La Suïssa de Tony Judt

Justo Serna

1. En créixer, adaptem i adoptem valors que ens arriben d'altres generacions, de tradicions antigues, de pertinences remotes. De vegades ens eixim del guió. Però no és menys cert que madurem quan ens distanciem dels majors, quan no fem cas dels consells del pare per a fer-nos individus, per a assumir el nostre propi jo, que jutgem nou i original. La vida és assumir la tradició (imaginem en un jueu) i al mateix temps realitzar alguna cosa que no és mera repetició. En realitat, tradició i innovació no són incompatibles, com tampoc són contradictoris un projecte propi i el reconeixement dels nostres deutes familiars.

«Els meus fills, Daniel i Nicholas, són adolescents amb vides atrafegades. No obstant això, han trobat temps per a parlar amb mi», diu Tony Judt al començament d'*El món no se'n surt* (Edicions de la Magrana). Quan escrivia i acabava aquesta obra l'any 2010, l'historiador britànic patia esclerosi lateral amiotròfica, una greu malaltia diagnosticada el 2008 que el va matar un parell d'anys després. A l'octubre de 2009, Judt pronuncià una conferència a la Universitat de Nova York. Arribat el torn de preguntes, un jove va formular una qüestió sobre els valors d'allò públic, sobre la solidaritat social. D'aquesta xerrada, dedicada a la socialdemocràcia, i d'aquesta pregunta incisiva, arranca el llibre. I en realitat és l'inici de tots els volums que Judt va aconseguir acabar abans que la malaltia el matara.

El món no se'n surt interessa llegir-lo com el llegat d'un historiador documentat, d'un erudit ben format, d'un intel·lectual progressista, amb conviccions i amb arguments sòlids. Però interessa llegir-lo també com una reflexió pedagògica dedicada als adolescents, com una lliçó que ha de donar els seus fruits. Admet que va escriure aquest llibre per als joves de les dues vores de l'Atlàntic. Per quina raó? Per la mateixa inquietud dels seus fills, pel desassossec adolescent en un món accelerat i inert, un món que sembla buit, sense sentit, un món que els deixa inermes. Els joves d'avui dia, diu Judt, estan sotmesos a un estil materialista i egoista de vida, un estil d'acumulació i triomf, embarcats en un esforç esgotador que té com a nord l'èxit individual. En realitat, es tracta d'un guany de suma zero en

Justo Serna és catedràtic d'Història Contemporània a la Universitat de València. Especialitzat en historiografia, microhistòria i història cultural, ha publicat nombroses articles i assaigs, entre els quals (en col·laboració amb Anaclet Pons) *La historia cultural* (PUV) i *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg* (Cátedra). També ha estat coeditor d'una antologia d'escrits de Joan Fuster, *Nuevos ensayos civiles* (Espasa Calpe) i d'una altra de textos d'Antonio Gramsci, *¿Qué es la cultura popular?* (PUV).

un joc de guanyadors i derrotats. En altres termes, tu obtens el que jo perd.

Però l'educació, que millora l'individu i garanteix la supervivència col·lectiva i la cohesió, socialitza i actualitza, millora les habilitats, part de les quals són immaterials i altruistes. El canvi que la nova dreta ha imposat des dels anys vuitanta és la cultura de l'esforç exclusivament materialista. I aquest és un fet que, per cert, Adam Smith deplorava i per això Judt el citava expressament: «la corrupció dels nostres sentiments morals». Judt alça la seua veu en contra d'aquesta corrupció. La defensa de l'espai comú i hospitalari, de l'altruisme, de la benevolència, de la solidaritat i del consens socialdemòcrata és també la reivindicació de la llibertat, del reconeixement, conceptes que formen part de la tradició socialista i liberal.

No és el seu un discurs envellit, sinó un manifest de defensa d'allò públic. No és possible sobreviure en un món que fa del benefici l'única meta; no és possible mantindre l'espai particular com a esfera exclusiva. Necessitem cohesió social, donar-nos als altres de manera mútua i equitativa, polítiques prudents d'assistència, de difusió del coneixement. Sense balafiaments. La fiscalitat redistributiva no és robatori, com una certa dreta ens ha fet creure. És la base de serveis que s'han d'utilitzar amb austeritat.

Gràcies a les converses de sobretaula, diu Judt en referir-se als seus fills, es va adonar realment que a la joventut d'avui li preocupa molt el món que ha rebut. A aquests joves, els dedica aquest llibre: el seu últim, el seu titànic esforç. Els dedica les seues últimes reflexions en diferents volums que són manifests i són pamflets, evocacions d'un món que perdem.

Durant mesos, l'historiador britànic Tony Judt no va poder escriure. Per aquesta raó, es va veure forçat a dictar els últims llibres que va publicar. Afectat per un gravíssim trastorn neurovegetatiu, l'esclerosi lateral amiotròfica, la vida se li va consumir amb la pèrdua de tota funció motora. Diagnosticada aquesta malaltia el 2008, el seu cos va resistir poc temps, amb prou feines un parell d'anys, però la seua ment es va mantindre ferma fins al final. Fruit d'aquesta lluita interior, de la seua capacitat per a pensar, per a reflexionar i per a rememorar és, per exemple, el volum autobiogràfic titulat *The Memory Chalet* (2010). En l'edició catalana: *El refugi de la memòria* (Edicions de la Magrana). Amb aquesta paraula, *refugi*, l'editor al·ludeix a un alberg de muntanya realment existent, la primera evocació personal de Tony Judt, localitzat en la Suïssa francòfona. Amb el seu relat, Judt fa referència a quelcom molt elemental, primari i alhora la sublimació de totes les pors, la fugida com a manera de fer front a l'amenaça.

2. Imaginem la realitat i la seua metàfora. Imaginem el que hem viscut, el que hem recordat i el que hem retallat. La infància és l'espai del dolor i de l'expectativa, el moment de la frustració, de l'esperança i dels riscs: un límit. Però és també la infantesa jueva de Tony Judt, l'horror potencial que carrega amb els morts i amb el llinatge. Un refugi salva de les nevades, protegeix dels freds i de les tempestes que es desfermen als massissos del país alpí. El paisatge de Suïssa és convenientment sublim: està per damunt de l'Europa guerrera, però és un país que va comerciar amb Berlín.

Però l'elevació desferma els sentiments, alleugereix o acovardeix. El sentit de la

sublimació arranca del set-cents i arriba fins al nou-cents. I en l'obra de Judt pren una dimensió personal, subjectiva, que cap crític ha destacat quan s'ha acostat a la seua obra. Els últims llibres estan concebuts des de la inspiració sublim: des del vertigen, des d'una llibertat de moviments que no existeix, des d'un horitzó que s'allarga i que ja no està. Retrospectivament tot pren sentit. En *Postguerra* (2005), Tony Judt cita com exerg un passatge de *La muntanya màgica* (1924), que li serveix per analitzar l'Europa que emergeix de la Guerra Mundial. L'historiador, nascut el 1948, parla del seu temps, de la Guerra Freda. I al·ludeix a Thomas Mann, un escriptor alemany que s'adhereix a la causa democràtica. Però reprodueix un fragment ambivalent que confirma el pes de la història, el pes mort de la història, l'estat mòrbid d'un continent.

La muntanya màgica: una altra vegada, Suïssa. Davos, Hans Castorp, un sanatori suís. L'acció transcorre abans de la Gran Guerra, en un sanatori dels Alps. *La muntanya màgica* és una de les grans novel·les simbòliques de Mann sobre l'Europa burgesa, sobre la història contemporània, sobre l'art i la sublimació d'allò orgànic i d'allò material, sobre la malaltia. És simbòlica perquè l'espai, el temps i els personatges representen una cosa diferent d'allò que créiem. El sanatori per a tuberculosos és semblant a l'Europa de preguerra: un lloc detingut, mòrbid, glaçat, un illot. Hans Castorp és un jove orfe, d'origen comercial. Un burgès, un tipus pròsper però encara per definir, algú de bon llinatge i de destí incert. Settembrini i Naptha, *educadors* de Castorp, encarnen els grans posicionaments ideològics d'Occident: la racionalitat i la passió, la Il·lustració i el romanticisme, etcètera. La fi d'aquest món calmat arriba amb la guerra: tot s'enfonsa... Com un mateix.

«La divinitat està pertot arreu, fins i tot en un gra de sorra», deia Caspar David Friedrich. Judt, sense Déu, va saber veure en un gra de sorra... Si cada resta d'allò que hi ha, fins i tot a nivell infinitesimal, té ànima, això vol dir que no hi ha res secundari o irrellevant: tot pot ser objecte d'inspecció. El producte més petit o la casualitat material tenen el seu lloc i s'ofereixen a l'espectador. «L'autèntic art es concep en un moment sagrat i és alimentat en una hora santa; sovint és creat per un impuls interior, sense que l'artista en siga conscient», afegeix Friedrich. El llenguatge religiós no expressa necessàriament una conducta irreprotxablement pietosa: és l'instrument que utilitza el pintor per a descriure's. Si la Providència és allò inefable, allò que no pot ser expressat pròpiament, llavors allò humà pertany també a aquest prodigi de la creació. Però creació no és només l'acte bíblic original, sinó la lluita quotidiana de l'observador per traure de si mateix allò que porta. És, insisteix Friedrich, «un impuls interior» sovint inconscient. Per això, acceptat que l'exterior només és font de suggestió, «l'única font vertadera de l'art són els sentiments purs, clars, que estan en els nostres cors». La mirada escrutadora.

Dit així –«sentiments purs, clars, que estan en els nostres cors»– sembla una declaració de bondat: que l'ésser humà ha de traure allò que millor l'afirma. L'ésser humà és un observador, Friedrich és un observador, i per això s'enfronta bondadosament al que veu, sí. No vol dibuixar o pintar captivat pel mal o pel dimoni, sinó per la lleugeresa o per la humanitat que el constitueix, que li dóna aixopluc. Però s'enfronta a un entorn convuls, indòmit, de grans dimensions:

naturalesa morta que esdevé una presència amenaçadora o la vida animal i la flora d'un lloc que té un moviment que ens atrau: un roquissar amb arbres, per exemple. «Cada manifestació de la Naturalesa, registrada amb precisió, dignitat i sentiment, pot arribar a ser tema de l'art», precisa. No hi ha temes majors. Hi ha, sobretot, una mirada que se sorprén, que registra, que reprodueix o que recrea amb limitades capacitats, que admet la petitesa humana, però també la tenacitat de l'observador.

«He de rendir-me al que m'envolta, unir-me amb els núvols i amb les pedres, per a ser allò que sóc. Necessite la solitud per poder entrar en comunió amb la naturalesa». Com molts altres pintors del seu temps, Friedrich mirava la naturalesa amb el vague propòsit d'imitar-la, de copiar fins a la seua més mínima particularitat. Però no, la mimesi fidel no era la seua meta. La imitació esclava és art malmès, deia. «La tasca del pintor de paisatges no és la fidel representació de l'aire, de l'aigua, de les pedres i dels arbres, sinó que és la seua ànima i el seu sentiment el que ha de reflectir-se». És a dir, són, en el fons, les suggestions que provoquen en l'ànima i en el sentiment del pintor. Eternitat, mort, el sinistre, el sublim. De totes les representacions que Friedrich va plasmar interessen especialment les d'allò sublim i allò sinistre, aquells temors i tremolors de l'ànima romàntica que encara avui ens commouen.

I quin principi ha de seguir aquest observador que és Friedrich? Com guiar-se tècnicament i pragmàticament a l'hora de pintar? Hi ha moltes teories i l'execució només és una. En cada quadre o en cada dibuix, hi ha un problema tècnic a resoldre, però sobretot hi ha una expressió creadora que cal afirmar. Què fer, doncs? O, en els termes de Friedrich: «què cal fer i deixar de fer enfront de tanta opinió i de tantes doctrines?» La resposta és orgullosa i rotunda: «Segueix la veu interior i accepta-la, i deixa per als altres allò que a ells els semble just, o no faces cas de res de tot això, doncs no tot és per a tots!».

Sembla exactament el programa de Judt, el pla que té qui descobreix, diferencia i assenyala. El programa proposat és l'expressió d'aquesta llibertat interna a la qual aspira l'observador consumat, que no és una llibertat incondicionada, sinó un autoexamen, una anàlisi d'allò que forma o constitueix l'observador, en aquest cas. Inventa? Quan ho fa, «no significa això, en altres paraules, que es dedica a separar pedaços i recosir?», es pregunta Friedrich. Separar pedaços i recosir: veritablement és tasca de creació, però –si ens fixem– té un sentit purament artesanal, la laboriosa faena de treballar amb allò vell, ara refet. Com Judt quan exhuma la postguerra. Friedrich no nega aquesta possibilitat, però aspira a més. Prefereix l'obra «no inventada, sinó sentida». Perquè invenció té en l'observador una accepció artificiosa. Quina és la solució? Copiar? Ell desitja apoderar-se del que ja hi és per poder expressar allò que encara no existeix, una cosa que és equidistant de la invenció i de la mera reproducció. «El pintor no ha de pintar merament allò que veu davant seu, sinó també allò que veu en si mateix. I si en si mateix no veiés res, que deixe llavors de pintar allò que veu davant seu», assenyala. Per quina raó? Doncs perquè, «si no, els seus quadres semblaran paravents darrere dels quals hom només espera veure malalts o, potser, cadàvers». Naturalesa morta, en el pitjor sentit de l'expressió. Realitat inerta.

Friedrich, contràriament, observa. Com Judt, que no reprodueix naturalesa morta. Sol, estrany, potser una mica alienat, puja a un promontori o a un tossal. Com l'historiador que talaia, que puja a Suïssa. I què hi veu? «Reprodueix les coses en el quadre com aquestes actuen sobre tu!», recomana Friedrich. Albira amb dificultat, distingeix malament allò que té davant seu. Copsa alguna cosa grandiosa, informe, pròpiament indefinida, incommensurable, nebulosa i confusa. Aquesta impressió fa que se li suspenga l'ànim i d'aquest fet deriva un sentiment d'angoixa i fins i tot de dolor o de temor. Pren consciència de la insignificància, de la insignificància de qui observa. Però de seguida aquest espectador es refà, s'erigeix orgullós, i capta allò informe, allò incommensurable per mitjà dels seus sentits, dels seus recursos, de la seua finitud. D'aquest procés de captació, d'impressió i de reelaboració hom en va dir sentiment del sublim i Caspar David Friedrich va saber plasmar-lo en els seus quadres. La petitesa, la concisió, el detall dibuixat i després traslladat al llenç... tot això és part de la mateixa exploració. Un tòpic del romanticisme? Quelcom més: una constant humana que només uns pocs saben expressar.

Però si apreciem els dibuixos de Friedrich, les seues obres encara inacabades, les seues il·luminacions, descobrim ja les arrels del sinistre. Intuïm que alguna cosa pot passar, que podem precipitar-nos justament en el dibuix. Friedrich mira les coses a prop, fins i tot molt a prop, al nivell que només amb lupa podria distingir-se. Cal col·locar-se bé les ulleres per percebre el que ell va poder advertir i va saber dibuixar. I als precipicis, a les ruïnes, als rostres, a les figures humanes, als arbres, als roquerars, hi ha sempre una aura inquietant, potser un abisme literal: abans o després de la figura o del paisatge hi ha una vida orgànica que ignorem, alguna cosa que pot descompondre's o que ja està descomposta. Tot pot precipitar-se, en efecte. Només calen uns pocs traços sàviament executats sobre el paper perquè sentim la imminència de la finitud, de la mort o d'allò perible. Allò sinistre, deia F. W. J. Schelling, és allò que havent de romandre ocult s'ha revelat; es allò que, havent desaparegut, torna per alterar l'ordre actual i previsible de les coses. És una referència mil vegades repetida que finalment va inspirar Sigmund Freud. Ombra i neu, roca i solitud, darrere de la imponent muntanya és possible distingir alguna cosa incommensurable que ens pertorba. La imatge ens resulta familiar però Friedrich sap «romantitzar» els fets comuns i ordinaris. «La vista d'una muntanya amb cims nevats que s'alcen sobre els núvols, la descripció d'una tempesta furiosa, o la pintura de l'infern de Milton produeixen plaer, però unit a terror», havia dit Immanuel Kant en *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1795). «Altes alzines i ombrívoles solituds en el bosc sagrat són sublims«, havia afegit. «La nit és sublim», insistia. O també «una solitud profunda»: qualsevol expressió de la contingència humana enmig d'una naturalesa desfermada, «l'escenari en què la imaginació ha vist terribles ombres, follets i fantasmes». No cal un terror explícit. No és necessari que aparega un espectre. Hi ha prou amb elements grans i senzills. Per exemple, una gran altura, afegeix Kant. Ens produeix esgarrifances, un pànic particular i un plaer imprecís. D'aquest sentiment,

que commou més que no encisa, va dir-ne el sublim terrorífic.

3. L'individu no és res enfront de la Naturalesa que es desplega amb majestuositat i desenfrenament sublim, però la bellesa i la salvatgia estan humanament domesticades en la Suïssa previsible, en la infància de Judt. La gent esquia amb rutina, camina amb dificultat sobre passarel·les glaçades i ascendeix amb telecadires als cims ja conquerits. Coses com aquestes ens recorda l'historiador finalment en *El refugi de la memòria*. Aquestes imatges són utilitzades per Tony Judt per a rememorar la seua infantesa. I, sí, el relat comença amb una *pensione* a Chesières (Suïssa), un xalet que forma part del record de la seua joventut als anys cinquanta. Allotjada en aquell petit poble de muntanya, la família Judt hauria sigut feliç. Això recorda Judt. Aquestes coses passaven cap al 1957 o 1958, és a dir, quan el jove Tony tenia nou o deu anys.

L'avantatge de la nostra professió, diu l'investigador-memorialista, és que tens una història en la qual pots inserir l'exemple, el detall, la il·lustració. Això llegim en una pàgina d'aquest llibre. Tony Judt era historiador, en efecte. Tenia preparació i capacitat per a ordenar els fets del passat, per a posar-los en successió i en procés, per a donar-los coherència: els fets de la seua pròpia vida dins del context general de la postguerra europea. Ho reconeix expressament i així obra. La seua professió li permet encaixar peces soltes que la memòria reté. Els episodis pretèrits tornen: el menjar anglés, els cotxes francesos, el naixement de la societat de consum, les primeres rebel·lies universals, la vida acadèmica: els mateixos detalls menors que havia reflectit en *Postguerra*. Aquests esdeveniments li tornen, sí, a la nit, durant els insomnis de la seua malaltia, en un entreson inacabable. I són això: episodis que es converteixen en relats complets en el seu cap. O com els anomena l'historiador afrancesat: *feuilletons*. Posseeixen la seua pròpia congruència: el seu plantejament, el seu nus, el seu desenllaç, el seu significat particular. Però són també peces soltes que pertanyen a un tot que el memorialista compon amb paciència de col·leccionista. O en altres termes: que arma amb cura d'arxiver. De sobte, a mesura que recorda i dicta, s'adona que reconstruïa –com si foren peces de *Lego*– fragments creuats del seu propi passat que abans mai no havia relacionat.

La imatge de les peces i el *Lego* és molt significativa. No és una ocurrència ni tampoc una irrellevància. D'una banda, remeten a la infància. Parlem d'un joc ideat per a activar i desenvolupar la imaginació del xiquet, la seua capacitat projectiva. Parlem d'uns simples blocs o rajoles de plàstic que poden encaixar. Abans havien sigut de fusta i no encaixaven. A partir de 1949, el giny ja és com ara el coneixem. No és casualitat que aquella imatge aparentment menor o secundària tinga rellevància en Judt: el jove Tony pertany a la primera generació que va poder jugar amb les peces de plàstic, amb aquests blocs que es poden armar, muntar i ajuntar fins a concebre quelcom no vist o no existent. Ignorem si ell o els seus fills van entretindre les hores d'infància amb aquesta senzilla construcció. Milers –o, millor, milions– de xiquets de tot el món saben què estem dient i quin és el secret de *Lego*. Sens dubte hi ha models arquitectònics que poden inspirar-nos, edificis que es poden copiar, però també hi ha cases

insospitades. Hi ha edificacions purament conjecturals que són noves, insòlites, mai vistes. Tota una realitat a l'abast de la mà i de la intel·ligència: a l'abast d'una Europa que s'ha de reconstruir.

La metàfora de Judt és molt oportuna. L'existència de qualsevol persona és ambdues coses al mateix temps: l'herència, la còpia i la inspiració; i allò que fem sense motlles, sense vivències prèvies. D'una banda, reproduïm experiències col·lectives en què hem sigut educats. Quan vivim com a infants o com a adults, repetirem més o menys fidelment aquelles circumstàncies ja experimentades per aquells que ens van precedir. Però, d'altra banda, fem coses que hom no ha fet: ens aventurem, assagem, provem. Quin n'és el resultat? Un edifici amb parets i solucions que reconeguem i, al mateix temps, originals. Encara que l'analogia de *Lego* té un límit.

La vida no és un joc de xiquets. Ara bé, la memòria atzarosa, impossible de predir, dels nostres actes s'assembla a la troballa fortuïta de la peça que ens falta o que pot desenvolupar o rematar allò que només era un esbós o un projecte. Un document és la peça que ens falta, la informació que completa i deixa sense acabar. Si parlàrem d'un trencaclosques, cada part del tot encaixaria d'acord amb un disseny previ: si tenim la imatge completa procedirem mirant-la una vegada i una altra; si no la tenim, reconstruirem el puzle temptejant, amb major o menor intuïció. Però Judt no parla d'aquest joc. Esmenta el *Lego*: en aquest cas, és possible que el xiquet no conega per endavant el futur i el projecte que acaba. És més: és probable que no hi haja cap.

Aquesta metàfora de l'edificació és molt pertinent: el seu llibre de memòries parteix d'aquell *xalet* originari, d'aquell refugi de muntanya situat a Suïssa: una cosa externa, sí, però també un objecte intern, construït, reconstruït, rehabilitat pel record angoixant de qui vol escapar del cos, del seu «empresonament físic». No hi ha fiança... Parteix d'aquella Suïssa remota i pròxima, encara viscuda, l'espai infantil del qual no es vol retornar: un lloc ordenat i protector, l'espai de la custòdia i de la seguretat, però també un lloc obert, mogut, agitat: allà on s'esquiava, es jugava amb la neu. Seria fàcil fer paral·lelismes falsos i dir que Charles Foster Kane va tindre el seu trineu, el seu *Rosebud*, i que Tony Judt també va tindre el seu recer envoltat de neu, el seu recinte maternal: i el seu trineu, el seu objecte estimat. No hi ha res d'això, segons diu el memorialista. La neu només era part del paisatge i la pràctica de l'esquí –o, si escau, del trineu– no suposa en aquest episodi res de memorable. Però deixem-nos de psicoanàlisi salvatge. En les pàgines d'aquest llibre, Suïssa és també una cosa ben real, un domini situat en el centre d'Europa: tan europeu i alhora tan divers, tan diferent dels Estats-nació del continent. Allí s'entrecreuen cultures i llengües amb un encaix pacífic, hospitalari. És un lloc civilitzat que ha costat segles preservar.

4. Tony Judt advoca pels espais plurals, aquells en els quals la comunitat ètnicament homogènia no s'imposa ni imposa l'evidència incontestada de les coses. L'historiador, ara memorialista, anhela al mateix temps un àmbit heterogeni i acollidor, un destí del qual eixir i una àgora on discrepar. No enyora el significat unívoc ni el sentit obvi. Viure és compartir i fer propi, comunicar-se, ser accessible. Però és també construir un espai singular: un alberg on

allotjar-se i que poder abandonar. L'anglés Tony Judt, de llinatges jueus originaris de l'Europa central i oriental, va ser sionista en la seua joventut, i va treballar en algun *kibutz* israelià. Com tants altres joves dels seixanta va ser rebel, es va aproximar al marxisme, es va interessar pel maoisme, es va atordir amb la contracultura i amb altres al·lucinògens que venien del rock. Però prompte va quedar desencantat d'aquelles experiències: es va desentendre del sionisme com a destí natural del jueu i es va desentendre del radicalisme polític.

Gràcies a aquella lenta epifania va anar construint una personalitat moderada, socialdemòcrata, raonable, poc propícia als extremismes. I així va ser i va romandre fins al final: com un socialdemòcrata assenyat que descreia del liberalisme sense límits. Estava orgullós de ser això, d'esquerres, però també era un individualista segons la millor tradició anglesa. Es va desenganyar de l'homogeneïtat forçada i de la conformitat asfixiant de les ideologies reparadores: des del marxisme unànime i intervencionista fins al liberalisme antiestatista. Prompte, quan la maduresa li ho va permetre, com a bon hebreu es va veure i es va pensar errant. I això va ser: un jueu nòmada de fortes arrels angleses: algú que va confiar en l'esfera pública, en la comunitat dels dissidents, en l'Estat limitat i garantista, però Estat a la fi. Parlem d'un europeu que era conscient del valor de la democràcia, de la prosperitat i del repartiment equilibrat. Judt va dedicar els últims mesos de la seua vida a rememorar, a refundar el seu espai moral i a retrobar el sentit de les coses modestes, humanes. I la socialdemocràcia no és un llast que s'ha de rebutjar, sinó el llenguatge que bona part de la millor Europa encara parla sense saber-ho.

Per aquesta raó, per la seua inquietud i les seues anades i tornades, Tony Judt va poder sumar identitats que no s'excloïen. I així va tractar de fer compatibles experiències tan diferents: les que va viure a Anglaterra o als Estats Units, a Cambridge o a Nova York, a França o a l'antiga Txecoslovàquia. Va ser docent i al mateix temps va investigar: un historiador que va examinar l'Europa fracturada de la Guerra Freda amb l'aprenentatge d'idiomes que eren cultures i identitats plurals. El domini de l'anglés, del francés, de l'alemany i del txec va obrir-lo a les tensions i a les continuïtats, la humanitat. Però va ser, a més, un intel·lectual, aquesta figura pública que ell va estudiar amb detall. Qui exerceix com a tal no és exactament un erudit que fa valdre el seu coneixement d'expert. És algú que conceptua i s'entremet, que abandera causes que creu dignes i que valora el curs de la societat, els encerts o els abusos del poder. Com a bon lector i coneixedor de la tradició francesa, en els escrits de Tony Judt apareixen l'efígie i les preocupacions del moralista. I el moralista no és necessàriament qui amonesta, sinó qui aspira a la rectitud, a la moderació continent, qui batalla per a jutjar-se i jutjar.

En alguna pàgina dels seus llibres hi ha un capítol essencial dedicat a l'austeritat, a la sobrietat de qui va aprendre a frenar i a esperar. Parlem d'una persona nascuda a final dels quaranta, que va confiar en els drets socials, que va créixer en els durs temps de la postguerra, quan Gran Bretanya eixia enfortida i empobrida del conflicte mundial. Si volem millors governants haurem d'aprendre a demanar més d'ells i menys per a nosaltres. Una mica d'austeritat estaria bé, diu al final d'un capítol de les seues

memòries: ho diu així, d'aquesta manera, quasi per casualitat. Sembla un ensenyament molt aprofitable, una medicina que podríem administrar-nos els electors avui en dia i una lliçó que hauríem d'exigir als nostres governants. Ara bé, com que no reclamem, així ens va.

Però tot acaba i en aquestes memòries hi ha una altra imatge infantil i adulta que apareix una vegada i una altra, que és una constant en les obres de l'historiador, i que ens ha de servir per acabar. És la del tren, que per a Judt és particularment fascinant: és *anar* en contraposició a *estar*. El ferrocarril és un emblema de la innovació. En un determinat moment del vuit-cents, Occident comença a implantar el sistema ferroviari. Què significa això? Que les noves vies no repeteixen exactament els camins ja transitats. El giny fumejant comença a circular amb l'aprofitament de trajectes antics i alhora endinsant-se per itineraris mai trepitjats. És possible major avanç? Uneix les coses velles i noves, pròximes i llunyanes, pròpies i alienes, conegudes i desconegudes. I les estacions ferroviàries? Són com catedrals, com catedrals de la modernitat, arquitectures audaces i alhora operatives. Són espais funcionals amb construccions metàl·liques que encara ens sorprenen. Però el ferrocarril és molt més. Amb trens van endur-se molts jueus a la mort, però en aquest punt Judt no vol detenir-se.

I en un petit tren es puja fins a Mürren, en la Suïssa de parla alemanya. Allà en plena muntanya hi ha aquella població a la qual va tornar amb la seua família l'any 2002 després de superar una intervenció quirúrgica per càncer. Allà va acudir amb els seus fills, Daniel i Nicholas: aquests joves als quals alliçona amb el seu manifest pedagògic. Associa Mürren amb les vacances i la vida. Res a fer. El paradís. El paradís d'un jueu errant? Mai ha cregut que fóra una persona arrelada, admet. Ha nascut casualment en una ciutat en lloc de fer-ho en una altra i ha passat provisionalment per diferents llars en el transcurs de les seues vides errants. La majoria dels llocs barregen records, diu Judt en referir-se a Cambridge, a París, a Oxford o a Nova York. Però Mürren mai no canvia, matisa. En cap moment li va anar res malament allí. Tot és previsible. Com el tren que porta fins a aquella destinació, tot és puntual, fàcil de predir i precís al segon. Res succeeix: és l'indret més feliç del món. Res succeeix ja. ❐