la ceguesa en lloc de la vista.

—Qualsevol que sigui la seva excel·lència —vaig replicar—, ja que encara no pregunto això, sinó si les coses que tenen una funció la compleixen bé gràcies a la pròpia excel·lència, però malament amb el seu malguany.

—Això és cert.

—Per tant, també les orelles privades de la seva excel·lència, compliran malament la seva funció.

—És clar.

—I aplicarem a totes les coses el mateix argument?

—Em sembla que sí.

—Bé. Després d'açò, hem d'examinar el següent: hi ha funcions de l'ànima que cap altra cosa distinta d'ella podria complir. Per exemple, prestar atenció, governar, deliberar i tot allò d'aquesta mena: serà correcte que atribuïm aquestes funcions

a alguna cosa distinta de l'ànima i direm que són pròpies d'aquesta?

—Les atribuirem a l'ànima.

—I pel que fa al viure, direm que és una funció de l'ànima?

—És clar, per damunt de tot.

—L'ànima té, per tant, una excel·lència?

—Així és.

—I alguna vegada, Trasímac, l'ànima complirà bé les seves funcions si està privada de la seva pròpia excel·lència, o li serà impossible?

—Li serà impossible.

—Forçós és, per tant, governar i prestar atenció malament amb una ànima dolenta, i, amb una ànima bona, fer bé totes aquestes coses.

—Forçós.

—I no havíem acordat que la justícia és excel·lència, i la injustícia malguany d'aquella?

—En efecte.

—L'ànima justa, per tant, l'home just, viurà bé; l'injust, en canvi, malament.

—Segons el teu argument —va dir— és palès.

—Precisament, però, qui viu bé és feliç i benaurat, al contrari d'aquell que viu malament.

—Així és.

—Per tant, el just és feliç i l'injust desgraciat.

—Admetem-ho.

—Ara bé; no s'obté profit en ser desgraciat, sinó en ser feliç.

—És clar!

—En aquest cas, benaurat Trasímac, és més profitosa la justícia que la injustícia.»<sup>103</sup>

103. PLATÓ, *La República*, dins *Diàlogos IV*, Madrid, Gredos, 1986, 352d-354a.

*La justícia és allò que convé al més fort*

«—Escolta, doncs —va dir Trasímac—. Afirmo que allò just no és una altra cosa que el que convé al més fort. I ara, per què no m'elogies? Però no, no hi estàs disposat.

—Primerament he de comprendre què vols dir, ja que encara no ho sé. Afirmes que just és allò que convé al més fort. I això, Trasímac, què significa? Perquè, sens dubte, el que afirmes no és, per exemple, que si Polidamant, el pancraciasta, és més fort que nosaltres, i li convé —pel que fa al cos— la carn de bou, aquest aliment és també convenient i just per a nosaltres, que som més febles que ell.

—Em repugnes, Sòcrates: interpretes la definició de la manera que més pots distorsionar-la.

—Però, el meu excel·lent amic, de cap manera: expressa més clarament el que vols dir.

—Tal vegada no saps que en alguns Estats el govern és tirànic, en altres democràtic i en altres aristocràtic?

—Com no he de saber-ho?

—I no és el govern el que té la força en cada Estat?

—Sens dubte.

—Bé. D'aquesta manera, doncs, cada govern implanta les lleis en vista d'allò que és convenient per a ell: la democràcia, lleis democràtiques; la tirania, lleis tiràniques, i així la resta. Un cop implantades, manifesten que allò que convé als governants és just per als governats, i a aquell que se n'aparta, el castiguen per infringir les lleis i obrar injustament. Això, el meu bon amic, és el que vull dir: que en tots els Estats és just el mateix: el que convé al govern establert, que és sens dubte el que té la força, de manera que, per a qui raoni correctament, és just el mateix en tots els llocs, el que convé al més fort.

—Ara he comprès el que volies dir; si és veritat o no, tractaré de comprendre-ho. Aleshores, Trasímac, també tu has respost que "just" és allò convenient, encara que a mi m'havies prohibit que contestés això; si bé a allò dit en aquell moment afegeixes ara que ho és per al més fort.

—Un afegitó probablement insignificant —va dir burlo-  
nament Trasímac.

—Encara no està clar si és important. El que està clar, però, és que cal examinar si el que dius és cert. Perquè estic d'acord que allò just és convenient, però tu hi has afegit l'afirmació que és convenient per al més fort. I això ho ignoro i he d'examinar-ho.»<sup>104</sup>

*La teologia és l'expressió d'un anhel de justícia*

«MAX HORKHEIMER: (...) Penseu en allò que Adorno i jo hem escrit a la *Dialèctica de la Il·lustració*. S'hi diu: la política que no contingui la teologia, encara que sigui d'una manera molt poc conscient, no deixarà de ser, al cap i a la fi, un negoci, per molt hàbil que aquest sigui.

HELMUT GUMNIOR: Aleshores, què significa aquí teologia?

MAX HORKHEIMER: Vaig a intentar aclarir-ho. Partint del punt de vista del positivisme, no es pot arribar a una política moral. Vist sota l'aspecte merament científic, l'odi no és pitjor que l'amor, malgrat totes les diferències sòcio-funcionals. No existeix cap argumentació lògica concloent per la qual jo no hagi d'odiar si mitjançant això no ocasiono cap desavantatge en la meua vida social.

HELMUT GUMNIOR: El positivista pot, doncs, si no ho he entès malament, afirmar d'acord amb George Orwell: la guerra és tan bona o tan dolenta com la pau; la llibertat és tan bona o tan perjudicial com l'esclavitud o l'opressió.

MAX HORKHEIMER: Açò és absolutament cert, ja que, com pot justificar-se amb exactitud que jo no hagi d'odiar si això em causa plaer? El positivisme no troba cap instància que transcedeixi els homes per a poder distingir entre la disponibilitat i l'afany de profit, la bondat i la crueltat, l'avarícia i l'entrega d'un mateix. També la lògica emmudeix: no reconeix cap pre-

104. PLATÓ, *op. cit.*, 338c-339b.



ferència a un mode de pensar moral. Tot intent per fonamentar la moral en una perspectiva terrena, en lloc de fer-ho des del punt de vista del més enllà —ni tan sols Kant resistí sempre aquesta temptació—, es basa en il·lusions harmòniques. Tot allò que té relació amb la moral es basa, en definitiva, en la teologia; tota moral, si més no als països occidentals, té el seu fonament en la teologia, per més que un s'esforci a prendre la teologia amb precaució.

HELMUT GUMNIOR: Una vegada més pregunto, senyor Horkheimer, què significa aquí teologia?

MAX HORKHEIMER: En cap cas es considera aquí la teologia com la ciència d'allò diví o la ciència de Déu. La teologia significa aquí la consciència que el món és un fenomen, que no és la veritat absoluta ni l'últim. La teologia és —m'expresso conscientment amb prudència— l'esperança que la injustícia que caracteritza el món no pot romandre així, que l'injust no pot considerar-se com la darrera paraula.

HELMUT GUMNIOR: La teologia com a expressió d'una esperança?

MAX HORKHEIMER: Jo més bé diria: expressió d'un anhel, d'una nostàlgia que l'assassí no pot triomfar sobre la víctima innocent.»<sup>105</sup>

### Qüestions

1. Quins personatges de la pel·lícula *Delictes i faltes* sustenten punts de vista semblants al de Trasímac? Quins al de Sòcrates? Quins són els arguments que esgrimeixen en suport dels seus respectius punts de vista? Les seves posicions es mantenen inalterables al llarg de tota la pel·lícula o pateixen variacions? Si les pateixen, quines són i què és el que les provoca?

105. HERBERT MARCUSE, KARL POPPER i MAX HORKHEIMER, *A la búsqueda del sentido*, Salamanca, Sígueme, 1976, pp. 105-106.

2. En la pel·lícula, alguns personatges parlen del «món real» (Jack, Lester, May, Judah). Les seves afirmacions són descriptives, avaluatives, prescriptives o una combinació de totes elles? Justifiqueu la vostra resposta.

3. Quines relacions estableix Max Horkheimer entre teologia i moral? Què entén per teologia i què per «política moral»? Compareu el punt de vista de Horkheimer amb el de Sòcrates i el «punt de vista del positivisme» amb el de Trasímac. Hi ha analogies?

4. Un cert existencialisme domina la darrera part de la pel·lícula. Com a introducció d'aquest corrent filosòfic tan influent a l'Europa de la segona postguerra, us suggerim la lectura del text de Jean-Paul Sartre *L'existencialisme és un humanisme*.

5. Compareu el text de *L'èsser i el no-res* de Sartre amb les afirmacions del filòsof Louis Levy al final de la pel·lícula. Heus ací els fragments:

«No sóc jo qui decideix sobre el coeficient d'adversitat de les coses, i fins i tot sobre la seva imprevisibilitat, en decidir sobre mi mateix? Així, en una vida no hi ha *accidents*: un esdeveniment social que de sobte irromp i m'arrossega, no prové de fora; si sóc mobilitzat en una guerra, aquesta guerra és *meva*, està feta a la meua imatge i la mereixo. La mereixo, en primer lloc, perquè sempre podia haver-me sostret a ella, per la deserció o el suïcidi; aquests possibles últims són els que sempre hem de tenir presents quan es tracta d'acabar una situació. En no haver-me sostret, l'he *elegida*: va poder ser per feblesa, per covardia davant l'opinió pública, perquè prefereixo certs valors a la negació de fer la guerra (l'estima de les persones pròximes, l'honor de la meua família, etc.). De tota manera, es tracta d'una elecció; elecció reiterada després, de manera contínua, fins al final de la guerra; hem de subscriure, doncs, la frase de J. Romain: "En la guerra no hi ha víctimes innocents". Així, doncs, si he preferit la guerra a la mort o al deshonor, tot esdevé com si portés enterament sobre les meves espatlles la responsabilitat d'aquesta guerra. Sens dubte, d'altres l'han decla-

rada, i es podria incórrer en temptació de considerar-me com a mer còmplice. Aquesta noció de complicitat, però, no té sinó un sentit jurídic; en el nostre cas, és insostenible, ja que ha depès *de mi* que per a mi i per mi aquesta guerra no existís, i jo he decidit que existeixi. No hi ha hagut cap coerció, ja que la coerció no pot exercir cap domini sobre una llibertat; no tinc cap excusa, ja que, com ho hem dit i repetit en aquest llibre, allò propi de la realitat humana és ser sense excusa. No em resta, doncs, sinó reivindicar aquesta guerra com a meva.»<sup>106</sup>

\* \* \*

«Al llarg de tota la nostra vida hem d'enfrontar-nos a decisions angunioses (...) eleccions morals. Algunes són (...) a gran escala; la majoria d'aquestes se (...) centren en qüestions menors. Però (...) tots nosaltres ens definim a través de les nostres eleccions. Som, de fet la suma (...) total de les nostres eleccions. Però els esdeveniments es produeixen d'una forma tan imprevisible (...) tan injusta. La felicitat humana (...) no sembla estar inclosa en els designis de la creació.»<sup>107</sup>

#### D. ALTRES PEL·LÍCULES

La literatura de tots els temps, les arts plàstiques, les cançons i el cine han fomentat o refusat uns o altres valors o contravalors. La raó és senzilla: és impossible una vida humana al marge dels valors. Seria inabastable la tasca de realitzar una classificació de pel·lícules a partir dels valors que en elles es defensen i es difonen: la vida, la justícia, l'amistat i la solidaritat. Renunciem a aquesta mena de recomanació temàtica i apostem per una manera més general —genèrica— d'enfocar l'ensenyament dels valors per mitjà del cinema.

106. JEAN-PAUL SARTRE, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1976, p. 676.

107. WOODY ALLEN, *op. cit.*, pp. 148-150.

Els gèneres literaris o cinematogràfics posseeixen un cert nombre de convencions, de prescripcions i proscripcions, que aquells que els conreen han de respectar. El gènere criminal, el més popular de tots els gèneres, planteja, en el seu conjunt, una important qüestió moral: «L'esquema ètic de la novel·la criminal es condensa en l'eterna lluita del bé contra el mal. (...) El bé necessita triomfar perquè s'hi restableixi l'ordre trencat pel crim. (...) La novel·la criminal, en qualsevol de les seves etapes, és un al·legat en favor de l'individualisme. La justícia i l'ordre sols es restableixen a nivell individual. (...) El crim és fruit de la llibertat individual, en el sentit que l'individu és potencialment lliure de delinquir o no.»<sup>108</sup>

Així, doncs, el gènere criminal detectivesc parteix d'una greu fallida de l'ordenament moral de la convivència i després busca el responsable d'aquest trencament. El detectiu, que sol ser un individualista que només obeeix el seu propi codi moral, comença la seva investigació i descobreix «la més terrible i transcendent veritat: que tothom té bons motius per a matar algun semblant.»<sup>109</sup> És la voluntat, però, la que ha de donar el sí. Més enllà dels motius i les circumstàncies, algú vol matar i delinqueix lliurement. El detectiu sap que aquesta voluntat que ha actuat deixa un rastre: «Allò que en la voluntat, és a dir, en la consciència moral és injustificable, en el món dels fets és irreparable. La investigació intenta d'ajuntar ambdós, la decisió i el gest que la realitza, en un sol agent lliure, identificat davant la mort.»<sup>110</sup>

Ara que es parla tant de l'educació en els valors, cal no oblidar l'eficàcia comunicativa, i la consegüent virtualitat didàctica, d'aquest gènere del qual ja escrigué Sergei Mijailovich Eisenstein: «Per què agrada el gènere policíac? Perquè és el

108. SALVADOR VÁZQUEZ DE PARGA, *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 20-21.

109. FERNANDO SAVATER, *La novela detectivesca y conciencia moral*, «Los cuadernos del Norte», any IV, núm. 19, 1983, p. 10.

110. *Ibid.*, p. 10.

gènere literari més eficaç. Açò és impossible bandejar-ho. Està articulat amb tals mitjans i plantejaments que subjecten el lector amb la lectura com cap altra cosa. El gènere policíac és el mitjà més eficaçment comunicatiu, el més pur i elaborat entre tots els gèneres literaris. És el gènere en el qual els mitjans de comunicació destaquen al màxim». <sup>111</sup> Aprofitem, doncs, les possibilitats que aquest gènere ens ofereix per a l'ensenyament de l'ètica.

111. ROMÁN GUBERN (ed.), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 29.

## ÍNDIX DE PEL·LÍCULES CITADES

- A la recerca del foc* (Jean-Jacques Annaud, 1981)
- Els abalisadors del desert* (Nacer Khemir, 1985)
- Aliens* (James Cameron, 1986)
- L'amant* (Jean-Jacques Annaud, 1992)
- Les amistats perilloses* (Stephen Frears, 1988)
- Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)
- El banquet* (Marco Ferreri, 1988)
- Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)
- El cap de Janu* (Murnau, 1920)
- La capsua de música* (C. Costa-Gavras, 1989)
- La casa de joc* (David Mamet, 1987)
- Casablanca* (M. Curtiz, 1942)
- Cavernícola* (Carl Gottlieb, 1981)
- El cel protector* (Bernardo Bertolucci, 1990)
- El clan de l'ós cavernari* (Michael Chapman, 1986)
- Cleopatra* (Joseph Leo Mankiewicz, 1961-63)
- La comtessa descalça* (Joseph Leo Mankiewicz, 1954)
- El conformista* (Bernardo Bertolucci, 1971)
- Contes de la lluna pàl·lida d'agost* (Kenji Mizoguchi, 1953)
- Contes de Tòquio* (Yasujiro Ozu, 1953)
- El corazón del bosque* (M. Gutiérrez Aragón, 1979)
- Cotton Club* (Francis Ford Coppola, 1984)
- La dama del llac* (Robert Montgomery, 1946)
- El darrer emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987)
- El darrer tango a París* (Bernardo Bertolucci, 1973)
- Els darrers dies de l'Edèn* (John McTiernan, 1992)
- De sobte el darrer estiu* (Joseph Leo Mankiewicz, 1958)

*Delictes i faltes* (Woody Allen, 1989)  
*Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1974)  
*Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (Sidney Olcott, 1908)  
*Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (John S. Robertson, 1920)  
*El Doctor Jekyll i Mr. Hyde* (Robert Mamoulian, 1932)  
*El Doctor Jekyll i la seva germana Hyde* (Roy Ward Baker, 1971)  
*Doctor Pickle and Mr. Pride* (Stan Laurel, 1925)  
*Dones prehistòriques* (Michael Carreras, 1966)  
*Les dues cares del Dr. Jekyll* (Terence Fisher, 1960)  
*L'edat de la innocència* (Martin Scorsese, 1993)  
*Elemental, Doctor Freud* (Herbert Ross, 1976)  
*L'empremta* (Joseph Leo Mankiewicz, 1972)  
*L'enigma de Gaspar Hauser* (Werner Herzog, 1974)  
*L'estrany cas del Doctor Jekyll* (Victor Fleming, 1941)  
*Fa un milió d'anys* (Hal Roach i Hal Roach Jr., 1940)  
*Fa un milió d'anys* (Don Chaffey, 1966)  
*Francesc, joglar de Déu* (Roberto Rossellini, 1950)  
*Francesco* (Liliana Cavani, 1966)  
*Freud, passió secreta* (John Huston, 1962)  
*Galileu* (Liliana Cavani, 1968)  
*Galileu Galilei* (Joseph Losey, 1974)  
*Giordano Bruno* (Giulano Montaldo, 1973)  
*Hawai* (George Roy Hill, 1966)  
*La història oficial* (Luis Puenzo, 1985)  
*Horitzons llunyans* (Frank Capra, 1937)  
*L'imperi dels sentits* (Nagisa Oshima, 1976)  
*Impuls criminal* (Richard Fleischer, 1959)  
*L'infant salvatge* (François Truffaut, 1969)  
*L'intendent Sansho* (Kenzi Mizoguchi, 1954)  
*Jardins de pedra* (Francis Ford Coppola, 1987)  
*Johnny agafà el seu fusell* (Dalton Trumbo, 1971)  
*El jove Törless* (Volker Schlöndorff, 1966)  
*Jugant als camps del Senyor* (H. Babenco, 1991)  
*Juli Cèsar* (Joseph Leo Mankiewicz, 1953)  
*King Kong* (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsak, 1933)  
*Un lloc al món* (Adolfo Aristarain, 1993)

*La lluna* (Bernardo Bertolucci, 1979)  
*Ludwig* (Luchino Visconti, 1972-73)  
*Maravillas* (M. Gutiérrez Aragón, 1980)  
*Marnie, la lladre* (Alfred Hitchcock, 1964)  
*Més enllà del bé i del mal* (Liliana Cavani, 1977)  
*La missió* (Roland Joffe, 1986)  
*Misteris d'una ànima* (G. W. Pabst, 1926)  
*Moana: a romance of the Golden Age* (R. Flaherty, 1926)  
*Moi, Pierre Rivière...* (René Allio, 1976)  
*Nanouk* (R. Flaherty, 1922)  
*El nom de la rosa* (Jean-Jacques Annaud, 1986)  
*1900 [Novecento]* (Bernardo Bertolucci, 1977)  
*Oh! What a lovely war* (Richard Attenborough, 1969)  
*On somien les formigues verdes* (Werner Herzog, 1984)  
*L'origen de l'home* (David W. Griffith, 1912)  
*L'ós* (Jean-Jacques Annaud, 1989)  
*El padrí I* (Francis Ford Coppola, 1972)  
*El padrí II* (Francis Ford Coppola, 1974)  
*El padrí III* (Francis Ford Coppola, 1990)  
*Passeig per l'amor i la mort* (John Huston, 1969)  
*Paths of Glory* (Stanley Kubrik, 1958)  
*Peter Pan* (Walt Disney, 1953)  
*Petit Buda* (Bernardo Bertolucci, 1993)  
*El professor guillat* (Jerry Lewis, 1963)  
*Quan els dinosaures dominaven la Terra* (Don Chaffey, 1970)  
*Els raïms de la ira* (John Ford, 1940)  
*Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950)  
*Rebel·lió a bord* (Frank Lloyd, 1935)  
*Rebel·lió a bord* (L. Milestone, 1962)  
*La rosa porpra del Caire* (Woody Allen, 1985)  
*Els set samurais* (Akira Kurosawa, 1954)  
*El setè segell* (Ingmar Bergman, 1957)  
*La sogra* (Alfred Hitchcock, 1948)  
*Sol davant el perill* (Fred Zinnemann, 1952)  
*Sonámbulos* (M. Gutiérrez Aragón, 1979)  
*Tarzan de les mones* (W. S. Van Dyke, 1932)

*El te de l'harem d'Arquimedes* (Mehdi Charef, 1985)  
*Teenage caverman* (Roger Corman, 1958)  
*Temps moderns* (Charles Chaplin, 1936)  
*El testament del Dr. Cordelier* (Renoir, 1960)  
*Tots ens anomenem Alí* (R. W. Fassbinder, 1974)  
*Les tres edats* (Buster Keaton, 1923)  
*Trilogia d'Apu* (Satyajit Ray, 1952-1958)  
*Tucker* (Francis Ford Coppola, 1988)  
*El túnel* (Antonio Drove, 1987)  
*Uomini contra uomini* (Francesco Rosi, 1970)  
*Valmont* (Milos Forman, 1989)  
*La vida de l'home primitiu* (1913)  
*La vida d'O-Haru, dona galant* (Kenzi Mizoguchi, 1952)  
*La vida privada de Sherlock Holmes* (Billy Wilder, 1970)  
*Viure* (Akira Kurosawa, 1952)

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- AA.VV., *Guía práctica para ver «La casa del juego»*, València, Nau Llibres, 1991.
- AA.VV., *La lechuza de Minerva. ¿Qué es filosofía?*, trad. Carmen García Trevijano, Madrid, Cátedra, 1979.
- ALLEN, WOODY, *Delitos y faltas*, trad. José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, 1992. (Cuadernos Ínfimos, 138)
- ANDRÉS ESTELLÉS, VICENT, *Llibre de meravelles*, València, L'estel, 1971.
- BENJAMIN, WALTER, *Discursos interrumpidos*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- BILBAO, ANDRÉS, *Obreros y ciudadanos. La desestructuración de la clase obrera*, Madrid, Trotta/Fundación Primero de Mayo, 1993.
- BORGES, JORGE LUIS, «Discusión (1932)», dins *Obras Completas*, vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- BOWLES, PAUL, *El cel protector*, trad. Jordi Arbonès, Barcelona, Edicions 62, 1994.
- BRECHT, BERTOLD, *La «Courage» i els seus fills. Galileu Galilei*, trad. Carme Serrallonga, Barcelona, Edicions 1984, 1985. (Temps maleïts, 3)
- BUENO, GUSTAVO, *¿Qué significa «cine religioso»?*, «El Basilisco», II època, 1r trimestre 1994.
- BUÑUEL, LUIS i TRUMBO, DALTON, *Johnny Got his Gun*, trad. Isabel Corona, Terol, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- CARMONA, RAMÓN, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CARPENTER, EDWARD i McLuhan, Marshall, *El aula sin muros*:

- Investigaciones sobre técnicas de comunicación*, trad. Luis Carandell, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- CARREÑO, JOSÉ M., *Alfred Hitchcock*, Madrid, J.C., 1980.
- CAVANI, LILIANA i PINELLI, TULLIO, *Galileo* [guió cinematogràfic], trad. Loly Morán i J. Antonio P. Millán, «Tiempo de Historia», any II, núm. 16, març 1976.
- CLARKE, ARTHUR C., *Una odisea espacial. 2001*, trad. Antonio Ribera, Estella, Salvat, 1970.
- COLWELL, GARY, *Plato, Woody Allen and Justice*, «Teaching Philosophy», desembre 1991.
- COMPANY, JUAN M. i TALENS, JENARO, *The textual space. On the notion of text*, «M/MLA», 17-2-1984.
- CONDOMINAS, GEORGE, *Lo exótico es cotidiano*, trad. Manuel Delgado, Madrid, Júcar, 1991. (Antropología, 36)
- D'OCCAM, GUILLEM, *Breviloqui sobre el principi tirànic*, trad. Francesc J. Fortuny, Barcelona, Laia, 1981. (Textos filosòfics)
- DARWIN, CHARLES, *Viatje d'un naturalista al rededor del mon, fet a bordo del barco «Lo Llebrer» [The Beagle] desde 1831 a 1836*, Barcelona, Estampa de Leopoldo Doménech, 1879 (edició facsímil, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1982).
- DE LACLOS, CHODERLOS, *Les amistats perilloses*, trad. Josep-Anton Fernández, Barcelona, Proa, 1988.
- DESCARTES, RENÉ, *Discurs del mètode*, a cura d'Hilari Arnau i J. M. Gutiérrez, Barcelona, Alhambra, 1988.
- ECO, UMBERTO, *Apocalípticos e integrados*, trad. Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1968, 1985 3a.
- ECO, UMBERTO, *El nom de la rosa i les Postil·les a «El nom de la rosa»*, trad. Josep Daurella, Barcelona, Destino/Edicions 62, 1985.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, JAVIER, *Cine e historia en el aula*, Madrid, Akal, 1989.
- FREUD, SIGMUND, «La interpretación de los sueños», trad. Luis López Ballesteros, dins *Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1983 2a.
- FREUD, SIGMUND, *Autobiografía*, Madrid, Alianza, 1983 7a.

- FREUD, SIGMUND, *Psicopatología de la vida cotidiana*, trad. Luis López Ballesteros, Madrid, Alianza, 1982 10a.
- GALILEO GALILEI, «Sidereus nuncius», dins *El mensaje y el mensajero sideral*, trad. Carlos Solís, Madrid, Alianza, 1984.
- GARRIDO, JOSÉ ÁNGEL, *Antropología i cinema: un viatge d'anada i tornada*, «L'Avenç. Revista d'Història», núm. 174, octubre 1993, pp. 56-65.
- GAUTIER, THÉOPHILE, «La muerta enamorada», dins *Cuentos fantásticos del Siglo XIX*, Madrid, Siruela, 1987.
- GIORDANO BRUNO, *Sobre el infinito universo y los mundos*, trad. Ángel Cappelletti, Barcelona, Orbis, 1985.
- GUBERN, ROMÁN (edic.), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1970. (Cuadernos Ínfimos, 10)
- HARRIS, MARVIN, *Antropología cultural*, trad. Vicente Bordoy i Francisco Revuelta, Madrid, Alianza, 1990.
- HUME, DAVID, *Un compendio de un tratado de la naturaleza humana 1740*, trad. Carmen García Trevijano i Antonio García Artal, València, Teorema, 1977. (Cuadernos Teorema, 11)
- HUME, DAVID, *Tratado de la naturaleza humana*, 2 vols., trad. Félix Duque, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- JOHANNES KEPLER, «Dissertatio cum nuncio Sidereo», dins *El mensaje y el mensajero sideral*, trad. Carlos Solís, Madrid, Alianza, 1984.
- LEGUINECHE, MANUEL, «Guernica. Un horror experimental», dins *Los grandes hechos del Siglo XX*, vol. V, Barcelona, Orbis, 1982.
- LLEDÓ, EMILIO, *La memoria del Logos*, Madrid, Taurus, 1984.
- LLEDÓ, EMILIO, *Sobre el tema de la caverna*, «El País», 1-7-1993.
- MARCUSE, HERBERT; POPPER, KARL i HORKHEIMER, MAX, *A la búsqueda del sentido*, trad. Andrés Ortiz-Osés, Salamanca, Sígueme, 1976.
- MARX, KARL, «Introducción a la Crítica de l'Economía Política (1857)», dins *Marx-Engels, Werke*, vol. XLII, Berlín, Dietz-Verlag, 1956ss.
- MARX, KARL, «El Capital. Crítica de l'Economía Política», dins *Marx-Engels, Werke*, vol. XXIII, Berlín, Dietz-Verlag, 1956ss.

- MARX, KARL i ENGELS, FRIEDRICH, «El manifest comunista», dins *Marx-Engels, Werke*, vol. IV, Berlín, Dietz-Verlag, 1956ss.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos*, trad. M. Dolores Picazo i Almudena Montojo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Assaigs. Llibre tercer*, trad. Antoni-Lluc Ferrer, Barcelona, Edicions 62, 1984. (Les Millors Obres de la Literatura Universal, 34)
- MONTIEL, ALEJANDRO, *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992. (Biblioteca de divulgación temática, 60)
- MORPHET, CLIVE S., *Galileu i l'astronomia copernicana*, adap. i trad. Grup de Filosofia, Santa Coloma de Gramenet, Casal del Mestre, 1989.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Així parlà Zaratustra*, trad. Manuel Carbonell, Barcelona, Edicions 62, 1983. (Les Millors Obres de la Literatura Universal, 27)
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, «La gaya ciencia», trad. Pablo Simón, dins *Obras Completas*, vol. III, Buenos Aires, Prestigio, 1970.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, «La inocencia del devenir», trad. Pablo Simón, dins *Obras Completas*, vol. V, Buenos Aires, Prestigio, 1970.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, «El ocaso de los ídolos», «La voluntat de poder», trad. Pablo Simón, dins *Obras Completas*, vol. IV, Buenos Aires, Prestigio, 1970.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, «Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral», trad. Pablo Simón, dins *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Prestigio, 1970.
- PLATÓ, *Diálogos*, a cura d'Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 1985ss.
- PLATÓ, *Diàlegs VIII. Gòrgias*, trad. Manuel Balasch, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1986.
- PLATÓ, *La República. Llibre VII*, a cura de Privat Rodríguez, Santa Coloma de Gramenet, Casal del Mestre, 1990.
- PLUTARC, «De facie in orbe lunae», [compilat en] *Moralia* (circa 75 dC), dins *Plutarch's Moralia*, vol. XII (920a-999b), trad. Harold Cherniss i William C. Hemhold, Cambridge (Massachusetts), Harvard Univ. Press, 1984.
- ROUSSEAU, JEAN JACQUES, «Discurs sobre l'origen i els fonaments de la desigualtat entre els homes», dins *Discursos*, trad. Josep M. Sala-Valldaura, Barcelona, Laia, 1983. (Textos filosòfics, 13).
- ROUSSEAU, JEAN JACQUES, «Discurs sobre les ciències i les arts», dins *Discursos*, trad. Josep M. Sala-Valldaura, Barcelona, Laia, 1983. (Textos filosòfics, 13)
- RUBERT DE VENTÓS, XAVIER, *Per què filosofia?*, Barcelona, Edicions 62, 1983. (L'Escorpí, 51)
- RUSSELL, BERTRAND, *El coneixement humà*, trad. Jordi Civís i Pol, Barcelona, Edicions 62, 1985, 2 vols. (Clàssics del pensament modern, 23)
- SAN MARTÍN, JAVIER, *La antropología. Ciencia humana, ciencia crítica*, Barcelona, Montesinos, 1985.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *El ser y la nada*, trad. Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 1976 4a.
- SAVATER, FERNANDO, *La novela detectivesca y la conciencia moral, «Los cuadernos del Norte»*, any IV, núm. 19, 1983.
- SOFISTES, ELS, *Fragments i testimonis*, trad. Antoni Piqué Angordans, Barcelona, Laia, 1988. (Textos filosòfics, 48)
- SPOTO, DONALD, *El arte de Alfred Hitchcock*, Barcelona, RBA, 1992.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS, *El cas misteriós del doctor Jekyll i el senyor Hyde*, trad. de Josep Franco, Alzira, Bromera, 1990. (A la lluna de València)
- TOMÁS D'AQUINO, «De ente et essentia», dins *Antologia Metafísica*, a cura de Francesc Canals, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- TRUFFAUT, FRANÇOIS, *El cine según Hitchcock*, trad. Ramón G. Redondo, Madrid, Alianza, 1991.
- TRUMBO, DALTON, *Johnny cogió su fusil*, trad. Marta Susana Eguía, Barcelona, Bruguera, 1981.
- VALVERDE, JOSÉ M., *La mente de nuestro siglo*, Barcelona, Salvat, 1986.
- VÁZQUEZ DE PARGA, SALVADOR, *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta, 1981.
- WILDE, OSCAR, «La esfinge sin secreto», dins *Cuentos*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar, 1962.

## ÍNDIX GENERAL

Introducció. <i>Primum videre, deinde philosophari</i> .....	9
<b>I. SECCIÓ HISTÒRICA</b> .....	15
Plató i <i>La rosa porpra del Cairo</i> .....	17
Occam i <i>El nom de la rosa</i> .....	33
Galileu i <i>Galileu Galilei</i> .....	55
Descartes i <i>Johnny agafà el seu fusell</i> .....	75
Hume i <i>Dr. Jekyll i Mr. Hyde</i> .....	89
Rousseau i <i>Les amistats perilloses</i> .....	111
Marx i <i>L'empremta</i> .....	133
Nietzsche i <i>Apocalypse Now</i> .....	147
Freud i <i>Marnie, la lladre</i> .....	167
<b>II. SECCIÓ TEMÀTICA</b> .....	179
Antropologia i <i>A la recerca del foc</i> .....	181
Etnologia i <i>El cel protector</i> .....	201
Epistemologia i <i>La capsa de música</i> .....	217
Ètica i <i>Delictes i faltes</i> .....	237
Índex de pel·lícules citades .....	255
Índex de llibres citats .....	259



## L'ESPARVER LLEGIR

1. *Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Pere Calders, Maria Aurèlia Capmany i Joan Perucho. JOC D'ASOS.* A cura d'Àlex Broch
2. *Àngels Massip, Carles Duarte. SÍNTESI D'HISTÒRIA DE LA LLENGUA CATALANA*
3. *Jordi Moners i Sinyol. SÍNTESI D'HISTÒRIA DELS PAÏSOS CATALANS*
4. *Francesc Burguet. INTRODUCCIÓ A LA FONOLOGIA, FONÈTICA I ORTOGRAFIA DEL CATALÀ*
5. *G. Viladot, J. Sarsanedas, J. Vidal Alcover, R. Folch i Camarasa, A. Mus, J.M. Espinàs, M. Martí i Pol, M.A. Riera, V. Mora, A. Serra, B. Porcel, J.F. Mira. MÀ DE REIS.* A cura d'Àlex Broch
6. *Jacint Verdaguer. ANTOLOGIA.* A cura d'Isidor Cònsul
7. *LECTURES DE COU 1988-89 (I)*
8. *LECTURES DE COU 1988-89 (II)*
9. *Lluís Costa-Pau. AIXÒ ERA I NO ÉS*
10. *John Pinsent. MITOLOGIA GREGA*
11. *Stewart Perowne. MITOLOGIA ROMANA*
12. *William Neblett. LA LòGICA DE SHERLOCK HOLMES*
13. *LECTURES DE COU 1989-90.* Pilar Prim de Narcís Oller, a cura d'Isidor Cònsul; *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol, a cura de Jaume Torres; *El cor quiet* de Josep Carner, a cura de Pere Ballart; *El poema de la rosa als llavis* de Joan Salvat-Papasseit, a cura d'Anton Carrera; *Antígona* de Salvador Espriu, a cura de Marta Nadal; *Teoria dels cossos* de Gabriel Ferrater, a cura de Xavier Macià; *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, a cura d'Àlex Broch
14. *Eudald Casanova, Enric Díez, Carles Francés, Pere A. Heras, Carles Mas i Antoni Ventura. INTRODUCCIÓ A LA HISTÒRIA DE CATALUNYA*
15. *Pep Coll. QUAN JUDES ERA FADRÍ I SA MARE FESTEJAVA*
16. *Noretta Koertge. CURS DE FILOSOFIA DE LA CIÈNCIA*
17. *POETRIA. ANTOLOGIA DE LA POESIA CATALANA.* A cura d'Albert Planelles i Francesc Vernet
18. *Carme Arenas, Núria Cabré. LES AVANTGUARDES A EUROPA I A CATALUNYA*
19. *Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Alexandre de Riquer i Josep M. Roviralta. BOIRES I CRISANTEMES. El poema en prosa modernista.* A cura de Maria Àngela Cerdà.

20. Isaac Asimov, Dmitri Bilenkin, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Anatoli Dnèprov, Ursula K. Le Guin, Stanislaw Lem, Manuel de Pedrolo i Pere Verdaguer. *TEMPS AL TEMPS*. Antologia de contes de ciència-ficció. A cura d'A. Munné-Jordà
21. *LECTURES DE COU 1990-1991*. La bogeria de Narcís Oller. *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol. *El cor quiet* de Josep Carner. *El poema de la rosa als llavis* de Joan Salvat-Papasseit. Narracions de Salvador Espriu. *Contraban i altres narracions* de Josep Pla. *Teoria dels cossos* de Gabriel Ferrater. A cura d'Isidor Cònsul, Jaume Torres, Pere Ballart, Anton Carrera, Lluís Busquets, Albert Turull i Xavier Macià
22. Narcís Oller. *LA BOGERIA*. Introducció de Sergi Beser. Edició i notes de Romi Porredon
23. *EN SO VELL I ANTIC*. Antologia dels trobadors catalans. Edició, introducció i notes a cura de Ferran Gadea
24. Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Dashiel Hammett, Raymond Chandler, Manuel de Pedrolo, Fredric Brown, Jaume Fuster, Donald E. Westlake i Andreu Martín. *LA BOSSA O LA VIDA*. Antologia del conte policíac. A cura de Manuel Ollé
25. Ferran Gadea i Isidor Cònsul. *TIRANT LO BLANC*. Guia de lectura
26. David Goldstein. *MITOLOGIA JUEVA*
27. Jordi Solé i Camardons. *TEXT I CONTEXT*. Lectures des de la sociolingüística
28. *CONTOLOGIA*. Antologia de les tècniques narratives del conte literari. A cura d'Albert Planelles i Francesc Vernet
29. Ramon López Burón. *LLEGIR FILOSOFIA*. Plató, Aristòtil, Descartes, Hume, Kant, Marx
30. *LECTURES DE COU 1991-1992*. La bogeria de Narcís Oller. *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol. *Somnis* de Guerau de Liost. *Contraban i altres narracions* de Josep Pla. *Antígona* de Salvador Espriu. *Bearn* de Llorenç Villalonga. *Teoria dels cossos* de Gabriel Ferrater. A cura d'Isidor Cònsul, Jaume Torres, Josep Sebastià Cid, Albert Turull, Marta Nadal, M. Teresa Verdaguer i Xavier Macià
31. Jordi Coca. *PEDROLO PERILLÓS?* Converses amb Manuel de Pedrolo
32. Josep Vallverdú. *CONTESEN ÒRBITA*. Llibre de lectura de Josep Vallverdú. A cura de Josep M. Aloy
33. Josep Romeu i Figueras. *QUATRE LECTURES DE POESIA MEDIEVAL*: Ramon Llull, Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi, Joan Roís de Corella
34. *GUIA DE LECTURA DE JESÚS MONCADA*. A cura d'Emili Bayo i Mercè Biosca
35. Walter Scott, John William Polidori, E. A. Poe, Joseph Sheridan Le Fanu, Guy de Maupassant, James Montague Rhodes, H. H. Munro, H. P.