UN RELAT DE DÖBLIN O UN PROBLEMA ARTÍSTIC I FILOSÒFIC ALS INICIS DEL SEGLE XX

MAR ROSÀS
Universitat Pompeu Fabra

RESUM: El present article té per objectiu examinar un relat d'Alfred Döblin, titulat «La ballarina i el cos», per mostrar que el que aparentment és només l'entretingut relat de la vida d'una ballarina, en realitat desplega un problema filosòfic de grans magnituds: la relació entre el subjecte i l'objecte. El relat ens permetrà il·luminar el problema filosòfic i, al seu torn, el problema filosòfic ens permetrà desplegar un significat del relat que se sol passar per alt.
PARAULES CLAU: Alfred Döblin, Epistemologia, Michel Foucault, Martin Buber, Relació subjecte-objecte.

A Short Story by Döblin or an Artistic and Philosophical Problem at the Beginning of the 20th Century

ABSTRACT: The aim of the present article it to examine a short story written by Alfred Döblin and entitled «The Dancer and the Body», to show that what is apparently only the narrative of the life of a dancer, actually deploys a far-reaching philosophical problem: the relation between the subject and the object. The short story will throw light on the philosophical problem and this, in turn, will allow us to deploy an underlying meaning of the story which is often overlooked.
KEY-WORDS: Alfred Döblin, Epistemiology, Michel Foucault, Martin Buber, Relation subject-object.

Introducció

El nostre objectiu és analitzar un magnífic relat d'Alfred Döblin, escrit durant la segona dècada del segle XX, per mostrar que, encara que parla de la desafortunada vida d'una ballarina, en el fons està assenyalant un problema filosòfic de grans magnituds. Ens proposem escodrinyar el conte per desplegar la problemàtica filosòfica que el conforma, és a dir, per posar de manifest que el seu nucli, allò que subjau sota seu i l'articula, és, en realitat, una qüestió filosòfica que a principis de segle XX començava a despuntar, que durant les dècades següents es convertiria en un fil conductor

dels debats filosòfics, i de la qual són filles bona part de les tensions que ara, a principis del segle XXI, semblen irresolubles. El conte de Döblin, doncs, és una clau de comprensió d'una de les problemàtiques més destacades de la filosofia del segle XX i principis del XXI. Al seu torn, comprendre les diverses implicacions d'aquest problema filosòfic ens permet entendre certs elements del relat que, si no, passen desapercebuts.

El nostre treball es divideix en tres seccions. A la primera resumirem molt breument el conte de Döblin per poder assenyalar amb coneixement de causa quin n'és, al nostre entendre, el tema principal. A la segona secció posarem en relació aquest nucli central del conte amb les reflexions de Michel Foucault i Harriet Quint. Aquest exercici ens permetrà desplegar millor la problemàtica que planteja l'autor del conte que és objecte d'anàlisi, veure'n l'abast. A la tercera secció farem un pas més: intentarem mostrar que el relat té unes implicacions filosòfiques que no són presents al text de manera explícita, però que, sens dubte, determinen tot el conte, el configuren. Les desplegarem amb l'ajut d'una obra del filòsof jueu Martin Buber que es titula *Jo i Tu* i que va ser publicada per primera vegada l'any 1923. Conclourem mostrant algunes de les múltiples formes que aquest problema ha adquirit al llarg del segle XX.

I. El conte de Döblin

Alfred Döblin (1878-1957), metge psiquiatre de professió, entusiasta lector de Schopenhauer i Nietzsche, és conegut, sobretot, per la seva obra titulada *Berlin Alexanderplatz*. El text que analitzarem, però, és una obra generalment considerada menor. Es titula «La ballarina i el cos» i fou publicada l'any 1913. Al nostre entendre, el tema que tracta, i la manera com ho fa, fan que el relat no sigui, en cap sentit, «menor», sinó que conté una reflexió filosòfica de primera magnitud.

La història que Döblin narra gira entorn d'una nena que de petita decideix ser ballarina. D'aquesta «determinació» es deriva, com no és difícil d'imaginar, un alt nivell d'exigència amb el propi cos i uns entrenaments llargs i durs: ha decidit domesticar el seu cos per a esdevenir una ballarina perfecta. No està disposada a aturar-se davant de cap obstacle: treballarà el cos tantes hores com li calgui per obtenir els resultats desitjats.

De cop, però, emmalalteix. Observa, amargament, com el seu cos es debilita més i més, com empetiteix i esdevé fràgil. Constatar-ho li resulta molt dolorós, perquè això impossibilita que realitzi el seu projecte vital. És un obstacle que, si no se supera, fa inviable el sentit de

la seva vida. La malaltia s'allarga i és ingressada. Döblin descriu, amb precisió, els pensaments de la seva protagonista: davant de la dura realitat a què s'ha vist abocada, les seves reaccions són diverses.

D'entrada no accepta el que succeeix, ho rebutja. «Donava cops de peu a terra, amenaçava el seu cos[1]». No vol creure's que es tracta de quelcom que escapa al seu control i, per tant, segueix amenaçant el seu cos, donant-li l'ordre de moure's amb lleugeresa, de tornar a tenir força, de ser capaç de ballar com abans.

En d'altres moments, en adonar-se que és incapaç d'assumir el que succeeix, de digerir-ho, té el sentiment d'estar perduda, de no tenir on agafar-se. Escriu Döblin: «S'enfonsà en una obscura sensació de por i desequilibri[2]». És a dir, l'eix central que articulava la vida de la ballarina s'ha esvaït. Aleshores s'indigna, amb ràbia, contra ella i contra tot aquell que se li acosta. S'enfada; el seu caràcter, aspre, s'accentua. Tracta malament els metges, o els ignora. No confia en ningú, no vol l'ajuda de ningú que no sigui ella mateixa.

Encara hi ha un altre tipus de reacció: aquesta manca de seguretat derivada de la progressiva constatació que allò que dotava de sentit la seva vida ja no tornarà, la fa ser, en certs moments, més dòcil, més fràgil. En lloc de la fúria que, sovint, caracteritzava la ballarina, ara apareix, en algun moment, fins i tot resant. En certs passatges el lector comprova com la ballarina, desvalguda, ja no confia ni en ella mateixa. És aleshores quan invoca el més enllà. No es tracta d'una prova de la fe de la protagonista, sinó de la seva desesperació.

Tot i aquesta diversitat de reaccions, al llarg de la seva malaltia hi ha una nota constant, un tret del seu caràcter que, un cop i un altre, apareix. Es tracta del que Döblin descriu com a «valentia enèrgica[3]», que la mou a seguir volent viure, a mostrar una vitalitat que en un hospital sol ser desconeguda i que no es correspon amb la debilitat del seu cos. Cal dir que no es tracta d'una «vitalitat» que consisteix a afirmar la vida, a estimar-la, sinó que, en ser un desig gairebé agressiu, té quelcom de destructiu.

Finalment, però, la ballarina es rendeix. Es nega a acceptar la crua realitat, no pot suportar l'amargor de la nova situació. Fins i tot en els

1 A. DÖBLIN: «La bailarina y el cuerpo». A: *El asesinato de un botón de oro*, Barcelona: Destino, 1989, pàg. 26.

2 Íbid., pàg. 27.

3 Íbid., pàg. 29.

moments més difícils pel que fa a la salut viu pensant, només, en el desig de tornar a dominar el seu cos. «Ella volia ballar de nou, ballar[4]». El seu cap hi dóna més i més voltes. No hi ha ni un sol moment del conte en què la ballarina es plantegi canviar la seva concepció de la vida, tenir unes aspiracions més adequades a la seva nova situació que li permetin, per tant, en la mesura en què siguin més fàcils de complir, almenys una certa felicitat.

Fa avisar el metge i, davant d'ell, es clava unes tisores al pit. Se suïcida, orgullosa del fet que aquest esdeveniment és conseqüència de la seva voluntat, de la seva decisió. No és una mort fruit dels vaivens de la fortuna, sinó conseqüència d'una elecció. Abdica, doncs, perquè vol abdicar, perquè així ho ha decidit.

De què parla, Döblin, quan relata aquesta història despietada? Ras i curt: del perill d'escindir el cos i la ment. Avui, això ens pot sonar a psicologia positiva. Però no hem d'oblidar que Döblin és d'una altra època i no fa una obra d'autoajuda, sinó que escriu per a uns fins literaris, que ara no ens pertoca explicar.

Döblin se centra en la relació del cos i la ment amb un tipus de vocabulari ben determinat. Aquest vocabulari posa de manifest que la relació entre el cos i la ment, tal com la descriu ell, no és pas pacífica, sinó violenta, plena de tensions. És cert que en cap moment no escriu res com ara «ballava amb violència», però aquesta violència és ben present en els verbs que empra per descriure la mena de relació que la ballarina manté amb el seu cos. A tall d'exemple: «envestia[5]», «controlar[6]», «empresonar[7]».

En entrar dins la ment de la protagonista, a través dels mots elegits per Döblin, el lector s'adona de la profunda escissió que sofreixen el cos i el cap de la ballarina. Què succeeix? Que, com descriu l'autor, cos i ment mantenen «economies separades». Això equival a dir que el cap va per una banda i el cos per una altra. És a dir, que els interessos d'un i altre no es corresponen, que vetllen per objectius diferents. Dit d'una altra manera: no és que el cos concebi el desig de ballar i la ment l'acompanyi, sinó que *la ment de la ballarina imposa al cos el ball*. I el cos, alienat d'aquesta decisió, en pateix les conseqüències.

---

4 Íbid., pàg. 31.
5 Íbid., pàg. 25.
6 Íbid., pàg. 25.
7 Íbid., pàg. 28.

Cal subratllar que, sense mai dir-ho explícitament, Döblin aconsegueix que el lector sàpiga que la ballarina no concep el seu ego com la suma o la síntesi del cos i la ment, sinó que ella s'identifica amb la ment. El cos és quelcom aliè, que ella intenta domar, però que no conforma el seu «jo». No és un element constituent de la seva personalitat, sinó que, en certa mesura, és un afegitó, un fragment adherit. Ho posen de manifest frases com: ella «volia ballar un vals de somni amb el cos[8]». El títol ja anticipa el fet que la ballarina s'identifica amb la ment: amb cura, Döblin ha elegit els mots «la ballarina i el cos», no pas «el cos i el cap de la ballarina».

Aquesta identificació de la ballarina amb la ment, i, per tant, el títol, sumeix el lector en una punyent paradoxa: la ballarina només és ment? Allò que balla no hauria de ser, precisament, el cos? El lector sap que allò que balla, per més lleuger que sigui, ha de ser material, ha d'ocupar espai, ha de ser visible. La ment, sens dubte, no té cap d'aquests atributs.

El més curiós és, doncs, que Döblin no parla, pròpiament, de dansa. De fet, el conte que és objecte de la present anàlisi es troba a les antípodes de la dolcesa que sovint sembla caracteritzar la dansa. El text es caracteritza per una deliberada manca del vocabulari que sovint s'hi associa. En cap moment són descrites les piruetes típiques de la ballarina, els seus moviment gràcils, la lleugeresa dels seus salts.

II. Aleshores, de què tracta, el conte, si no tracta de dansa?

Ens sobta que Döblin no parli de dansa, que la dansa no es desplegui davant dels ulls del lector. Ens proposem, doncs, respondre la qüestió següent: *de què tracta el conte de Döblin, si no tracta de dansa?* O, el que és pràcticament el mateix: *per què un conte que tracta de dansa no tracta de dansa?*

Sens dubte, un primer motiu és, com s'ha dit tantes vegades, que la dansa resulta indescriptible: els moviments, per fugissers; els volums, per eteris. Els mots necessiten coagular en un concepte, o en un objecte, abastar-lo. I tant els moviments com els volums característics de la dansa semblen escapar a la possibilitat de ser capturats, són inefables.

Per això, un escrit sobre dansa pecaria de poc real, perquè no aconseguiria transmetre el que el ball és. El problema rau, és clar, en què per copsar el moviment, el text hauria de seccionar-lo en parts, de frag-

8 Íbid., pàg. 35.

mentar-lo. Aleshores, el ball es veuria reduït a una sèrie de parts inertes i, per tant, li mancaria allò que realment li és constitutiu, li manllevaria la vida. La dansa moriria, en el text. Caldria insuflar-li vida, de nou. Però aleshores ja no seria text, ja no podria ser-ho: seria ball.

Però la nostra hipòtesi és que hi ha un segon motiu pel qual l'obra que ens ocupa no parla de ball: per a la ballarina, la dansa no és important perquè no ha comprès què significa, ballar. En lloc de sentir, dins seu, en cada una de les juntures del seu cos, un impuls cap a la dansa, la ballarina doma cada una de les juntures per tal d'inserir-hi la dansa. La dansa no surt d'ella cos i ment unides , sinó que és exterior, imposada només per una part. La ballarina converteix el seu cos, doncs, en un mer artefacte sense vida i pretén insuflar-li vida a cops de destral.

No se'n surt, és clar, perquè no ha comprès que la dansa ha de sorgir de dins, d'un «dins» total cos i ment que resulta difícil de precisar sense caure en un llenguatge poètic poc concret, però que sens dubte ella no té en compte. Sembla que Döblin vulgui advertir el lector del perill de les ballarines: que allò que les mogui no sigui pròpiament el ball, sinó un afany de domini del propi cos que acabi matant tota possibilitat de ball. No es tractaria d'un problema inusual, sinó del risc de tota ballarina: com que la «vocació» de ballar necessita ser cultivada i requereix entrenament, arribi un moment en què es perdi el sentit inicial d'allò que mou al ball. I, aleshores, la ballarina s'esforci per esdevenir una màquina perfecta, però mai esdevingui una ballarina. Creuar, o no, aquest llindar és una qüestió de límit. L'equilibri és difícil: tota ballarina que decideixi dedicar-se a ballar correrà el risc de perdre aquest equilibri.

Així, doncs, Döblin, en parlar de dansa sense parlar de dansa, està fent manifest que *allò que el preocupa no és el producte del procés artístic, sinó precisament el procés artístic*: com encarar-lo, quines cauteles cal tenir. Döblin se centra a estudiar, concretament, la relació entre l'artista i allò amb què es relaciona o, dit d'una altra manera, entre el subjecte i l'objecte. Aquesta relació és present tant en la pintura, com en l'escultura, com en el ball.

Fixem-nos en el cas del pintor. Ell es relaciona amb dos objectes: amb la tela i amb un paisatge, per posar un exemple. La tela és força passiva: s'ha de limitar a rebre, a donar cabuda, a una sèrie d'imatges. El cas de l'escultor ja s'acosta més al de la ballarina. És cert que l'escultor també juga amb dos objectes (la pedra i el model), però la pedra ja no es pot considerar un mer receptor: molts escultors han parlat del fet que la pedra respira, del fet que un mateix model adquirirà una forma molt diferent en dues pedres diferents, del fet que l'obra ha de *sorgir* del bloc de pedra.

Fixem-nos ara en el cas de la ballarina: ella considera que la seva ment és el subjecte i el seu cos és l'objecte. Com un escultor, ha de modelar. La diferència rau en el fet que no hi ha un model exterior, sinó que ella és alhora subjecte i objecte. El seu objecte és interior: el té a dins. Com a bona escultora, la ballarina hauria d'auscultar el cos i ajudar-lo a néixer, a créixer en la direcció que ell mateix assenyala.

Ara bé, la protagonista de Döblin no fa la seva tasca ben feta: no deixa emergir la vida del seu cos, no comprèn que el seu cap i el seu cos, o, el que és el mateix, el subjecte i l'objecte, no són dues realitats separades. Concep l'objecte (el cos) com una realitat totalment deslligada de la seva ment, del subjecte creador. En conseqüència, el procés artístic resulta forçat, perquè objecte i subjecte estan alienats, perquè el subjecte es relaciona amb l'objecte com si es tractés de quelcom extern.

En realitat, però, resulta impossible que el subjecte i l'objecte es mantinguin al marge. Subjecte creador i objecte «interactuen». L'objecte condiciona la mirada del subjecte, i el subjecte modela l'objecte d'una determinada manera. No pot concebre's un objecte que no influeixi en el subjecte. Aquesta era l'aspiració de la ballarina, que es veié frustrada.

El problema és, doncs, el següent: en el procés artístic, fins a quin punt objecte i subjecte difuminen les seves fronteres i «interactuen»? És a dir, en quina mesura s'influeixen i es condicionen mútuament? I com s'aplica això al cas de la ballarina? Fins ara hem vist que la ballarina no aconsegueix «crear art» perquè manté objecte i subjecte deslligats. Tanmateix, caldria matisar aquesta afirmació. Considerem que, per poder resoldre la qüestió de fins a quin punt s'influencien mútuament, objecte i subjecte, en un procés de creació, són de gran ajuda dues reflexions: la primera és de Michel Foucault, que, explicant com entén ell la concepció que Nietzsche té de la genealogia, elabora una lúcida descripció del funcionament del cos. La segona és un article de Harriet Quint que versa sobre, precisament, el conte que ens ocupa. Com tot just veurem, les dues reflexions ens permetran afinar en la relació que objecte i subjecte mantenen en el procés artístic i, per tant, entendre quina és la concepció que Döblin té d'aquest procés.

Michel Foucault considera que el cos és una superfície on s'inscriuen els esdeveniments que van tenint lloc. «Sobre el cos, es troba l'estigma dels esdeveniments passats[9]». El cos és el reflex d'a-

9 M. FOUCAULT(1971): «Nietzsche, la genealogía, la historia». A: *La microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta, 1992.

llò que ha succeït durant la vida, especialment de la vida mental. Per a Foucault, doncs, cos i ment, lluny de mantenir «economies separades», pateixen, gaudeixen i viuen el mateix. Són dues cares de la mateixa moneda. En la mesura que el cos emmagatzema allò que succeeix, ho reviu. «En fi, la procedència arrela en el cos, s'inscriu al sistema nerviós, a l'aparell digestiu. Mala respiració, mala alimentació, cos dèbil i abatut respecte del qual els progenitors han comès errors[10]».

El cos, doncs, rep el dolor de la «dominació» exterior. Aquest tipus de dominació:

> «imposa obligacions i drets; constitueix curosos procediments. Estableix marques, grava records en les coses i fins i tot en els cossos; es torna comptabilitzadora de deutes. Univers de regles que no està en absolut destinat a dulcificar, sinó al contrari, a satisfer la violència[11]».

En certs moments, aquest text sembla escrit pensant en la ballarina de Döblin: la malaltia del seu cos és fruit d'un ritme de vida mental determinat, carregat d'exigències i normes. Foucault prossegueix el seu text explicant que el cos està empresonat en un conjunt de pautes que «el travessen»: festes i ritmes de treball, lleis morals... En definitiva, el cos no «campa a la seva», sinó que el seu marge de maniobra es veu extremament reduït per una sèrie de condicionants.

Hi ha cossos (i això ja no ho diu Foucault, sinó el sentit comú) que s'adapten millor que d'altres a les exigències i circumstàncies de cada moment. El de la ballarina, sens dubte, és dels pitjors a l'hora de realitzar aquesta tasca, perquè la seva ment no vol acceptar el canvi constant al qual tots ens veiem sumits. Pretén mantenir el seu cap i el seu cos en l'atemporalitat més extrema: on res es podreix, ni corromp. El mitjà que empra per intentar assolir aquest fi és el de la impertorbabilitat. No vol deixar que res (ni la malaltia) impedeixin el seu propòsit: en lloc de cenyir-se a la situació present vol dominar-la.

D'aquest procés mental, el cos se'n ressent. Com escriu el mateix Foucault: «El demagog és conduït a la negació del cos amb el fi d'establir la sobirania de la idea intemporal[12]».

---

10 Íbid., pàg. 14.
11 Íbid., pàg. 17.
12 Íbid., pàg. 23.

En definitiva, segons l'argument de Foucault dut al límit, tot allò que succeeix al cos és reflex d'allò que succeeix a la ment. D'això es deriva una conclusió que resulta particularment interessant per al cas que ens ocupa: Que *el problema de la ballarina no és fruit, com havíem dit fins ara, d'una separació radical entre cos i ment, sinó precisament del contrari*: allò que té lloc en el cos de la ballarina és fruit d'allò que té lloc en la ment. És a dir, els dos successos físics més destacats que li passen són l'emmalaltiment i el suïcidi, dos esdeveniments del cos que serien conseqüència, seguint el text de Foucault, de la vida mental. Per tant, en la ballarina hi hauria una gran interconnexió entre cos i ment. Extrapolem-ho al món de l'art: en l'art, l'objecte es veu extremament influenciat pel subjecte. Però cal anar amb compte: si l'objecte està *massa* influenciat, mor.

Ara bé, aquesta afirmació estaria en total oposició amb la que abans hem sostingut: que el cos i la ment de la ballarina estan escindits. Tanmateix, considerem que ambdues afirmacions són certes, que no hi ha paradoxa. El motiu rau en el fet que el cos es posa malalt perquè alguna cosa no rutlla, a la ment. El que no rutlla és, precisament, la manera que la ment de la ballarina té de concebre el cos.

Harriet Quint ens ajuda a entendre aquesta peculiar relació de la ballarina amb el seu cos. Quint explica molt lúcidament com la ballarina, així com molts artistes, viuen en una tensió constant relacionada amb aquest problema. Segons ell, el procés de creació sorgeix de l'equilibri de la difícil tensió entre l'artista (o el subjecte) i el món representat (o l'objecte). L'artista ha de controlar, ha de tenir el «cap fred»:

«L'artista, diu l'autor (Döblin) a través de l'actitud del personatge principal, ha de tenir un control total en el procés de creació, no hi ha espai per a sensibleries i sentimentalismes[13]».

Quint, com si es fes ressò del vocabulari minuciosament elegit per Döblin, parla de «control», de «disciplina» i de «distància» respecte l'obra que s'ha d'elaborar.

Quint posa en relació aquesta manera de concebre l'art amb la filosofia de Fichte. Segons aquest filòsof, l'essència del «jo» és l'acció. El jo, per tal de definir-se, s'ha d'afirmar contra els objectes, és a dir, contra el «no-jo». El problema està en què, diu Fichte a diferència de Kant, els objectes no existeixen, no són al món per tal de

13 H. QUINT: «Análisis de la estética de creación en el cuento de "La bailarina y el cuerpo" de Alfred Döblin». A: http://www.jcortazar.udg.mx/DELREVISTA/docencia/Ensayo%20Doblin.pdf, 7 de març de 2008, pàg. 1.

ser descoberts, sinó que és el subjecte qui els «posa», qui, inconscientment, els crea. Així, doncs, el «jo» inventa uns objectes que esdevenen els seus obstacles i que, per tal d'esdevenir plenament «jo», ha de superar. Si el «jo» aconsegueix dur a terme aquesta tasca, el suïcidi no hi té cabuda, ja que el «jo» s'autososté, s'aguanta per ell mateix. Dit d'una altra manera: el «jo» produeix els seus problemes per després sobreposar-s'hi i afirmar-se com a «jo».

La ballarina, en un primer moment, converteix el seu cos en objecte i el domina mitjançant una gran força de voluntat. Però més endavant, a mesura que el desenllaç del conte s'acosta, hom s'adona que, en realitat, la ballarina no aconsegueix fer-se el món (les coses, els «no-jo») seu a la manera que Fichte proposa. Com que no se'n surt, se suïcida.

Què ha fet la ballarina que l'hagi abocada a aquest desenllaç? Com Fichte proposa, ha intentat superar els entrebancs que ella mateixa, d'una manera més o menys inconscient, havia creat. L'error està, probablement, en què el cos no hauria de ser concebut com una cosa o objecte més, sinó que hauria de ser una part essencial del «jo». Per tant, la ballarina, segons Quint, ha fet bé de relacionar-se amb el món de la manera que Fichte proposa, però, en aplicar aquest esquema al seu propi cos, ho ha dut a un extrem inacceptable, ja que ha considerat el cos com a exterior, aliè, a ella; és a dir, com a un no-jo. S'ha *estranyat,* respecte del cos.

On ens duen, les reflexions de Foucault i de Quint? Les hem plantejades per tal de determinar en quina mesura cos i ment s'influencien, al conte de Döblin. Si Foucault ens ha ensenyat que el sofriment físic de la ballarina és generat pel seu dolor mental i que això posa de manifest l'íntima *unió* que hi ha entre cos i ment, l'anàlisi que Harriet Quint fa del conte que ens ocupa ens ensenya que el dolor mental de la ballarina és fruit del fet que concep el seu cos com a *dissociat* de la seva ment.

Dit d'una altra manera, les afirmacions de Foucault i de Quint no es contradiuen, sinó que es complementen. Foucault parla de la unió existent entre cos i ment, i Quint, del fet que la ballarina ignora aquesta unió i pretén crear un nou tipus d'unió desequilibrada, de poder de la ment sobre el cos. Si la ballarina hagués entès el funcionament del seu cos i la seva ment, vindria a dir una lectura del text de Foucault aplicada al conte de Döblin, cuidaria la ment, no li exigiria ni més ni menys del que necessita, la faria viure d'acord amb uns ritmes raonables, l'alimentaria amb dolcesa i suavitat, i se'n derivaria un cos proporcionat i una relació harmònica entre el cos i la ment.

Aleshores, la monstruosa dissociació de la ballarina no tindria lloc. I no li caldria dominar el cos, maltractar-lo per aconseguir els fruits que busca. Però, malauradament, això no és el que ha fet la ballarina: ha considerat que podria ser només ment, que la ment seria l'únic element que regiria la seva vida, que el cos faria el que la ment li manés. La naturalesa se li ha tornat en contra: el cos, emmalaltint, ha fet recordar-li que manté un íntim vincle amb la ment.

Com hem apuntat, Döblin, de fet, vol parlar de l'activitat artística en el seu conjunt. És a dir, parlant de la tensió que pateix la ballarina entre el cos i la ment no fa altra cosa que parlar de l'etern problema entre l'objecte i el subjecte: com ha d'aconseguir, l'artista, una obra perfecta? Sent tan objectiu, racional i fred com sigui possible? Violentant l'objecte, com si fos quelcom totalment aliè al subjecte, per tal que adquireixi la forma desitjada? Escindint, per tant, cos i ment?

O, per contra, el subjecte s'ha de deixar impregnar per l'objecte per saber, per entendre, què és el que l'obra exactament demana? Aquesta és l'opció que Döblin estaria proposant, en aquest conte. I la ballarina estaria a les antípodes d'aquesta proposta.

Així, doncs, les reflexions de Foucault i de Quint aplicades al cas de la ballarina de Döblin han posat de manifest que el problema de la ballarina, com el de tants artistes, es deriva de distanciar-se massa de l'objecte i, com a conseqüència, establir-hi una relació freda i agressiva que, tard o d'hora, passa factura. L'obra d'art se'n ressent. La mort de la ballarina no significa només la mort de l'artista, sinó especialment la mort de l'obra: cal recordar que el que mor és el seu cos i, per tant, l'obra d'art que ella estava elaborant.

Així, doncs, el cas de la ballarina ens parlaria de *problemes de cos com a reflex del control excessiu del cos o, en termes artístics, de problemes de les obres d'art o objectes artístics derivats d'un control excessiu del procés de creació artística*.

El drama de la ballarina és el drama de tot artista. El drama, també, de Döblin. Com planteja Harriet Quint: «potser aquesta és una de les contradiccions que Döblin, als inicis de la seva creació literària, no va poder resoldre. D'una banda, el seu immanent desig de ser un creador perfecte, immutable i, de l'altra, la consciència de saber que sense certa empatia entre objecte i creador no pot haver-hi una plena expressió estètica[14]».

14 Íbid., pàg. 4.

Cal trobar l'equilibri, perquè, si no, el procés artístic emmalalteix. La ballarina peca d'un extrem; s'ha dit que Döblin pecava de l'altre. Com escriu Marcel Reich-Ranicki, «Döblin no coneixia l'autocontrol i el rigor, la disciplina artística i la severitat amb ell mateix[15]». És difícil, doncs, que el pèndol s'aturi al mig, al centre exacte. Pecant, a vegades, d'un extrem, Döblin ens adverteix del perill d'acabar pecant de l'altre.

III. La paraula primordial «Jo-allò» de Buber i la ballarina de Döblin

Ens agradaria, ara, fer un pas més: considerem que, darrere de la preocupació de Döblin per la complexitat de l'activitat artística, s'hi amaga una preocupació filosòfica més profunda. És a dir, que el problema artístic de la tensió entre el subjecte i l'objecte només és un reflex del problema filosòfic de la tensió entre el subjecte i l'objecte. Així doncs, Döblin estaria albirant el que constituiria un dels grans debats filosòfics del seu segle.

Cal dir que seria massa agosarat afirmar que es tracta d'un problema radicalment nou[16]. Però el que sí que ens atrevim a afirmar és que, en Döblin, així com en la seva època, aquesta dissociació s'ha convertit en un veritable esquinç i està a punt d'esdevenir una ruptura. La importància de la fenomenologia en la filosofia i del positivisme en la ciència no parla d'altra cosa[17].

El text de Martin Buber *Jo i Tu* ens ajudarà a entendre com s'articula aquest esquinç, quins elements estan en joc, tant en el conte de Döblin com en el pensament de l'època.

La nostra hipòtesi és la següent: *allò que preocupa Döblin, i que constitueix el nucli del seu relat, és la manera d'entendre la relació entre el subjecte i l'objecte que a principis del segle XX es començava a tenir i que Buber critica. Buber considera que l'augment de l'ànsia de conèi-*

15 M. REICH-RANICKI: *Siete precursores escritores del siglo XX*: Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003, pàg. 36.

16 Foucault, per citar un autor que ha tractat aquesta qüestió en profunditat, rastreja la reflexió sobre la dissociació entre les paraules i les coses i troba que s'inicia molts segles abans. Vegeu M. FOUCAULT: *Les mots et les choses*, París: Gallimard, 2001. També cal recordar que la relació entre subjecte i objecte pot considerar-se una de les qüestions per excel·lència de la filosofia, ja que tracta la relació entre l'individu i el món i, per tant, té a veure amb el coneixement en general.

17 En Husserl veiem com el subjecte s'aïlla, es plega sobre si mateix, confiant que això li servirà per conèixer millor el món. Però la seva proposta ens ha deixat poc satisfets, perquè un grau tan elevat d'aïllament fa que el món esdevingui una mena d'espectre, un deliri.

xer el món (o, el que és el mateix, d'objectivar-lo per tal de dominar-lo) és contraproduent, ja que fa que ens en distanciem més. Com més sembla que s'està guanyant, més s'està perdent. Aquesta és la idea que la ballarina de Döblin reflecteix, aquesta és la preocupació real de Döblin. Es tracta d'una qüestió epistemològica.

Abans de plantejar les tesis de Buber, cal dir que no hem elegit la seva obra a l'atzar. Ens avalen tres dades: una de cronològica (el llibre de Buber es publica el 1923, data molt propera a la primera publicació del conte de Döblin); una de biogràfica (ambdós autors es coneixien[18]); i una de temàtica (les problemàtiques que ambdós autors tracten són properes, malgrat que calgui analitzar detingudament els textos per percebre-ho, de manera que la lectura de cada un d'aquests textos serveix per il·luminar l'altre i, fins i tot, un període). Com veurem, els dos textos s'il·luminen recíprocament, cosa que ens permetrà copsar el nucli d'un problema filosòfic que començava a gestar-se, desplegar-lo i veure com bona part de la filosofia d'avui dia n'és filla.

Fixem-nos en la tesi de Buber per, tot seguit, aplicar-la al conte de Döblin. El punt de partida de l'obra de Buber és que l'home, és a dir, el «Jo», mai és per si mateix, sinó que sempre està en relació. La seva tesi és que l'actitud de l'home és doble, perquè pot dir dues paraules primordials[19]: Jo-Tu i Jo-allò. Cal dir que es tracta d'una pronúncia metafòrica, no física; és a dir, Buber està dient que l'home té dues maneres de relacionar-se.

Si algú pronuncia la paraula primordial «Jo-allò» significa que *experimenta* l'altre com si es tractés de quelcom aliè a ell: el percep, o el sent, o el vol, o el pensa com a altre. És a dir, traça una frontera fortament delimitada entre ell i l'objecte, obre un abisme que, després, pretén saltar, però està condemnat a no aconseguir-ho[20].

---

18 Buber i Döblin tenien relació. De fet, Döblin envià el manuscrit d'una de les seves obres a Buber, encara que aquest digué que no n'havia entès res. Aquesta relació personal, que ara no aprofundirem, posa de manifest que les reflexions dels dos autors, encara que es dediquessin a camps diferents, tenien punts en comú o, el que és més, que es nodriren l'un a l'altre, de manera que les idees de cada un d'ells són una clau de comprensió de les idees de l'altre. Això no obstant, com veurem, presenten diferències significatives.

19 M. BUBER (1923): *Jo i Tu*, Barcelona: Claret, 1994, pàg. 6

20 El pensament dialògic de Martin Buber és a la base del pensament de Jacques Derrida i de la tesi principal que, des de les seves primer obres, l'articulà: el significant mai aconsegueix fer present el significat. Per veure les implicacions no només semiòtiques, sinó també, i sobretot, epistemològiques i ontològiques d'aquesta idea, vegeu J. DERRIDA: *De la Grammatologie*, París: Minuit, 1967.

A Buber, aquest tipus de relació li desagrada, perquè considera que aquesta mena d'«experiència és llunyania del Tu[21]». Cal dir que aquest «allò» pot ser tant un objecte físic, com un concepte, com una persona.

L'altre tipus de relació, que Buber elogia, és la del Jo-Tu. De fet, conceptualment és erroni dir que es tracta d'una relació, perquè no hi ha dos elements, sinó només un: «on es diu Tu, no hi ha cap mena de cosa. El Tu no té fronteres.» En aquest cas, el «Tu» també pot ser tant un objecte físic, com un concepte o una persona. L'important no és la naturalesa dels elements que conformen la relació, sinó el tipus de relació: les fronteres es difuminen, els murs cauen, de manera que l'home no pretén copsar l'altre des de fora, definir-lo i abastar-lo, sinó que es lliura a l'altre i deixa que l'altre se li lliuri. Només així l'assoleix. En paraules de Buber:

> *«Si davant un home que és el meu Tu, li dic la paraula primordial Jo-Tu, llavors ja no és una cosa entre les coses i no està format per coses. No és ni ell ni ella, limitat per altres ells i elles, un punt inscrit en la xarxa del món, feta per temps i espai; tampoc no és un estat experimentable que es pot descriure, un munt de característiques que puc dominar. Sense veïns ni sense escletxes, és el Tu i omple l'arc del cel. No com si no existís res a part d'ell, sinó que tota la resta viu a la seva llum[22]».*

En aquest cas, es coneix l'altre perquè es *participa* de l'altre.

La diferència principal entre ambdós tipus de paraules primordials, sosté Buber, és que *el «Jo-Tu» és anterior al «Jo», mentre que el «Jo-allò» és posterior al «Jo»*. Per entendre aquesta idea, cal esmentar el procés mitjançant el qual, segons Buber, es forja el «Jo»: en les maneres de pensar més properes a l'origen, diu Buber, com és el cas de les comunitats tradicionalment anomenades primitives o de la mentalitat infantil[23], «al principi hi ha la relació[24]». És després, en un segon estadi, que el Jo es distancia del seu entorn, aixeca murs al seu voltant. Finalment, en un tercer estadi, el Jo deci-

---

21 M. BUBER, op. cit., pàg. 12.

22 M. BUBER, op. cit., pàg. 11.

23 Encara que expliquem aquesta tesi de Buber per fer més entenedors els dos tipus de relacions de què parla, això no significa que ens adherim plenament a aquesta tesi que considerem que presenta un deix considerable de primitivisme i psicoanàlisi que la fa, en certs aspectes, excessivament simple. Cal recordar que a l'època de Buber aquest tipus d'argumentacions eren freqüents, però que ara ens queden força lluny i ens semblen més mite que realitat.

24 M. BUBER, op. cit. pàg. 21.

deix «tornar» al món, però ja no sap *participar-hi* com al principi, sinó que ara l'*experimenta*. L'experimentació, com acabem de veure, per a Buber té una connotació negativa, mentre que la participació és positiva.

Així, doncs, a la vida, tant en la de l'individu com en la de la comunitat, es dóna un *augment progressiu del món de l'allò i una disminució progressiva del món del Tu*. Amb aquesta reflexió, Buber està diagnosticant un dels grans problemes del segle XX, que és la causa de l'excessiva confiança en la raó i en la ciència, de la fe cega en el positivisme, de la satisfacció que es deriva de la convicció que hem desenvolupat estris conceptuals i tècnics que ens serveixen per conèixer el món. En realitat, però, tot això ens allunya del món. Buber proposa invertir la tendència, és a dir, reduir el món de l'«allò» i augmentar el del «Tu». Només així hi ha un atansament real, només així pot haver-hi un coneixement real.

No és exactament això, el que narra la historieta de la ballarina tossuda de Döblin? Tot seguit mostrarem que tres de les estranyeses de la conducta de la ballarina il·lustren les tesis principals de Buber, de manera que ajuden a entendre de forma més «gràfica» el problema filosòfic que és objecte d'anàlisi.

En primer lloc, la ballarina mira el cos com a **quelcom separat d'ella**, com un objecte del qual ella no participa, que li és aliè. Així, doncs, la ballarina desconeix un dels principis que, segons Buber, hauria de regir l'actitud humana envers el món: «Al principi hi ha la relació[25]». La relació de la nostra ment amb l'entorn no l'hem de crear ni inventar, sinó que *ja hi és*. La ballarina, com, segons Buber, la majoria d'homes, ignora aquest principi. Segons Buber, aquest és, precisament, el risc de la conducta humana envers l'entorn.

La ballarina constata, erròniament, que el cos li és estranger, que es mou per uns altres interessos i desitjos, que el mouen altres coses. I, per a controlar-lo, **vol establir-hi una relació**. Aquest és el segon tret de la conducta de la ballarina que volem destacar. Les reflexions de Buber ajuden a entendre quin és el problema d'aquest tipus de relació: la ballarina es troba en el tercer estadi descrit per Buber, és a dir, ignora que la seva ment manté, de manera natural i espontània, una relació del tipus «Jo-Tu» amb el cos i decideix crear una relació del tipus «Jo-allò», que, com que és artificial i forçada, esdevé malaltissa. Dit d'una altra manera: la balla-

25 M. BUBER, op. cit., pàg. 21.

rina vol ordenar el món perquè no s'adona que el món ja té un ordre i que no és pas ella qui l'ha d'inventar. Citem ara Buber: «El món ordenat no és l'ordre del món[26]».

La tercera característica de l'actitud de la ballarina és, doncs, que el **mitjà** per aconseguir la desitjada relació amb el cos és **erroni**. Com els homes «civilitzats» de Buber, la ballarina, creient que augmenta el control i el coneixement del seu cos, no fa sinó augmentar la distància que els separa. Un fragment del text de Buber que descriu l'home que diu la paraula primordial «Jo-allò» sembla estar parlant de manera explícita de la ballarina:

> *«L'home que s'ha tornat jo-ic, que diu Jo-allò, se situa davant les coses però no en una interacció; amb la lupa objectivadora de la seva mirada propera, s'inclina sobre cada cosa o amb els seus prismàtics objectivadors mira des de lluny ordenant una escena, aïllant-se en la contemplació sense sentiment d'exclusivitat o relacionant-la en la contemplació sense cap mena de sentiment del món[27]».*

Buber ens ha ajudat a entendre, doncs, que el relat de la ballarina no només parla dels problemes que un caràcter difícil comporta, ni es limita a desplegar les dificultats de l'activitat artística, sinó que tracta, sobretot, una qüestió epistemològica.

El conte de Döblin traspua la mateixa inquietud que Buber fa explícita: la preocupació per la dissolució del vincle entre el subjecte i l'objecte. De fet, aquests termes són erronis. Presentar-los com a dos conceptes separats pressuposa que, entre ells, hi ha un límit. Döblin i Buber s'alarmen davant de la solidificació d'aquest límit que va augmentant a mesura que el segle XX avança. Ambdós autors intueixen que no hem de traçar aquest tipus de fronteres, sinó al contrari, fluïdificar-les.

Ara bé, tot i que Buber ens serveix per entendre Döblin, i aquest exercici ens permet divisar un dels problemes de la seva època, cal dir que les idees subjacents en els textos d'ambdós autors presenten una divergència destacable. Döblin mostra, de manera més o menys conscient, la seva preocupació per l'escissió que s'està produint i els efectes que això comportarà (ara en parlarem). Però tan sols intueix un problema i insinua que complicarà les coses. No té cap solució. Tampoc acaba de mostrar *per què* es tracta d'un problema.

En canvi, Buber és plenament conscient del problema i, a més a més, assenyala quina és la via que caldria seguir per evitar-lo o

---

26 Íbid., pàg. 34.

27 M. BUBER, op. cit., pàg. 33.

reconduir-lo. Per a Buber, els Tus són el mitjà cap al Tu per excel·lència, que, per a ell, és Déu. El sentit de la vida és dedicar-se a Déu. Però hom no s'ha d'aïllar del món per contemplar un Déu llunyà, sinó que ha d'aprendre a mirar el món i el que s'hi cou, per veure que traspua Déu, que és la via d'accés a Déu. Ras i curt: Déu no és un «allò»; és un «Tu».

Döblin és molt lluny d'això. Quan escriví aquest relat era un ateu declarat. Proclamà, amb un deix molt nietzschià, que calia desfer-se de Déu[28].

Així, doncs, pot afirmar-se que perceben una escissió molt semblant, però que la seva preocupació de fons és diferent. Podem dir, doncs, que il·lustren dues vies que seguirà el pensament occidental al llarg del segle XX i que es deriven de dues maneres d'entendre els efectes visibles d'una escissió filosòfica. El conte de Döblin[29], en la línia de Nietzsche, anticipa els pensadors que constaten la «fi» dels principis indiscutibles que servien per explicar el món i regir la conducta. Per a Döblin, això es tradueix en el fet que l'home vaga, desorientat. En el cas de la ballarina, això és palès en el fet que en cap moment el lector té la sensació que la ballarina tingui una solució clara; que, si segueix un determinat camí, retrobi l'equilibri perdut. Podríem dir, i ara ens estem tirant pedres al terrat perquè, en certa mesura, contradiem una idea que hem assenyalat fa uns moments, que Döblin no creu que el món tingui un «ordre». No, Döblin *descriu* un malestar, però no *prescriu* cap solució, ni tan sols assenyala cap pista que indiqui la possibilitat d'un altre tipus de final. La ballarina ho està fent malament, però no sabem com podria fer-ho bé. De fet, si seguim aquest raonament, acabarem adonant-nos que, en realitat, no tan sols no tenim cap

28 Al 1933, la seva vida personal el duria a canviar de parer i a acostar-se a la religió, que fins aquell moment havia criticat durament. Per a una detallada explicació d'aquest canvi, vegeu *Radiografía de una conversión*, de Jurgen Baden, a http://www.voxfidei.com/prodigos/6d03.asp

29 Aquesta afirmació no és extrapolable a tota l'obra de Döblin en general. Per mirar si això és possible, caldria fer un repàs exhaustiu de la seva obra. En aquest treball, però, ens hem fixat només en un text. I som conscients que la vasta obra de Döblin és eclèctica i que no és fruit d'un projecte ni d'una única manera d'entendre el món: tant el pensament com l'estil de Döblin canviaven constantment. Com explica Marcel Reich-Ranicki, Döblin es mostrà, en determinats períodes, un entusiasta de l'expressionisme, però se'n desmarcà clarament; políticament, del marxisme, però no combregava amb les idees de cap partit polític i a voltes es considerà anarquista, a voltes defensor de la burgesia. Döblin és fruit, tant filosòficament com estètica, de l'eclecticisme i del canvi constant. Com ell mateix deia, no comprava al mercat, sinó que consumia productes del seu propi hort.

criteri per dir a la ballarina quina hauria de ser la seva actitud correcta, sinó que tampoc tenim cap criteri per dir-li que ho està fent malament. Però això seria fer dir al text de Döblin coses que, explícitament, no diu.

Buber, per contra, estaria preludiant els pensadors que creuen que, malgrat els múltiples «finals» que ha testimoniat el segle XX, segueix havent-hi un «criteri» per orientar-nos. Per a Buber, el criteri, si és que podem anomenar-lo així, és Déu. Cal dir, però, que per a una gran majoria de pensadors del segle XX hi haurà un criteri, és cert, però no tindrà res a veure amb Déu. O es tractarà d'un Déu ben peculiar, passat pel filtre de l'anomenat «gir religiós» dels anys setanta i vuitanta.

En definitiva, les maneres d'enfrontar-se a l'escissió que Döblin i Buber perceben, han estat múltiples. La nostra tesi és que el conte de Döblin i el text de Buber assenyalen els dos grans grups d'actituds, però que cal no oblidar que, dins de cada un d'ells, hi tenen cabuda un gran nombre d'actituds que sovint tenen molt poc a veure les unes amb les altres.

IV. Conclusions

Al llarg del treball hem plantejat una sèrie d'hipòtesis i hem provat de demostrar-les. Per concloure voldríem, en primer lloc, reprendre-les i, en segon lloc, assenyalar com els canvis que Döblin i Buber començaven a sentir han anat afectant tots els camps del saber al llarg del segle XX.

A la primera secció hem explorat com Döblin tracta el tema de la dansa des d'una determinada perspectiva. A la segona secció hem vist que el que mou Döblin a tractar aquesta qüestió d'una determinada manera és la seva preocupació per la complexitat de l'activitat artística, especialment la dificultat que implica la relació entre el subjecte i l'objecte. Finalment, a la tercera secció hem aprofundit una mica més i hem intentat mostrar que la preocupació de Döblin per l'activitat artística és reflex d'una preocupació més profunda, filosòfica, que el text de Buber ens ha ajudat a comprendre.

Sostenim que aquesta preocupació no és exclusiva de Döblin i de Buber, sinó que ells auguren un dels drames del pensament occidental del segle XX. L'escissió entre subjecte i objecte de la qual ells parlen anirà envaint tots els camps del saber. L'esperança i l'alegria que a la primera meitat de segle XX comportaren el positivisme en l'àmbit científic i la fenomenologia en el filosòfic s'aniran esvaint.

Fixem-nos-hi: en el pla epistemològic, se senten veus que afirmen que ja no podem conèixer allò que hi ha més enllà de nosaltres perquè estem limitats pel nostre llenguatge i no podem accedir a cap posició exterior que sigui objectiva o neutral. El segle XX ha constatat, gradualment, el nostre aïllament. Això es tradueix, en el pla ètic, en la immensa dificultat de trobar cap criteri fora de nosaltres per discernir què podem fer i què no hauríem de fer. Alguns afirmen que és impossible.

També en el pla estètic es deixen sentir les repercussions d'aquesta fractura epistemològica. Els anys seixanta són un moment candent, pel que fa a aquesta qüestió: una sèrie d'autors posen el crit al cel en constatar que els artistes han «cientifitzat» la seva tasca. A tall d'exemple: l'any 1964 es publica *L'ull i l'esperit*, de Merleau-Ponty, que és un esforç per proposar que l'artista i el científic no treguin la força de quelcom exterior a l'objecte pintat o estudiat. Merleau-Ponty considera que no han d'aplicar a l'objecte, *des de fora*, un conjunt de normes meticulosament apreses, sinó immiscir-se en l'objecte. Proposa que els artistes no pequin d'una hybris desmesurada i altisonant, sinó que, en silenci, es deixin travessar pel món i s'impregnin d'ell. Si som més humils, obtindrem millors fruits, ve a dir Merleau-Ponty.

Però, en gran manera, l'alerta d'autors com Merleau-Ponty serà en va. Com en el cas de la ballarina, la voluntat de controlar la totalitat de l'objecte té l'efecte invers: la distància entre el subjecte i l'objecte anirà en augment. En són testimoni els anys setanta: si, tradicionalment, l'art copiava o s'inspirava en una realitat exterior a nosaltres, ara la realitat exterior cada vegada té un paper menys rellevant. Aquesta disminució del paper de l'objecte exterior ja es troba a les avantguardes, és cert, però és Baudrillard, segurament, qui l'expressa sense embuts: a diferència del que havia succeït durant segles, ara el mapa precedeix el territori[30] o, el que és més, resulta impossible distingir entre mapa i territori. La ballarina de Döblin ja volia anteposar la imatge que ella tenia del seu cos a la realitat del seu cos, ja que, com hem vist, s'esforçava a inserir al seu cos una imatge que ella s'havia figurat a la seva ment.

De fet, tots aquests canvis en aquestes disciplines només són la punta de l'iceberg. Ha tingut lloc un canvi de paradigma més profund, en el pla ontològic. Com sostindran certs representants del postestructuralisme, la postmodernitat i la desconstrucció, la nova

30 J. BAUDRILLARD (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairos, 1993.

situació és especialment complexa perquè no només no podem conèixer cap objecte, és a dir, cap significat (la qual cosa seria un problema epistemològic), sinó que no hi ha cap significat (la qual cosa és un problema ontològic), cap fonament, cap centre a partir del qual irradiï la resta. *Només hi ha significants, no significats*[31].

No ens entretindrem més en els múltiples canvis que l'escissió entre el subjecte i l'objecte ha comportat. Sens dubte, aquesta escissió i les giragonses que les reflexions entorn a ella han donat han estat estimulants i ens han ensenyat moltes coses. Tanmateix, volem concloure assenyalant que, en algun aspecte, l'escissió ha estat massa radical, s'ha anat massa enllà: en poques paraules, ha fet que *perdem el món de vista*. Voler conèixer el món, és a dir, pretendre controlar-lo a la perfecció, ha estat contraproduent. Un cop més, el cas de la ballarina és il·lustratiu: el seu *afany de dominació desemboca en la mort de l'artista, és a dir, del subjecte, però també en la mort de l'obra, és a dir, de l'objecte*.

En aquest sentit, caldria entendre la malaltia de la ballarina no com a simple debilitat, sinó com a exercici de resistència contra la dominació despietada. No es rendeix; guanya. Si s'imposa una relació exterior, de domini, se li demana el que no toca, si s'espera massa d'ella, l'obra es resisteix. L'obra es tornarà rebel, no farà absolutament res del que esperem d'ella. Aquest és el risc de l'ambició de la ballarina, així com de la filosofia contemporània. El món se'ns escapa, s'escola quan ens pensem que l'hem aconseguit atènyer.

Döblin, probablement sense ser gaire conscient de les múltiples implicacions filosòfiques del seu text, expressà aquesta idea gràficament, plàsticament. No és que el món hagi deixat d'existir (com semblen postular alguns), sinó que l'hem perdut de vista. Si volem seguir fent filosofia, ens cal idear noves maneres per fer-lo entrar, de nou, en el nostre horitzó.

Bibliografia

*Entre parèntesi s'indica l'any que l'obra es publicà per primera vegada.

BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairos, 1993.

31 El màxim exponent d'aquesta tesi és Jacques Derrida. Vegeu *De la Grammatologie*, París: Minuit, 1967; *Marges de la philosophie*, París: Minuit, 1972.

BUBER, Martin: (1923) *Jo i Tu*, Barcelona: Claret, 1994.
DE PAZ, Alfredo (1984): *La revolución romàntica. Poética, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos, 1992.
DÖBLIN, Alfred (1913): «La bailarina y el cuerpo»: A: *El asesinato de un botón de oro*, Barcelona: Destino.
FOUCAULT, Michel (1971): «Nietzsche, la genealogía, la historia». A: *La microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta, 1992.
(1966) *Les mots et les choses*, París: Gallimard, 2001.
MERLEAU-PONTY, Maurice (1964): *L'Oeil et l'Esprit.*, París: Gallimard, 2006.
QUINT, Harriet: «Análisis de la estética de creación en el cuento de "La bailarina y el cuerpo" de Alfred Döblin». A: http://www.jcortazar.udg.mx/DELREVISTA/docencia/Ensayo%20Doblin.pdf, 7 de març de 2008.
REICH-RANICKI, Marcel (2002): *Siete precursores escritores del siglo XX*: Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.
SÁENZ, Miguel (2002): «Introducción». A: *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, Madrid: Càtedra, 2003.

Mar Rosàs Tosas
Universitat Pompeu Fabra
Dept. d'Humanitats
mar.rosas@upf.edu

[Article aprovat per a la seva publicació el gener de 2010]