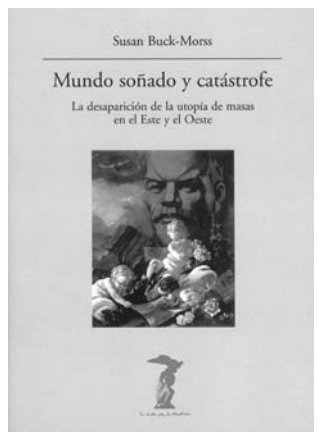


## RESSENYES



Susan Buck-Morss  
**MUNDO SOÑADO Y CATÁSTROFE.**  
**La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste**  
 Madrid: A. Machado libros, 2004,  
 626 p., 30 €

### El somni de la falsa utopia

De la relació de la Unió Soviètica amb els Estats Units tracta el darrer llibre de la professora de filosofia política Susan Buck-Morss, una coneguda especialista en l'Escola de Frankfurt, sobretot en l'obra de Walter Benjamin; una relació que, segons l'autora, esdevé "sorprenent similitud", quan ens referim a les formes culturals d'aquests dos països símbols de dos sistemes contraposats.

El punt d'arrencada del llibre és l'objectiu comú que haurien tingut tots dos països de construir "una utopia de masses" basada en el "somni col·lectiu" de la "superació de l'escassetat". Amb la fi de la Guerra Freda i la corresponent desaparició del socialisme, el llibre es planteja estudiar els aspectes d'aquella utopia a través sobretot del concepte, manllevat a Benjamin, de "món somniat". En aquest concepte, que no és poètic sinó analític, es fonamenta la teoria de la modernitat de l'escriptor alemany, de la qual parteix l'autora.

Segons Benjamin, la vida moderna, les condicions constantment canviants de la qual amenacen (en un sentit positiu) la cultura tradicional, basada sempre en la necessitat de restriccions socials, conté l'esperança que el futur pugui ser millor. Però alhora que els "mons somniats" són la font de totes les utopies, aquests estats mentals col·lectius es troben també subjectes

a les estructures del poder que les sotmeten als seus objectius.

L'autora interpreta els desenvolupaments culturals del segle XX en règims polítics oposats com a variacions d'un tema comú: el del "somni utòpic que la modernitat industrial podria proporcionar i, de fet, proporcionaria felicitat a les masses"; una felicitat, tanmateix, que sol transformar-se, en la pràctica, en un malson que condueix a la catàstrofe: la guerra, l'explotació, la dictadura o la destrucció ecològica.

Des de la perspectiva del final d'aquests somnis, i amb la consciència que s'ha entrat en una fase de la història en què el capital es mostra sense traves polítiques i indiferent al benestar de les masses, davant d'aquesta nova situació en què els somnis –però no forçosament les catàstrofes– semblen haver-se evaporat, Buck-Morss gira l'esguard cap enrere per analitzar els anys de la utopia de masses compartida pels dos sistemes polítics, econòmics i socials en competició, amb un ull posat en la història –en els anys de la falsa utopia– i l'altre en el desesperança present –que només té l'avantatge, potser no menyspreable, que no enganya ningú.

### El mite de la democràcia de masses

L'anàlisi es divideix en quatre apartats que donen forma al llibre. En el primer, s'analitza el mite de la democràcia de masses, com la personificació d'una contradicció flagrant entre democràcia i sobirania, que porta a governar en nom de les masses i alhora a fer tot el possible per excloure-les del poder. Aquest apartat és important perquè defineix el marc en què es mourà l'autora. A través d'una invisible "wild zone of power" (és a dir: d'una zona de poder ferotge, violenta, desgovernada, insensata), l'estat s'asseguraria la imposició de la seva força al marge de tota limitació.

Aquest "espai cec" se situaria per damunt la llei i podria esdevenir, si més no potencialment, un territori de terror. Com que la "zona descontrolada de poder" forma part de qualsevol

sistema polític, la trobem tant en les democràcies liberals com en els estats totalitaris (encara que l'autora sembla desmentir-se a ella mateixa quan ens recorda l'absurda història de Boris Shumiatskii, màxim cap del cinema soviètic durant els anys trenta, que va ser afusellat pel seu fracàs a aixecar a Crimea una ciutat del cinema, a la manera de Hollywood. Certament, Shumiatskii va perdre alguna cosa més del que haurien deixat de tenir el seus col·legues americans si haguessin fracassat en una empresa semblant).

Però l'existència d'una zona de violència descontrolada en els estats és tan sols el punt de partida del llibre. Allò que atreu l'autora com a objecte d'estudi són les conseqüències culturals que se'n deriven. Atès que la violència que genera la "wild zone" no respon als interessos de la població sinó a la lògica de la supervivència del poder, cal la creació d'uns "mons somniats" que justifiquin davant la gent la maquinària de la violència. La seva desafortunada capacitat d'actuació quedaria legitimada per la defensa dels esmentats universos irreals, amenaçats per suposats atacs dels enemics interiors i exteriors.

En el segon apartat, l'autora critica la narrativa tradicional del temps revolucionari a través d'un nou relat de la política cultural bolxevic. És un capítol ric i complex, en què Buck-Morss mostra la seva habilitat per conjugar un bon coneixement de la bibliografia existent amb una notable habilitat per presentar el que ja es coneix sota una nova vestimenta. L'originalitat de la seva tesi es fonamenta en el concepte d'història –o de temps històric– que, en l'opinió de l'autora, seria diferent segons fos percebut pels artistes o els polítics.

Com tota revolució, el canvi de règim a Rússia es va recolzar en moments i figures del passat com a suport històric per uns canvis ocorreguts en el present (un camí ja iniciat per la revolució francesa), mentre que, i sense que aleshores es fos capaç de veure la radicalitat de la diferència, l'avantguarda artística obria un nou camí basat en el rebuig total de la tradició.

Molt agudament, l'autora il·lustra aquesta mentalitat política en l'acció cultural empresa a partir d'una idea de Lenin: sembrar els carrers de Moscou d'estàtues commemoratives d'herois revolucionaris d'èpoques anteriors a la trencadissa bolxevic. En la llista, Danton, Marat, Babeuf, Robespierre, resulten perfectament previsibles. Que s'hagués considerat molt seriosament dedicar un monument a Cézanne ens indica, en canvi, que les coses només podien acabar malament, com així va ser, entre la revolució política i la revolució de l'avantguarda.

Per un instant, entre totes dues voluntats de transformació de la realitat hi va haver una estranya coincidència en el "temps". Però malgrat compartir noms –"revolució", "avantguarda"–, la política i l'art ocupaven "espais" diferents. La "temporalitat" hauria contaminat el punt de trobada de les dues forces fins

a emascarar-ne la naturalesa: dues activitats tan dissemblants només podien coincidir fins a superposar-se sobre la base d'un extraordinari miratge.

Si Lunatxarski no hagués pensat que Cézanne era un revolucionari equiparable a Robespierre; si Maiakovski no hagués posat la seva ploma a redactar eslogans de propaganda per a una empresa de productes agrícoles de l'estat; o si Tatlin no hagués pensat que podia construir màquines eficients quan en realitat l'únic que sabia fer era construir artefactes utòpics sense més valor que el dels somnis irrealitzables; o dit amb altres paraules: si no s'haguessin confós sobre quines eren les seves respectives revolucions, probablement el xoc desproporcionat entre l'avantguarda artística i l'avantguarda política no s'hauria escaigut o no ho hauria fet, en tot cas, en les proporcions inhumanes en què va tenir lloc. El 1921, l'esmen-

tat Lunatxarski, que en el règim soviètic ocupava un càrrec equivalent al d'un ministre d'Educació i de Cultura, s'havia adreçat a la Internacional Comunista en uns termes que no permetien fer repicar gaire campanes: "El proletariat continuarà l'art del passat, per bé que el començarà des d'una etapa substancial, com el Renaixement". I per si no n'hi hagués hagut prou, va prosseguir: "Si parlem de les masses, la forma natural del seu art serà la tradicional i la clàssica, absolutament transparent, la que es fonamenta en un realisme convincent i substancial i sobre un simbolisme eloqüent i transparent de formes decoratives i monumentals". No es pot pas ser més clar. La declaració sembla una rèplica invertida del que Rodtzenko i la seva companya Stepanova, amics de la revolució, constructivistes modèlics, havien proclamat el 1919: "No mireu enrere, sempre només endavant."

## SI ERES AUTOR O EDITOR, EN CEDRO TUS PALABRAS VALEN MÁS



MÁS INFORMACIÓN

[www.cedro.org](http://www.cedro.org)

91 702 19 39

93 272 04 45

[socios@cedro.org](mailto:socios@cedro.org)

[cedrocat@cedro.org](mailto:cedrocat@cedro.org)

CEDRO es la asociación que **gestiona colectivamente los derechos de reproducción de escritores, traductores, periodistas y editores**. Ponemos todos nuestros recursos para que tus palabras tengan el valor que merecen. **Asóciate:**

- ↘ Cada año recibirás los **derechos económicos** que te corresponden por la copia de tus obras.
- ↘ Te beneficiarás de **múltiples servicios** que ponemos a tu disposición.
- ↘ Sin tener que pagar cuotas ni desembolsar cantidad alguna.

**CEDRO**

*Centro Español de Derechos Reprográficos*  
Entidad de Autores y Editores

## RESSENYES

No te'n  
quedis  
al marge

## Els Marges

NÚMERO 76 - PRIMAVERA DE 2005



Viat poemes  
Vladimir Holan  
Sobre poesia i sobre la meua poesia  
Toni Clapés  
Rilke pensat per Heidegger  
Manuel Carbó  
Gide o Dostoievski?  
Josep M. Llopis  
La política postcolòmbia de Josep M. Janoy  
Josep M. Llopis  
Manuel Milà i Fontanals, traductor clàssic de Giambattista Casti  
M. Naves Muñoz Matos  
Cartes de Salvador Espriu a Vilama Devi i a Manuel de Seabra  
Viat Memòria  
Camí de sirga que no es pot recórrer a peu  
Anna Roca

Poemes de Vladimir Holan i de Toni Clapés. Rilke pensat per Heidegger, els inicis literaris de Sebastià Juan Arbó, el postcubisme de Junoy, Milà i Fontanals traductor de Giambattista Casti, cartes d'Espriu a Vilama Devi i Manuel de Seabra i una lectura de *Camí de Sirga*.

INFORMACIÓ I  
SUBSCRIPCIONS

www.elsmarges.com  
www.lavenc.com  
elsmarges@lavenc.com  
Consell de Cent, 278 1r 2a  
08007 Barcelona  
tel 93 488 34 82  
fax 93 487 47 76

Distribució: Enlace

El tercer apartat del llibre se centra novament en l'experiència soviètica, si bé en aquesta ocasió en la cultura popular produïda industrialment. Els films en són els protagonistes. Si es tractava de parlar de les masses i dels seus "mons somiats", la tria és conseqüent. Amb les seves pel·lícules, Eisenstein va mostrar la capacitat del cinema per representar visualment la irrupció del nou subjecte històric. Referint-se a *El cuirassat Potemkin*, Benjamin va escriure: "Cap altre mitjà té la capacitat de transmetre aquest col·lectiu turbulent". Si es volia descriure la cultura que alimentava les masses, l'elecció tampoc no podia ser més encertada.

Buck-Morss s'esmerça a assenyalar la influència dels films de Hollywood sobre els soviètics, amb exemples com el de la pel·lícula de Gregori Aleksandrov, *El circ*, on es critica el sistema nord-americà (una artista de circ ha de fugir d'aquell país i refugiar-se a la Unió Soviètica perquè ha tingut un fill amb una persona de raça diferent), tot i que utilitzant una de les formes característiques del sistema que critica: el musical de Hollywood. En aquest capítol les observacions plenes d'agudeses de l'autora es combinen amb inexplícables defallències informatives (com per exemple quan es refereix a la pel·lícula *King Kong*, de 1933), cosa que cal atribuir a l'amplitud dels temes tractats.

Malgrat la unitat que posseeixen les tres parts comentades del llibre, no se li escapa a ningú –ni pretén ocultar-ho Buck-Morss– que corresponen a recerques diferents. Ens trobem, doncs, davant d'un volum fet de la suma de diversos treballs moguts per un fil intel·lectual comú: l'anàlisi de l'ocultació de la violència d'estat a través de les diverses pantalles dels "mons somiats".

**La subjectivitat de la recerca**

Trencant la unitat relativa de què fins aleshores havien gaudit les diferents parts del llibre, el quart i últim capítol introdueix una ruptura més gran. En un gir no gens infreqüent en el món acadèmic actual, l'autora deixa de parlar de l'objecte d'estudi per

passar a parlar d'ella mateixa i del temps present durant el qual ha escrit els treballs que acabem de llegir. Així, ens assabentem dels seminaris als quals ha assistit, els grups de recerca en què ha participat, les beques que ha rebut i els avions on ha pujat i baixat des de la caiguda del mur de Berlín fins a la dissolució de la Unió Soviètica. També se'ns informa sobre la manera com aquests esdeveniments, que il·lustren d'una manera concreta, visual, gairebé física, l'esfondrament dels mons somiats utòpics, van afectar les reflexions de l'autora i les dels col·legues (filòsofs russos) que compartien simposis, beques, idees i viatges d'avió amb ella.

No és fàcil trobar una explicació a aquest sobtat canvi de punt de vista ni tampoc descobrir en quina direcció la crida a la subjectivitat ens ajuda a entendre més bé tot el que el llibre ens havia estat explicant fins aleshores. Potser una resposta sigui que Buck-Morss, de la mateixa manera que per entendre més bé les imatges, aconsella llegir-les, no de forma aïllada, sinó en el context en què es van produir i en els àmbits per on van circular, hagi volgut presentar-nos el seu treball envoltat pel gruix de circumstàncies en què aquest va tenir lloc. Podria ser. Però el que funciona quan parlem d'imatges, no és clar que contribueixi a un coneixement superior dels temes tractats quan ens referim –com en aquest cas– a textos acadèmics. ■

Fèlix Fanés  
Departament d'art  
Universitat Autònoma de Barcelona