

Els avatars de l'estètica

PERE SABORIT

Teoria de la sensibilitat

Xavier Rubert de Ventós

Edicions 62

527 pàgines, 26 euros

La progressiva adquisició de més drets i més autonomia per part dels individus, al llarg de la modernitat, és indissociable de la major valoració del seu món personal de sensacions. No és gens casual, per tant, que l'individualisme i l'esteticisme hagin avançat junts. Fins i tot es podria dir que l'entronització de les qüestions de gust com a criteri de valor prioritari fa que, avui, a l'estètica se li assigni una funció equiparable a la que tenia abans la religió. Si antigament allò inacceptable o poc ortodox era motiu d'escàndol, ara el que fa és "ferir-nos la sensibilitat", com si, paradoxalment, l'estadi estètic i el religiós de què parlava Kierkegaard s'acabessin donant la mà.

A la primera edició de *Teoria de la sensibilitat*, l'any 1968, Xavier Rubert de Ventós (Barcelona, 1939) va tenir el gran mèrit de preveure el triomf progressiu de l'ordre sensible. Da-

tant l'aparent atzucac que representava la crisi de l'art representatiu, a la primera meitat del s. XX, Rubert de Ventós va saber endevinar que, al marge d'altres derives com l'entotolament del món artístic, o la recreació en l'aixecament de la seva acta de defunció, es produiria una mena de fugida cap endavant, que comportaria que la dimensió estètica s'estengués per tots els àmbits de la vida humana. I a això hi ha contribuït, sens dubte, el fet que cada vegada tingui més pes el món urbà i industrial, tot fent que ens movem en un medi dissenyat pel propi home.

Però després de quaranta anys ha plogut molt, és clar. Si el text que comentem s'hagués reeditat sense canvis, es tractaria simplement de celebrar poder tenir de nou a l'abast una obra clau de Rubert de Ventós. El problema és que ara se n'ha fet una nova edició, amb algun apartat nou, la conveniència de la qual no queda massa clara. El llibre acaba no essent ni carn ni peix. Ni la nova publicació d'un petit clàssic, ni un nou text amb personalitat pròpia, dedicat a analitzar l'es-

tat actual del món artístic, i estètic per extensió, tenint en compte l'emergència de nous fenòmens com la globalització o els móns virtuals. D'altra banda, fa una mica de mal als ulls trobar referències a Sartre o Althusser com si encara fossin vius, o la manca d'actualització de la bibliografia, en una obra que es presenta com "una revisió ampliada" de l'edició de 1968. Posats a actualitzar, sembla que s'ha desaproveïtat l'oportunitat de fer balanç dels avantatges i inconvenients que ha comportat l'avanç imparable de l'esteticisme. El mateix autor ja parlava, per exemple, dels riscs de reduir el sentit de l'estètica, com a "art implicat" en tots els àmbits de la vida, a la "trivialitat de les formes comercials", que és justament el que ha esdevingut amb la banalització actual del disseny. I això per no parlar de les implicacions polítiques, com ja es plantejava en l'antiga polèmica de l'autor amb Eduardo Subirats, o en l'obra recent de teòrics com Terry Eagleton. I és una llàstima, perquè Rubert de Ventós és dels pensadors amb més olfacte per detectar les claus del món en què vivim.



El llac de Staffelsee, a Baviera (Alemanya). / CORBIS

El centre no existeix

SIMONA ŠKRABEC

Postal de Copacabana

Stefanie Kremser

Club Editor

176 pàgines, 16 euros

La pel·lícula *Vint mil llegües de viatge submarí*, estrenada el 1954 i repetida innombrables vegades per televisió, va inventar amb el *Nautilus* el paradigma per a les produccions de ciència-ficció: la càpsula en moviment era el reflex de tot un univers humà i dels seus conflictes. Dins d'un vaixell, tren, avió (completeu la sèrie a voluntat) el món es mou i nosaltres som quietes dins d'un espai aïllat on el temps sembla transcórrer amb una lògica particular. No la velocitat de l'avió que travessa el cel, sinó els batecs dels nostres cors a l'interior del vehicle són els que marquen el ritme del relat.

Permeteu-me aquesta introducció per situar el llibre *Postal de Copacabana*, de Stefanie Kremser (Düsseldorf, 1967). Com en una novel·la de Verne, un home amb una maleta es va endinsar en un llac de Baviera, en va sortir a l'altre costat del globus i es va encaminar cap a una farmàcia d'una petita població a l'altiplà bolivià amb el nom de la platja brasilera. En aquest cas, però, el viatge al centre de la Terra no interessa, la mirada de l'autora es dirigeix a aquella vida que es troba

als marges del gran món, on els seus personatges cerquen nous horitzons.

El vestit tirolès de l'àvia, l'uniforme d'hostessa de vol de la mare i el físic de la filla són signes visibles que les protagonistes no acaben d'encallar del tot a la Copacabana andina. L'autora descriu aquestes latituds amb un lleuger deix d'estrangera. Sent la necessitat d'explicar què és l'amanida de *soltero*, però no què seria el *Kaiserschmarren*. En tot el llibre, la traducció àgil de Ramon Farrés s'encalla en un sol lloc. En una nota a peu de pàgina explica que ha decidit traduir aquest plat com "pastís d'ous": un estrany pleonasme, ja que gairebé tots els pastissos són fets d'ous. El nom alemany, però, conté una coneguda llegenda: La mestressa, nerviosa per la inesperada visita de l'emperador, va voler fer creps, però se li van trencar i els va haver de servir esparracats. Aquestes *migas* alpines mostren com la gent sempre ha sentit la necessitat d'amanir la vida anodina amb espurnes que penetren profundament en el teixit de la llengua, on dormen històries com aquesta, mig oblidades: Una prova que el món, tanmateix, no és abastable ni traduïble del tot.

Postal de Copacabana, publicada en alemany l'any 2000, és la primera novel·la d'aquesta autora que va créixer a São Paulo i avui viu a Barce-

lona. Es tracta d'un relat lúcida, escrit amb deliciosa ironia, que conta el viatge vital de tres generacions de dones. La solapa anuncia que Thomas Kronthaler ja n'està rodant una pel·lícula. El llibre té la qualitat d'un bon guió, amb diàlegs vius i escenes nítides, imaginables ja en la simple lectura. Aquest és, però, també el seu punt més feble, l'autora no arriba a plantejar els problemes de desarrelament amb una mirada literària que penetri a l'interior dels protagonistes. Per a les seves heroïnes, el pas del temps no mereix més atenció que una sessió de gimnàstica per mantenir la figura o un bitllet d'avió per fer-se adult.

Kremser ha convertit el món en pura geografia. Les vivències de les seves protagonistes són com un enfilall d'instantes que han anul·lat tota relació amb la Història. La *insostenible lleugeresa* d'aquest llibre ens fa mirar la terra per la petita finestra d'un avió. El batec del món és una remor llunyana com les clapes de colors verds, turqueses i terrosos lluny sota els peus. L'última conseqüència de l'anhel de la llunyania que impulsa la trama d'aquesta novel·la l'hem de buscar en el metafòric viatge que Stanley Kubrick ens va regalar a l'*Odissea 2001*. El seu viatge interestel·lar va deixar prou clar que aquella càpsula d'on no és possible escapar és el jo.

ELS VOSTRES CLÀSSICS

Novel·leta-haiku

JORDI LLOVET

Com que aquest és el nostre primer article del 2008, escau que parlem del primer llibre publicat per una editorial igualment nova: *La casa de les belles adormides*, de Yasunari Kawabata, amb un comentari de Yukio Mishima i traducció directa del japonès de Sandra Ruiz i Albert Mas-Griera, de bon llegir: Viena Edicions, Barcelona, 2007.

Els lectors clàssics coneixen sobradament la personalitat de Kawabata, premiat amb el Nobel de Literatura l'any 1968: és un gran autor, i ell va encetar precisament la llista dels *nobels* literaris japonesos gràcies a una obra extensa, delicada, entre la que destaquen novel·les admirables com ara *País de neu* (1947), *Mil grulles* (1949-1952) i *El so de la muntanya* (1954). La narració de què parlem avui és de 1961, i amb justícia ha estat traduïda a molts idiomes. Mishima, que és encara més gegantí que Kawabata, l'admirava, i va mantenir-hi una espessa correspondència durant vint-i-cinc anys... fins que aquell va celebrar el fastuós protocol militar del hara-kiri.

La narració, com ja s'ha dit, és de primera qualitat, i es resumeix molt fàcilment: un home de seixanta-set anys visita repetides vegades un bordell en què només s'hi pot jeure amb noies sedades, que no es desperten ni amb un *sunami*: només se les pot acariciar i admirar-ne la bellesa i joventut. La història és molt escassa si es compara amb la de les novel·les que solem llegir. Però aquí entra la tesi d'aquest article: és inútil voler comparar la manera de narrar dels japonesos amb la manera de narrar dels occidentals. A Europa, la narració —des de les epopeies d'Homer fins a les novel·les que encara llegim avui— estan basades, principalment, en el desenvolupament d'una línia argumental ben lligada, amb la descripció menuda (sobretot en Proust i Henry James!) de l'ambient i els escenaris, i amb una caracterització prou detallada dels protagonistes. Que això és una ten-

dència pròpia de tota la nostra cultura literària ja ho va veure Hegel amb tota claredat quan va escriure, a les seves *Lliçons d'Estètica*, que l'art de la novel·la europea era una sola i única cosa entre les narracions en vers de Chrétien de Troyes, del segle XII, i les grans novel·les del seu temps: tot aquest període està presidit per aquest gènere proteic i fabulós, que admet totes les transformacions imaginables, en especial a partir de la novel·la valenciana del segle XV i la castellana de 1605 i 1615: el *Quijote*.

Però la narració japonesa va per uns altres camins. Per adonar-se d'això, només cal que qualsevol lector recordi les pàgines antigues del *Genji Monogatari* (interminables, en realitat, per a un lector europeu acostumat a l'aventura, que és la paraula important quan es parla de novel·la), o els contes molt més contemporanis de Ryunosuke Akutagawa —en especial el bellíssim *La mampara de l'infern*. Sempre hi trobarà aquesta característica: l'aventura no és l'element determinant de la narració; els personatges es belluguen entre les pàgines de la matèria narrada com ombres shakesperianes; i l'ambientació no pot ser rica en interiors (perquè els japonesos sempre han viscut en trenta metres quadrats, i sense mobles, a diferència dels ambients de Proust i Henry James, altra vegada), i és rica, per contra, en elements naturals: ara les lloses dels camins que porten a la casa, ara les camèlies "de pètals que cauen", ara les papallones blanques, els boscos de bambús, les flors de pteris, les glicines.

Tot això posseeix, certament, una estranya bellesa: tan estranya com el fet que al món hi hagi gent que és capaç d'escriure en japonès. Com deia aquell: "Admiró-se un portuguès | al ver que, sobre un futón, | toos los niños del Japón | hablaban el japonés". Sí: posseeix molta bellesa. Però un té sempre la impressió, en llegir literatura d'aquells topants, que tot plegat obeeix més a les lleis de la metàfora —que són les de la poesia— que a les lleis de la metonímia o la seqüència —que són les lleis de la narrativa. Amb altres paraules: un té sempre la impressió, en llegir aquestes literatures, que per molt llarg que sigui un llibre (aquest no ho és, i repeteixo que és de lectura deliciosa), tots es poden resumir en les 17 síl·labes d'un *haiku*, aquest gènere que va fer tanta fortuna, ves per on, a Catalunya, als anys precisament que no teníem gaire novel·la, i molta poesia.

Però així és la cosa. Si estic segur que els lectors fruïran amb la lectura d'aquesta narració és pel fet que, possiblement, ja estem tots una mica cansats de la prolixa elaboració de les novel·les dels països de ponent. Potser és que li ha arribat el torn a les terres de Llevant.

Però així és la cosa. Si estic segur que els lectors fruïran amb la lectura d'aquesta narració és pel fet que, possiblement, ja estem tots una mica cansats de la prolixa elaboració de les novel·les dels països de ponent. Potser és que li ha arribat el torn a les terres de Llevant.