

El “joc seriós” del desmentiment i els camuflatges sense frau

Àlex Matas Pons

Paul de Man es va convertir després de la seva mort en l'objecte d'una enorme polèmica desencadenada pel descobriment del jove investigador Ortwin de Graef: el prestigiós professor de literatura de Yale havia estat col·laborador del diari *Le Soir*, en francès, i del diari *Het Vlamsche Land*, en flamenc, durant els anys de l'ocupació alemanya de Bèlgica, i com a mínim un dels seus articles, “Els jueus en la literatura contemporània”, presentava una orientació evidentment antisemita. Aquesta troballa va ser prou rellevant perquè se'n fes càrrec el *New York Times* en la seva primera plana i se'n derivessin un reguitzell d'invectives de tota mena. El reputat professor era ara un mentider gens exemplar, un hipòcrita que hauria amagat el seu terrible secret des de la seva arribada als Estats Units, tot just després de la Segona Guerra Mundial, fent-se passar per un altre sense admetre mai cap culpa ni responsabilitat.

Però els detractors de Paul de Man no només volien desautoritzar la seva persona i la seva trajectòria, sinó que volien també invalidar la seva revolucionària proposta de lectura dels textos: la deconstrucció. D'aquesta manera el seu èxit i persuasiu pensament esdevindria una abjecta “doctrina de la irresponsabilitat”, un paraigua que aixoplugava l'egoisme sota l'aparença de la gravetat filosòfica. La resposta de Jacques Derrida, el màxim representant de la deconstrucció, no es va fer esperar i va escriure sobre la suposada impostura protagonitzada pel seu amic a *Memòries per a Paul de Man*. El filòsof rememora l'esplèndida anàlisi que havia fet Paul de Man a les *Al·legories de*

la lectura d'un dels episodis explicats per Jean-Jacques Rousseau a les *Confessions*. Rousseau admetia haver acusat falsament de petit la serventa Marion d'un robatori que ell mateix havia comès, i mitjançant la seva *confessió* retrospectiva assumia la culpa del seu pecat de joventut i la responsabilitat d'una acció aparentment inofensiva però que havia provocat el comiat de la innocent treballadora. Rousseau hauria fet precisament allò que retreien a Paul de Man que no fes: confessar públicament el seu penediment.

Tanmateix, Rousseau emprava una fórmula mecànica de la confessió inherentment mentidera, com ho és tot discurs exculpatori que busca l'absolució. De fet, segons Paul de Man, no hi ha cap ús del llenguatge que no sigui "mecànic". Per tant, com podia ell mateix emprar una modalitat del discurs prevista com és la disculpa? Com podia emprar una fórmula que no estava al seu abast precisament perquè l'havien emprat abans tots els que havien declarat no saber res de l'extermini? Quin efecte tindria que ell també al·legués inconsciència o desconeixement?

Derrida troba en aquesta anàlisi la resposta a la conducta aparentment hipòcrita del seu amic. Si havia defugit la disculpa pública i desestimat la pretensió de desfer aquella violència de la seva escriptura juvenil mitjançant la confessió és perquè estava convençut que darrere dels discursos exculpatoris hi ha sempre un desig de restaurar una falsa il·lusió de coherència. En aquest cas, mitjançant la confessió es voldria el consol davant l'escàndol majúscul d'una injustícia irreparable, com ho era el nazisme i l'extermini dels jueus. La seva *confessió* potser hauria confortat les consciències dels seus bonhomiosos detractors, que desemmascarant l'hipòcrita voldrien retornar a un règim moral de bondat, restablir un horitzó d'equilibri ètic i retrobar el malmès ordre de la sinceritat. Però el seu silenci parlava amb prou eloqüència de la intensitat del seu compromís amb l'escàndol d'una redempció impossible: fer seva la "fórmula mecànica" de la confessió implicaria l'oblit dels paranys del llenguatge, com havia fet de jove.

La deconstrucció havia desplaçat l'horitzó de la moralitat cap a la relació del subjecte i el llenguatge, perquè no trobava versemblant que hi hagués cap instància individual prou sòlida —ni en l'ordre de la voluntat, ni del coneixement ni del desig— capaç d'atribuir un sentit últim i inequívoc ni a l'existència d'un mateix ni a la veritat del món. Si és veritat que Paul de Man dissimula un episodi del passat, també és veritat que és un gest prou subtil per desafiar la ingènua presumpció dels detractors que creuen haver trobat sota l'aparença prestigiosa la inequívoca identitat d'un mentider menyspreable. Sota la màscara no s'amaga necessàriament ningú, com explica Derrida a *Circonfessió*, tot declarant que és la seva condició jueva la que li permet posar en qüestió el concepte de la identitat. Si, segons ell mateix havia escrit temps enrere, "jueu és un altre nom de la impossibilitat de ser un mateix", ara ho desenvolupa a partir de la figura concreta del marrà: "Soc una mena de marrà de cultura

catòlica francesa." I, més endavant afegirà: "Cada cop més, en aquests darrers anys, he jugat, però seriosament, a presentar-me com un marrà." El marrà és una figura històrica exemplar de la simulació i de la impostura, del camuflatge tristament obligat per la fatalitat de la persecució de què és víctima. És doblement exiliat, perquè la seva condició de convers l'exclou de la vida jueva i perquè el seu origen jueu l'exclou d'un ambient catòlic hostil. No és només el jueu encobert, sinó, com explica Donatella di Cesare, és "l'altre de l'altre": una figura doblement alienada, renegat dels jueus i perseguit pels cristians, que inaugura una duplicitat existencial ben inèdita i que il·lustraria la sempre prorrogada o ajornada coincidència d'un amb si mateix. Aquest és el joc seriós de Derrida.

Derrida explora el seu origen marrà en qualitat de jueu algerià, nascut a El Biar l'any 1930, a qui li és concedida la nacionalitat francesa des del seu naixement, com a tots els jueus algerians segons el decret de Crémieux del 1870, però a qui també li és retirada sobtadament entre els anys 1940 i 1943 pel decret de Vichy. La presència dissimulada, camuflada i impostada del marrà amenaça el règim dels privilegis cristians i prefigurava ja aleshores les posteriors i ininterrompudes paranoies i obsessions genealògiques pels orígens i la puresa de la sang. La nació francesa no només nega als jueus com Derrida el dret a la ciutadania sinó que els expulsa de l'única llengua que coneixen i parlen, sense que puguin recórrer a qualsevol altra llengua i fer-se-la seva, perquè no està al seu abast ni el sefardita, ni cap altre idioma d'intimitat familiar, ni tampoc l'àrab, la llengua dels seus veïns.

Aquesta impossibilitat d'identificar-se amb la llengua que es parla, i el desafiament cap a qualsevol principi d'identitat que en depengui, és una lliçó històrica que el filòsof aprèn de la seva experiència biogràfica com a membre originàriament d'una comunitat que és tres vegades desintegrada, tallada o suprimida, segons llegim a *El monolingüisme de l'altre*: una comunitat segada de la llengua i la cultura àrab o berber, pròpiament magrebina; segada de la llengua i la cultura francesa, pròpiament europea, catòlica i metropolitana; i segada també de la memòria jueva, desposseïda de les llengües que suposadament li són pròpies, però fatalment i irrevocablement suprimides. La llengua, per tant, és sempre la llengua de l'altre, la d'aquell amb qui és impossible identificar-se plenament i Derrida arriba a la conclusió que no té cap llengua en propietat i que només pot disposar de la llengua de l'hoste.

La *no-confessió* de Paul de Man i la *Circonfessió* de Derrida participen d'una tradició de la crítica cultural que fa de la impostura i el joc lúdic de la suplantació el mètode capaç de desafiar qualsevol règim dels significats que es vulgui inequívoc. Fidels a les premisses formalistes, els dos amics interpreten que la ideologia no és tant una falsa representació de la realitat, segons l'accepció convencional, sinó una condició inevitable dels éssers humans. El "joc seriós" de la simulació i el camuflatge prové doncs d'una inspiració

nietzschiana que els allunya de la idea d'una consciència verdadera enfrontada a una altra de falsa, i de la dicotomia metafísica que enfronta el subjecte i l'objecte, o la idea i el seu referent. L'única falsa creença que admeten és la del fet que siguem capaços d'aïllar les mediacions retòriques per veure el món i atansar-nos-hi sense obstacles. L'únic remei que tenim al nostre abast és la precaució davant el somieig d'una presència plena a la qual pretesament podríem accedir alliberant-nos dels paranys de la ideologia.

La simple advertència sobre la irrevocabilitat del règim de la falsedat no va semblar una resposta suficient per als que exigien a Paul de Man el seu penediment públic i que denunciaven la frivolitat d'una sentència seva com la que "la lingüística d'allò literari és l'instrument indispensable per a desemmascarar les aberracions ideològiques". El problema d'aquesta tradició textualista avui dia, però, no és la suspicàcia dels que creuen que es pot restablir l'ordre ètic immaculat i autèntic que s'amaga darrere la mentida i la hipocresia, sinó l'abast del frau en el si del nou règim visual contemporani. D'aquí que el teòric Martin Jay reclami insistentment la revocació de la tradició ocularfòbica de la teoria crítica, que històricament hauria menystingut l'àmbit de la imatge perquè s'havia centrat en l'escriptura com a forma de precaució davant les mistificacions ideològiques. Les cauteles de Paul de Man i Jacques Derrida serien exemples de les solucions textualistes d'aquesta tradició, confiada en les virtuts d'un llenguatge que, pel simple fet de ser-ho, semblaria capaç de posar-se en qüestió a ell mateix. Però el seu joc seriós amb la idea del camuflatge i la seva inclinació literària i simuladora topen avui amb el repte d'adaptar-se a l'actual ordre de la simulació visual i els fraus algorítmics que li són inherents.

Walter Benjamin és potser el teòric i crític de la cultura que millor va detectar la transcendència històrica de la reproducció mecànica de les imatges i l'abast polític i estètic dels seus efectes. Durant la primera meitat del segle xx havia vist com l'afany tecnològic feia viable l'extensió gairebé omnipresent de les imatges i alterava el seu valor de canvi i les implicacions sociològiques de la seva recepció col·lectiva. D'aquí que Benjamin sigui avui encara el pensador que millor guia les passes de la pràctica artística contemporània: la seva diagnosi permet entendre com la possibilitat de la reproducció en sèrie inaugura un nou valor de culte reservat, paradoxalment, als productes originals i autèntics. I com aquesta paradoxal sacralització d'allò inimitable esdevé el fonament de la cultura de l'espectacle.

Ara bé, la contribució de Benjamin no és només la de la diagnosi cultural, i la denúncia de les mistificacions entorn de la idea de l'autenticitat, sinó també la seva tasca com a *productor*. La publicació l'any 1928 del seu llibre *Carrer de direcció única*, que es correspon amb les noves formes d'expressió avantguardista dins la constel·lació del fotomuntatge o la factografia, n'és un bon exemple. Malgrat que Benjamin defuig la inclusió directa de fotografies o imatges dins el llibre, com sí que van fer alguns dels seus contemporanis, el

seu llibre inclou la textualitat frenètica de les grans ciutats mitjançant un joc tipogràfic que imita els rètols dels anuncis i dels senyals del trànsit: "l'escriptura ha estat arrossegada inexorablement al carrer pels cartells publicitaris i sotmesa a les brutals heteronomies del caos econòmic", diu una de les entrades. És així com Benjamin retroba el llenguatge visual dels emblemes del Barroc que exigien una lectura segons la constel·lació de significats que articulaven el títol, o *inscriptio*, la imatge, o *pictura*, i el comentari que glosava la imatge, o *subscriptio*. Malgrat que ell fa caure la *pictura* i juga amb la dialèctica estricta entre el *inscriptio* i el *subscriptio* és ben evident quin paper juga l'emblema barroc en el seu esforç per pensar les relacions entre allò visual i allò verbal que inaugurava la modernitat urbana i les seves múltiples i inèdites iconologies derivades de la reproducció en sèrie. Va veure quin era el poder de la seducció de les imatges i com l'atracció dels simulacres afeblia els espais deliberatius tradicionals de l'esfera pública, però també va veure que la rèplica calia buscar-la precisament en aquest esclat de la imatge i les oportunitats conquerides gràcies al muntatge. De fet, els seus emblemes urbans del *Carrer de direcció única* guien, paradoxalment, el públic cap al llenguatge.

L'itinerari urbà que suggereix *Carrer de direcció única* finalitza davant el rètol "Cap al planetari", un destí alliberador que acull el lector dins una nova harmonia secular. La contemplació comunitària dels estels esdevé una lloança de la "tècnica que està organitzant una *physis* on el contacte amb el cosmos adoptarà una nova forma i diferent de la que s'atorgava a pobles i famílies". S'albira una forma comunitària més àmplia i integradora on el llenguatge nou i el simulacre visual seran compatibles gràcies a les tècniques de les avantguardes i el muntatge literari. És fàcil veure en les *Constel·lacions* de Joan Fontcuberta una prolongació del *planetari* de Walter Benjamin i comprovar com les tècniques d'escriptura que ell encetà són encara avui fonamentals per a les pràctiques contemporànies de l'art i la seva recerca d'un llenguatge capaç de transcendir els universos escindits de la realitat i la ficció. Si el pensador alemany conduïa els seus lectors cap a un *planetari* que els posa alerta contra la sacralització dels sistemes d'autenticació i validació imperants en l'època de la fotografia, Fontcuberta combina textos i imatges en les seves *Constel·lacions* renovant l'advertència de Benjamin en els nous temps postfotogràfics, quan la mentida de la verificació i la validació s'ha fet ja algoritme.

Les *Constel·lacions* transformen un instrument previst per a la captació de la realitat, la fotografia, i el fan una màquina creadora de ficcions. L'artista presenta fotografies d'insectes esclafats contra el parabrisa d'un cotxe acompanyant-les de rètols que no es corresponen amb el seu referent i aconsegueix fer-les passar per estrelles i constel·lacions. Els títols de les fotografies aparenten nomenclatures científiques i fins i tot designen galàxies i constel·lacions realment existents. Però el muntatge no s'atura aquí i també inclou altres estratègies verificadores com les reproduccions de cartes estel·lars, de planxes

d'astronomia o d'astrògrafs. Tot afavoreix una exhibició pseudològica de coneixement científic, com la d'altres muntatges seus dedicats a la natura —és el cas de la falsificació duta a terme a l'obra *Herbolarium* i *Fauna*—, i dels seus paisatges —en el cas d'*Orogènesis*.

És prou coneguda l'obra de Fontcuberta i els seus constants i cridaners desdoblements de la personalitat: Jean Fontana, Munkki Juhani, Manbaa Mokfhi o Hans Von Kubert són unes poques de les moltes identitats que l'artista ha usurpat, fent-se passar per naturalista, astronauta, antropòleg, científic i tantes altres ocupacions i oficis. Les biografies fantàstiques són fruit del seu desdoblament i desemmascaren la il·lusió segons la qual el subjecte "autoritzat" és prova verificadora de res, de la mateixa manera que els arxius fantàstics que originen els seus muntatges desqualifiquen les virtuts verificadores dels documents. Sobretot en aquest present històric continu nostre on l'emmagatzematge d'allò digital s'ha fet immaterial i atemporal. Un present on la lliure circulació d'imatges pretesament autèntiques només pot renovar les suspicàcies benjaminianes respecte als mecanismes tradicionals de l'autoria, la materialitat i la memòria que van determinar els temps de l'hegemònica imatge fotogràfica.

Això és precisament el que trobem en la subversiva *història potencial* d'Ariella Aïsha Azoulay. La seva obra *Fotografies que no es poden mostrar* capgira les categories tradicionals de la demostració i la validació fotogràfica de la realitat. En el seu cas, fa pública la deportació viscuda pel poble palestí entre els anys 1947 i 1950 mitjançant uns dibuixos. Són còpies fetes a mà i recreacions fal·libles que substitueixen les fotografies de l'expulsió que emmagatzema el Comitè Internacional de la Creu Roja (CICR) dins la seu de Ginebra, però que només són reproduïbles si s'acompanyen de textos o comentaris aprovats per la institució. Aquesta mesura només permet la circulació de les imatges si corroboren de manera propagandística la versió oficial, si parlen de *repatriació* i validen el tiralínes del pla de partició dissenyat per Nacions Unides. Lluny de la seva pretesa neutralitat, la institució corrobora doncs la demarcació ètnica i nacional que els Estats sobirans van imposar al veïnatge temps enrere.

Els textos d'Ariella Aïsha Azoulay acompanyen dibuixos i glosen reproduccions falsejades, en efecte, perquè allò que circula són les recreacions que l'artista ha fet de les fotografies. És així, gràcies a la còpia imprecisa i imaginada, que el drama de la deportació de centenars de milers de veïns es fa visible sense combregar amb la violència constituent de la qual parla Walter Benjamin: "la violència que constitueix un estat d'assumptes legalment". El treball de l'artista permet veure una altra vegada com la falsificació és una eina ben útil quan es tracta de posar en qüestió els règims de la veritat hegemònics i dominants. El desmentiment lúdic és sovint l'estratègia que empra la crítica de la cultura i la producció artística per contrarestar els efectes de la lògica verificadora i fer possibles altres aproximacions, alternatives i tanmateix fidedignes, a la realitat i la Història.

Referències bibliogràfiques

- AZOULAY, Ariella Aïsha, *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, Londres, 2019.
- BENJAMIN, Walter, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- DE MAN, Paul, *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *El monolingüisme de l'altre*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017.
- “Circonfession”, dins Jacques Derrida i Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Seuil, París, 1991.
- Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 2008.
- DI CESARE, Donatella, *Marranos. El otro del otro*, Gedisa, Barcelona, 2019.
- FONTCUBERTA, Joan, *Camouflages*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.
- JAY, Martin, “Ideología y ocularcentrismo: ¿hay algo tras el azogue del espejo?”, dins *Campos de fuerza*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 253-272.