





# EL LLAC DEL SIGNES



MIQUEL DE PALOL

EL LLAC DELS SIGNES

QUATRE DIVERTIMENTS

*Proa*

© 2013 Miquel de Palol

Drets exclusius en llengua catalana:

Raval Edicions SLU, Proa

Peu de la Creu, 4

08001 Barcelona [www.proa.cat](http://www.proa.cat)

ISBN: 978-84-????

Dipòsit Legal: B-????-2011

Composició: Víctor Igual, SL

Impressió: Liberdúplex, SL

Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions establertes per la llei. Podeu adreçar-vos a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47). Tots els drets reservats.

## ÍNDEX GENERAL

Prefaci sense Atributs	
L'Arquer i l'Orfebre I: Seqüències	
Estudis de Complexitat Variable	
L'Arquer i l'Orfebre II: Epístoles	
Cinta Pentagonal a 10	
Exercici per escena o audiovisual sobre <i>Incerta glòria</i>	
L'Arquer i l'Orfebre III: Capritxos	





Jahvè va dir a Moisès: «Puja a les muntanyes d'Albarim, al Nebó, al país de Moab, davant de Jericó, i contempla el país de Canaan que dono en possessió als israelites. Després moriràs en aquesta muntanya on pugues, i et reuniràs amb els teus avantpassats, igual com el teu germà Aharon va morir a la muntanya d'Hor per reunir-se amb els seus avantpassats, ja que no em vau ser fidels enmig dels fills d'Israel, a les aigües de Meribà, a Cadés, al desert de Sin, i no vau reconèixer la meva santedat enmig dels israelites. Només podràs contemplar de lluny el país que dono als israelites, però no hi podràs entrar».

*Deuteronomi 32:48-52*

El Papa, que trobava sovint Michelagnolo, li deia: «Cal enriquir la capella [Sixtina] amb colors i or, perquè es veu pobre». I Michelagnolo sempre li deia, aprofitant la confiança que hi tenia: «Sant pare, en aquells temps els homes no solien dur or als vestits, i aquests pintats aquí no van ser mai gaire rics, sinó sants varons que menyspreaven les riqueses».

*VASARI: Michelagnolo Buonarroti*

Només el Paradís o el Mar podrien dispensar-me del recurs a la Música.  
(...)  
No satisfà res, ni tan sols l'Absolut. Només la Música, aquest defalliment de l'Absolut.

CIORAN



## PREFACI SENSE ATRIBUTS

Maleït siga l'escriptor pla i vulgar que, sense pretendre altra cosa que enaltir les opinions de moda, renuncia a l'energia que ha rebut de la natura, i no ofereix més que l'encens que crema amb grat als peus del partit que domina.

SADE, *L'estima que es deu als escriptors*

### § 1

En el prospecte d'una gravació de cantates profanes de Bach de 2003, l'agut teòric mal que brillant intèrpret Reinhard Goebel diu que les obres de circumstàncies, fetes exprés per l'ocasió des de la requesta del comitent, són objecte de més creativitat, mirament i esforç que les d'ofici, i com a mínim tan dignes de consideració com les regulars o més i tot, i ho desgrana a propòsit de les peces en qüestió fins ara menystingudes davant de les religioses, aquestes considerades de referència per la tradició, perquè haver estat fetes algunes –i l'*Oratori de Nadal* i les *Misses*– a partir de les profanes semblava atorgar-los preminència.

En la crítica canònica, l'anomenada de forma impròpia «obra de circumstàncies» perd relleu per dues bandes: confrontada amb la reelaborada, que passa per «versió definitiva», i amb d'altres peces de les quals no se'n coneix l'origen –la 'circumstància'–, que per defecte se suposen deutores de la pretesa necessitat creativa intrínseca de l'autor, i per tant més autèntiques i profundes.

Deixant al marge la noblesa artística en si de la primera versió i la de l'última, només de la idea romàntica de la creació artística emergida del geni que no ret comptes d'altra cosa que de si mateix, del propi impuls –o de l'assistència de qui sap quina Musa, de quina força tel·lúrica– en pot venir la temerària teoria que d'aquí en surten les obres importants que la Història tindrà en compte, en contrast amb les contingents –com si les altres no ho fossin– d'en-

càrrec, per tal estigma llastades per elements espuris, intranscendents, esbossades, prescindibles. Tal discurs no té avui el mateix sentit que fa tres-cents anys, quan s'aplicava des de la dimensió pràctica d'una utilitat i un sentit que l'origen noümenic i la consistència de la Història li conferien.

Ara es diu que tot això ja no existeix, perquè havent fet uns i altres campana de l'escola, la Poesia s'ha deslliurat del parentiu amb la Història, i la llibertat de compromís acadèmic amb què després de vint-i-cinc segles els poetes es despleguen permet a la comunitat desentendre-se'n d'una vegada i segurament per sempre més, i el qui ho negui ja no és un visionari sinó un torrat.

En la desfilada de les màscares diverses de tal desenteniment, com en el mite dels micos mecanògrafs que en l'eternitat acabaran escrivint el *Quixot*, s'equilibren urgència pròpia i requesta circumstancial per oferir un resultat admirable en el sentit en què ho eren, o ho semblaven, les obres que ara se'n diuen clàssiques. Al poeta numerari ja li han tallat el cap, i per inèrcia és més esclau que mai de l'evolució de les mecàniques de la creació, cada cop més en deute amb l'entreteniment. Tant hi fa que circumstància sigui essència si la creació artística, l'originalitat, la innovació semblen paràmetres industrials i no artístics, i des de mecàniques de la vida quotidiana es lliguen a la idea de progrés científic, tecnològic i industrial.

El mestissatge entre els diversos factors obligarà a replantejar de principi la institució de la propietat intel·lectual ja dinamitat per la difusió en xarxa. Si engega en orris la substància de l'art, obliga a repensar –meta-pensar– què s'entén per entendre l'art, o per la seva funció, i contrastar-ho amb la manera com tal enteniment va ser modificat per l'aparició de la impremta, l'electricitat, la fotografia, el cine, els ordinadors.

Al revés dels fenòmens poètics, filosòfics i artístics de fa cent anys, que van convertir en argument i substància el tracte amb les eines –i van cremar l'aventura de dur a les últimes conseqüències els llenguatges establerts–, la modernitat del segle XXI no és en si un estil sinó tan sols un eslògan comercial. L'ansietat per la difusió ha esquarterat la substància, i per la modernitat no n'hi ha prou amb la voluntat d'anar en direcció contrària al passat, perquè sen-

se coneixement ni articulació determinada dels continguts, ni tan sols hi ha una direcció.

## § 2

Els gestors moderns de Catalunya s'emmerden en l'endogàmia on s'haurien d'eleva en el mestissatge –en la discussió–, i en canvi potinegen en el mestissatge on caldria protegir el patrimoni –en les categories històriques de les tradicions–, perquè algú, qui sap qui, ha dit que el món funciona així, i els apòstols del futur ho han pres per dogma. Un dogma amb una dosi mortal d'imposició d'autoajuda inquisitorial per tranquil·litzar els semiinstruïts, covards i mediocres, per conformar una societat que, incapaç ni d'ensumar la grandesa, es pensa que se n'immunitzarà si se'n burla, pren per excelsa la carrinclona, infecta bava miquelmartípolescolluisslachiana que ve de lluny però ara com mai emporca sense remei els últims vint anys Catalunya, i pretén encara que és el millor que ens pot passar, l'única possible i raonable bondat impostada com a castració. On es diu Catalunya es pot dir amb escassa distinció Barcelona, que per Verdaguer, que baixa de les profunditats ancestrals, exhala dolça flaire de caritat, però per Maragall, que la pateix per dins, és tan sols menestrala pervinguda, covarda, cruel i grollera. Quan tan contumaç l'staff de la gestió pública cultural opta pel vol gallinaci, el dubte és si són hipòcrites incurables o si aspiren a tan poca cosa, no transformats en garrins, perquè no es pot tornar res en allò que ja és, sinó posada en evidència l'anorreada ambició cultural, masturbatòriament satisfeta en la ignomínia.

La navalla d'Ockham no ha afaitat els positivistes, els ha escorxat. Quan dic «assumir amb totes les conseqüències alguna defensible pretensió de veritat» [*Meditacions*, § 2], no em refereixo al valor pretesament diví que sulfura Nietzsche perquè, per sort per ell, encara té un adversari ben dibuixat –«existeix un regne de la veritat i de l'ésser, però justament la raó n'està exclosa!» (*La genealogia de la moral*, 3, 12)–, i no s'està de rematar-lo un cop ja el té a terra –«[...] aquella fe cristiana que va ser també la fe de Plató, la creença que Déu és la veritat, que la veritat és divina... com és possible, si justament tal cosa es fa cada cop més increïble, si ja no hi

ha res que es reveli diví tret de l'error, la ceguesa, la mentida, si Déu mateix és la nostra més llarga mentida?» (*Id.*, 3, 24)–, ni a cap figura capciosament antropomòrfica –«[...] qui és aquesta dama? Jo sé un predicat que diu “és veritat”, però no he conegut mai un subjecte, i subjecte personal, que es digui La Veritat» (Sánchez Ferlosio, *El Alma y la Vergüenza*, I, 5, § 2)–, ni encara menys a un principi absolut sobre el qual es puguin acordar diversos propòsits d'objectivitat, sinó a un simple tret dins de la dimensió més pedestre de la vida, més enllà de tota possible articulació de l'ateisme com a fe. No sembla que la invectiva de Sánchez Ferlosio s'adreci a la metàfora satírica de Nietzsche –«En última instància, la Veritat és una dona, no se li ha de fer violència» (*Més enllà del Bé i del Mal*, 220)–; ja en la primera línia del llibre expressa la idea, com a figuració de l'escepticisme: el tòpic diu que en la mesura en què aspiren a ser dogmàtics, de dones els filòsofs no hi entenen gaire.

Si la Veritat fos una dama, la Memòria en seria la madrastra gelosa i possessiva, però val més no menystenir-la, que també és intel·ligent i poderosa [S § 229]; damunt la necessitat de pactar-hi dimensionen el dret a depositar al damunt de la misèria catalana raonats antecedents –Nietzsche sobre l'alemanya– en termes ara inconcebibles; no és qüestió de dret, és que no han deixat espai per fer-ho. La burla intel·lectual –d'intel·lectual en té cada cop menys– ha vacunat els ases institucionals de temptacions autoanalítiques. «On arriba Alemanya, *corromp* la cultura», diu Nietzsche [en cursiva a l'original] (*Ecce Homo*, 'Per què sóc tan intel·ligent'), que bregava amb ases instruïts, com deia Cernuda; aquells eren de l'àmbit acadèmic, i algun atribut cultural encara ostentaven; els d'aquí no tenen ni la més gallinàcia volada, aquí es brega amb institucions i governs d'ases pomposament desinstruïts, sense descartar que l'asinitat sigui efecte de la perspectiva històrica, i que veient la profunda, insuperable d'ara sembli que els ases que blasmava Nietzsche, i d'altres, serien presos per savis com a mínim no avergonyidors. Des de referències històriques, Bruno disserta sobre el cas, amb tensió i alhora distància dialèctica que ho fan ambigu: «l'asinitat és una virtut necessària i divina sense la qual el món estaria perdut, i per la qual tot el món està salvat» [*Cabala del Cava-*

*llo Pegaseo*, 875-876]. Costa d'imaginar que els infectes botiguers que estan a punt de destruir-ho tot semblin profetes d'aquí a uns anys, si continua havent-n'hi.

La desitjable cultura de la sospita s'ha desubicat en una societat de venedors que no saben de què sospitar ni que calgui fer-ho, i quan el filòsof els alerta, s'esveren perquè es pensen que es tracta de vigilar delinqüents. La sospita disciplinada encara és l'obridor per veure-s'hi més enllà dels primers senyals o símptomes, de l'aparença oferta qui sap com a esquer de què, o tan sols de consol. És més difícil que l'exercici de la sospita descobreixi un culpable que no que descobreixi l'inaudit, i tot i així, per això hi dediquen tants esforços els diversos quixots de les disciplines de l'esperit. Una qüestió de substància i predicat aflora en vaga forma de quiasme: el Sistema té elements corruptes, o la Corrupció és el Sistema? Els fets no paren de corroborar la segona opció, i cada cop es rep amb més indiferència que desànim.

En temps d'inquisidors i revolucionaris, el poder alimentava la simplicitat mental i la pobresa d'esperit des d'una calculada voluntat de control. Els estadistes actuals ho fan prenent-se ells mateixos per model de virtut i salut pública, però un cop entronitzada la societat virtual ja no caldrà, perquè amb la indiscriminació en xarxa tot això ho farà l'entropia, i el poder mateix es diluirà –ja ho comença a fer– en la deriva dels crèdits i les assegurances, que pren depèn del cas forma de laberint, de capsa xinesa o d'escala ascendent i descendent d'Escher.

### § 2.1

Reconeixent la diatriba com a gènere, aprofundiria en el mal no reconèixer la capacitat d'abstracció i la tradició del pensament –o cultura humanística, si es prefereix– com l'únic instrument a través del qual és possible articular la sortida i el remei a la immensa, pestilent, infecta realitat de robatori, imbecilitat i lletjor que els occidentals en general, en particular els espanyols i més encara els catalans criminalment han depositat sobre la realitat de sempre, que ara sembla profunditat ignota i, pels governs, silenci ridícul dels boscos i la mar, els pins, els pòl·lens i els núvols en el crepuscle.

Quan el poder és en mans dels més idiotes, vanitosos i ferotges esdevé consol de mediocres, però el poeta filòsof està més constrenyit que mai a no deure's a res més que a si mateix.

Un govern que maquina plans d'estudis cada cop més insubstancials, inútils i perniciosos per la joventut, que redueix les subvencions al pensament i a l'art –un cop més: el gran art no ha depès mai del mercat i sempre ha estat subvencionat, de Fídiàs fins a Bach [C § 14, escoli 3]–, un govern que apuja els impostos als trànsits culturals és el primer i més immediat enemic del coneixement. En la Catalunya desossada, dessalada, destestosteronitzada de la santíssima trinitat Martí i Pol, Llach i Guardiola, no hi ha consistència més que per fer un país «tan petit / que quan el sol se'n va a dormir / mai no està prou segur d'haver-lo vist. / (...) / que des de dalt d'un campanar / sempre es pot veure el campanar veí», i com diu Raimon, «sense místics / ni grans capitans, / que viuen i moren / en l'anonimat, / que en frases solemnes / no han cregut mai», ni sembla tampoc haver-n'hi per engendrar un pensament destructor que ho regiri tot, o almenys que ho anorrei.

Ja no hi ha xarxa que eviti la caiguda lliure, vet aquí la penyora que es paga pel desamor com a coartada, segons la sentència de Dumas exhumada per Kierkegaard: l'amor dissortat no és aquell en què un estima i no és estimat, sinó si un és estimat quan ja no estima, encara que no li calgui refugiar-se en el matrimoni (*Aire amb Cel de Fons*, Epíleg, 1). Nietzsche posa el dit a la llaga dels il·lusos de redempció entre els quals no crec necessari dir que no m'hi compto: «L'ànima que se sap estimada, però que no estima, delata què hi ha en el seu fons: allò més baix puja a la superfície» (*Més enllà del Bé i del Mal*, 79).

L'estructura fractal de la narració la fa autofagocitar-se: tota la literatura està feta d'el·lipsi, perquè si es volgués atendre tots els detalls i les successives derivacions de cada un, la relació d'un minut de la història, d'un segon fins i tot, tendiria a  $\infty$ . Per comparació al que seria, l'experiment de Joyce quedaria com un joc de nens, igual que qualsevol xifra, per més elevada que sigui, està tan lluny de l' $\infty$  com 1, 2 o 3. Se sol mesurar la bondat d'imitació de la realitat en relació amb la semblança amb el temps real, i el realisme



exigiria no tant una obra més dilatada com una obra anotada tendent a  $\infty$ . S'invoca la disposició divina sobre Moisès en relació amb grans objectius polítics —«només podràs contemplar de lluny el país que dono als israelites, però no hi podràs entrar» (*Deuteronomi* 32:48-52, amb més amplitud citat a la capçalera)—, però no tant amb els poetes. Moisès-Sísif aspira a l'asíptota de l'expressió, expulsat de la terra promesa de l'obra on no s'ha deixat res condemnat a no poder deixar d'intentar entrar-hi i, com deia Wilde, igual que els prínceps de la joventut, sap que morirà a l'exili. El mite és triple: Moisès-Sísif-Penèlope; des de la passió augmenta dins de la condemna el valor de la necessitat [§ 12].

Va dur Hegel Alemanya a la terra promesa? Kierkegaard Dinamarca? O van ser Goethe i Hammershøi? Són Pèricles i Alcibiades els pintors de l'ànima hel·lènica, Heròdot, Demòstenes?, o més aviat Homer, Sòcrates i Sòfocles? Que la congregació faci cas al poeta no deu ser un deute oneros; sembla propi Dante en l'univers de l'ànima italiana, però quins elements de cohesió de l'Estat francès es deuen a Baudelaire? Quins de les aspiracions de Catalunya a Espriu? Només contra Espanya, Catalunya no és. Amb la pulsio reactiva no n'hi ha prou: cal un impuls positiu per constituir una comunitat intel·lectual consistent, per donar al projecte col·lectiu entitat en si, no només per efectes negatius a partir dels quals no es forja res. L'impuls i els continguts que són en si una societat són dels científics, de tecnòcrates, d'industrials, comerciants i gestors dels recursos—fins i tot de polítics—, però són els poetes i els filòsofs els autors de la lletra i la música particularitzadores en identitats.

Si no és en l'origen de l'impuls —si hi havia estat i s'ha deixat perdre—, té sentit construir l'argument propi de la identitat col·lectiva darrere del desig de tal identitat? No hauria de ser tal argument l'argument per voler un Estat? Des de Catalunya què se'ls fa entendre als espanyols? A què se'ls permet que accedeixin? Que sigui impossible que dos dialoguin si un té el peu al coll de l'altre no és en rigor argument moral, sinó excusa de covard [S § 37, S § 45].

La compassió d'Aquil·leu i la laboriositat d'Hèracles per l'ànima dels grecs, l'amor de Jesús per la dels jueus, per la dels espanyols l'abstracció lògica de Don Quixot i la pulsio sanguínia de

Don Joan –un altre Quixot, i els Sancho Panza Sganarel i Leporello vénen de França i d’Itàlia (no està clar d’on ve Catalinón)–, la generositat sacrificial del rei Artur i l’alquímia històrica de Hamlet per la dels anglesos, el contrapunt de vanitat i cobdícia de Faust per la dels alemanys –mal que ells prefereixen Sigfrid–, l’encarnació sanguínia remetent a Nèmesi de Barbablava per la dels francesos, i d’europeus en general. I per la dels catalans? Per no donar arguments a analfabets, malintencionats o tan sols idiotes que pretenen que això s’ho va inventar fa trenta anys en Jordi Pujol cal anar enrere, i més enllà de l’última generació de vius no serveixen Oliva ni Garí, ni Tirant; només s’hi veu un heroi: el Comte Arnau. El seu òbol a un inconscient col·lectiu és la ferotge voracitat dels llops que no suporta més estandard que el del Diable; més endavant en tractarem els atributs, que varien depèn des de quin punt de vista o aspecte s’aborden. Ambrose Bierce facilita munició, però Satan practica un *aggiornamento* continu, rigorós i no sempre fàcil de copsar [veure nota 6].

Marcat per tan gloriosa advocació, la vella contradicció de l’esquerra encara el sobiranisme català. El nou Estat naixerà, si neix, d’un pacte amb el sistema mundial corrupte i criminal del robatori organitzat i beneït per lleis de la casta financera a la majoria ciutadana, naixerà obligat a oferir als lladres condicions favorables i confiança perquè trobin Catalunya prou atractiva i segura per no deixar d’invertir-hi, i tal garantia està feta d’impunitat per l’extorsió. Tal pacte llastarà de vulgaritat i simonia el projecte fins a obligar a preguntar-se quina gràcia té, si per continuar llepant el pútrid cul dels amos del món tant és quedar-se tal com s’està [S § 191].\*

La crisi corca el projecte sobiranista, però la crisi és el més gran robatori planejat de la Història, una estafa en la forma i en l’efecte ordida pels grans rics –la més gran virtut dels quals és haver-se envoltat d’un núvol mediàtic que els fa invisibles per la població [Meditacions, § 7.4.3.1]– per quedar-se tota la riquesa, havent cal-

\* C §, E § i S § es refereixen respectivament als apartats ‘Capritxos’, ‘Epístoles’ i ‘Seqüències’. § sense especificar es refereix al ‘Prefaci’ mateix.

culat el límit per sobre del qual la ciutadania cada cop més empo-  
brida es revoltarà, fins i tot jugant a traspasar-lo, fintant falses  
teories, audaces mentides, amenaces. L'Emperador existeix? Més  
endavant es mirarà [§ 4]. Quin sacrifici redemptor s'espera del  
Comte Arnau en la cavalcada final? Els catalanistes no poden tor-  
nar-la a cagar pensant en la caixa de la botiga, és hora d'obrir la  
causa als gentils. Si és com diu Gil de Biedma d'Espanya el nostre  
mal govern un vulgar negoci dels homes i no una metafísica cal  
demostrar-ho.

Més amunt en la consideració de generalitats, de forma discu-  
tible Bloom exposa que Shakespeare és l'autor dels homes mo-  
derns, Cioran que Bach és l'autor de Déu. Idees vistoses per fu-  
nàmbuls. No hi ha reclamacions d'autoria de Catalunya, perquè  
els elements hi són –alguns–, però les voluntats articuladores no  
han arribat de dalt a baix. Un es pot demanar qui són els humans  
excel·lents, i amb imaginació i humor, si hi ha déus. Extirpada la  
resposta, preguntarà de quins Shakespeare, de quins Bach dispo-  
sem, on tenim els Bloom, els Cioran. Tant hi fa les respostes, per-  
què no fa ningú les preguntes, si més no qui les hauria de fer, qui  
té poder per articular els resultats per engegar una Catalunya capaç  
d'anar més enllà del Barça, els castellers, Gaudí fet a cromos i la  
botifarra amb seques, ara desconstruïda, però botifarra amb se-  
ques al cap i a la fi.

El repte de Gaziell als catalans queda com una curiositat d'arxi-  
ver. Continuen bregant amb un Estat no democràtic, hereu indis-  
simulat del franquisme i amb les caspes requetés i falangistes en-  
crostades a la pistola; la nauseabunda casta de nans mentals que  
només pensen en el partit i les pròximes eleccions no aixecarà el  
vol. Crístic pel dionisiac Verdaguer, fàustic pel nietzscheà Mara-  
gall, al sacrifici d'Arnau-Sísif no l'espera l'ara de cap déu, sinó  
d'una que ell creu poder exigir-la súcube inoculatriu en forma de  
dea de l'amor. Un parèntesi-oasi per pensar-hi: Jeanne Simmons,  
Joanna Shimkus, Anna Karina, Monica Vitti, Jennifer Connelly.

La guillotina no paga duanes, però l'esperit dels apologetes  
moguts per la por i el ressentiment està tan corromput que val més  
no afegir-hi confusió. M'estranyaria dels gens catalans un part a la

islandesa, des de la contradicció entre negar el sistema i millorar-lo des de dins, ja que negar-lo no passa de ser material per utopies més o menys belles o tronades. Si un dia ho aconsegueixen, serà sobre aquest llit, de pedra qui ho sap, que els poetes edificaran la nació.

### § 3

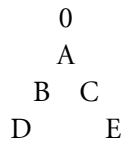
Fractalitat i escoliàstica són Escil·la i Caribdis per l'escriptura, o Jaquin i Boaz, depèn del sentit de culpa del poeta; culpa en el sentit de deute,<sup>1</sup> d'una cosa de la qual un se'n pot rescabalar. Però el deute és tan gran i el deutor tan remot que el sacrifici del pac és inabastable. Quin és el deute i quin el pac és el gran argument de la poesia, i algú hi afegiria que també qui s'envia a trencar les cames. L'amor, la mort, el pas del temps són tan sols les estacions del camí, i sovint es pren el tot per les parts quan s'oblida que la culpa és un paràmetre de la cultura judeocristiana desconegut en la grega, en aquest aspecte regit per la vergonya –subtil antecedent del món luterà–, la cara tenebrosa de la qual és la vanitat, aquesta sí, comuna a les dues civilitzacions, i a totes.

La solució nietzschiana –la innocència atea, si pel filòsof Déu és el màxim deute– mata la poesia i retorna el poeta a la condició del bon salvatge (*Undschuld*, sense culpa), el que es creu sofisticat, més enllà de *der edle Wilde*. Ara que ja no és una mort el que se celebra sinó, en el millor dels casos, una exhumació forense, i quasi clandestina perquè del difunt ja no se'n recorda ningú, ateus funcionals, els poetes hi tendeixen asimptòticament, com Tàntal, sempre a tocar, sempre a sota, avui fins i tot incapaços d'articular a partir de la insatisfacció una retòrica operativa, per més repugnant que fos. Desprestigiada per sempre la nostàlgia del futur, la

1. En alemany, 'culpa' i 'deute' es diuen igual, *Schuld*, mal que el deutor (*Schuldner*) es distingeixi del culpable (*Schuldiger*). A partir del llatí de referència, la confusió ha arribat fins a la versió catalana del Parenostre, on els termes *debita / debitoribus* es transformen en els no gaire mútuament referencials *culpa / deutores*, sense que el desafinament sembli preocupar els savis de l'Església; els deu semblar que ja no ve d'aquí.

modernitat occidental no troba alternatives emblemàtiques a les penoses feines de l'enterrador i el forense, i pinta d'enterrador, de forense desvergonyat n'acaba fent el qui s'entesta a buscar-les.

Reprenc *El Troiacord* [II: *Una Altra Cosa*, «Mireu de fugir de la ruïna! / No sembla que no hi hagi res», p. 197s.] per distingir l'art transcendent [A], en si mateix experiència transcendent [0], l'art que expressa l'emoció davant l'experiència transcendent [B], i l'art que expressa l'emoció davant la idea de l'experiència transcendent [C]. En un segon grau, l'art que expressa la nostàlgia davant la impossibilitat de l'experiència transcendent [D], i en un tercer l'art que expressa la nostàlgia davant la impossibilitat d'expressar en termes artístics, o en qualsevol, l'experiència transcendent [E]. S'obté el paradigma pseudomatriacial



Queda el perill de confondre tot plegat amb l'autèntica experiència transcendent, de pensar que l'apreciació de tals arts la proporciona en sigui quin sigui el grau; al marge del que s'entén exactament per art transcendent lligat a l'experiència transcendent, i per tant què és tal experiència, si es pauta des de la mística, i en aquest cas des de quina, des de la psicologia, des de la fenomenologia o des de la cosmologia (o la ciència en general), queda haver distingit entre descriure i mostrar, entre ciència i art. Qualsevol que ho hagi intentat sap que són [C] i [E] les opcions més abastables –i les que menys exigeixen en termes de sacrifici–, i per tant menys interessants des del punt de vista artístic i per la mateixa experiència transcendent.

Deixem pel qui li plagui entretenir-se a situar en quin apartat *La noche oscura del alma* de Joan de la Creu, el *Popule Meus* de Tomás Luis de Victoria, els *Psalms* de Mendelssohn, l'«*Ach, schläfrige Seele*» de la *BWV 115* i l'«*Erbarme dich, mein Gott*» de la *Passió segons Mateu*, tot i que jo em quedaria la teorètica: la 'Sarabanda'

de la *Quinta Suite per Cello*, la ‘Ciaccona’ de la *Segona Partita* per violí sol, les ‘Fugues’ en do sostingut menor, en fa menor, en fa sostingut menor, en la menor –que a Spitta no li agrada–, en si bemoll menor i, sobretot, en si menor del primer *Clave Ben Temprat*, els dos ‘Ricercar’ de l’*Ofrena Musical*, els ‘Contrapunctus’ 6 a 4, 8 a 3 i 11 a 4, els segons ‘Contrapunctus Inversus’, el ‘Canon alla Decima’ i la peça inacabada final de *L’Art de la Fuga* de Bach, l’‘Adagio’ de la *Simfonia 34<sup>a</sup>* i l’*Andante amb Variazioni Hob XVII núm. 6* de Haydn, la *Gran Partita KV 361* i la *Serenata KV 388* de Mozart. Per més que excelsos pels sentiments, no van més enllà i no tanquen l’expressió de l’experiència inefable ni l’‘*Et Incarnatus Est*’ de la *Missa en Do menor*, ni el ‘*Dove sono i bei momenti*’ del *Figaro*, ni el *Trio Kegelstatt*, ni l’‘*Adagio per harmònica de vidre, flauta, oboè, viola i cello*’, ni l’altre per harmònica de vidre sola, ni el *Concert per clarinet i orquestra* de Mozart, l’‘*Adagio*’ en especial, ni el de la *Sonata Op. 111*, ni el ‘*Dona nobis Pacem*’ de la *Missa Solemnis* de Beethoven, ni el primer temps de l’últim *Quartet per cordes* i la *Deutsche Messe D 872* de Schubert, ni ‘*La Mort d’Isolda*’ de Wagner, ni el segon temps del *Concert per violí i orquestra en mi menor Opus 64* de Mendelsshon, ni el *Requiem* de Fauré, ni tan sols el fascinant primer número de la *BWV 54*, els sublims 3 de la *BWV 32*, 5 de la *BWV 19* –siciliana, de ritme angèlic, en va dir Schweitzer– i de la *BWV 163*, el ‘*Mein teurer Heiland, laß dich fragen*’ de la *Passió segons Joan*. Falta un Quixot que en faci la contraapologia consistent. El gènere ha donat iconoclastes –el material encara és sensible– i, amb tots els respectes per Mr. Beyle, una aproximació recent que obre possibilitats és *Il pendolo di Foucault* d’Eco, però no és fora de lloc resistir-se a considerar-ho material de l’experiència transcendent.

2. En les simfonies de Haydn –tret de les últimes: a més de l’esmentada 34 (la més reeixida), les 22 (*Il Filosofo*), 28, 26 (*Lamentatione*), 31, 54, 55 (*Der Schulmeister*), 56, 57, 43 (*Merkur*), 48 (*Maria Theresia*), 47, 51, 68, 69– són notables els extensos moviments lents, autocontemplatius, calidoscòpics, quasi màntrics, derivats de les grans expansions resolutives del discurs barroc: ‘*As steals the morn upon the night*’ de *L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, amb lletra presa d’un parlament del Prospero de *La Tempesta*, la joia de Shakespeare en la corona de Milton.

La transcendència no és ens en si, sinó predicat com ho són l'amor, la mort, l'existència mateixa: la consciència és predicat de la vida, no ens conseqüent, i de la realitat de la vida sense consciència no en ve la de la consciència sense vida. La clau central del pensament actual obliga a distingir entre l'objecte de coneixement de la religió i el sentiment religiós. Despultat per la ciència, el 99% de l'art místic, les escriptures sagrades, pertany a l'últim d'aquests gèneres.

Un caçador de papallones veu classes on un altre hi veu abstraccions, el més pràctic predica, adjectiu el qui acabarà picat pels rantells. Qui decideixi que la substancialització del predicat té l'excepció en la transcendència no s'arrisca a santificar Ockham, sinó tan sols a enfilarse a dalt d'un núvol, mal que aquest «tan sols» sigui el quid de la qüestió, i la màxima categoria a què es pot aspirar en la pràctica artística. La qüestió és amb quins mitjans s'hi arriba. Si la complexitat necessita un potent aparell expressiu-exegètic, l'ascètica és superior? La dicotomia la dirimien en el món clàssic àtics i asiàtics.

L'aspiració a absoluts té les millors aproximacions en les al·lusives, no per força nostàlgiques, en les mirades laterals. L'amant de l'aventura intel·lectual extrema acaba contra un límit asimptòtic: com la intensitat i la raresa d'un sabor, la complexitat el té en la capacitat humana d'apreciació, tal com s'ho van trobar Thomas Tallis i Robert Fludd. Es poden fer cànons a 8 veus, a 10, a 12, a tantes com es vulgui –i més amb els ordinadors–, i s'acabarà obtenint un guirigall indistingible. El mite de Babel perdura en l'artifici i en la mesura: la volta de Reims és més alta que la de Chartres, la d'Amiens més que la de Reims, i la de Beauvais ja no resisteix l'esveltesa i queda inacabada [§ 5.1].

Amb la ciència com a àrbitre –tendencios–, la poesia sembla haver guanyat la partida a la kabala. Sembla que la simplicitat al·lusiva i reticent expressa millor la totalitat, l'ens transcendent, el sobrenatural. La reticència expressa millor l'inexpressable –ja dient-ho s'evidencia– que l'esforç per enfocar precisions positives. Si el contacte del ciutadà mitjà amb l'element transcendent és ardu, no havent-hi llenguatge gramatical ni codi artístic capaç d'expres-

sar-lo, amb una estèril emoció de derrota, frustrats en lateralitats reticents, s'acaba acceptant que tals expressions no són equivalències directes ni tan sols aproximacions a l'inefable i, sempre amb el buit com a límit, com a objectiu, com a perill o com a consol, són rebudes com a acceptacions melencòliques de tal impossibilitat, com a pietoses actes notariais de la perpetuació de tal mancança. No és l'expressió de l'absolut, sinó l'expressió del sentiment d'impotència davant de la impossibilitat d'expressar l'absolut, una mena de *Weltschmerz* doblement metafísic. En l'extrem del viatge apareixen taoistes, ioguis i mestres zen, i Nicolau de Cusa amb un truc de prestidigitador: l'experiència transcendent no és l'experiència transcendent [§ 7.1].

### § 3.1

El poeta-Sísif-Penèlope no es pot donar per vençut amb consols apofàtics, i encara que no sàpiga a qui dispararà i encara menys si l'encertarà, vol l'escopeta. En l'assaig *L'Estil Transcendental en el Cine* (1972), sobre l'obra de Bresson, Ozu i, segons ell en menor mesura, Dreyer, Paul Schrader estableix els tres passos del que anomena estil transcendental, en certs aspectes equiparable al que en poesia Eliot en diu *objective correlative*: 1, quotidianitat que porta a la disparitat; 2, disparitat que porta a l'acció decisiva; i 3, estasis que la resol. Schrader fustiga des del valor de l'estil les pràctiques transcendents vacuïstes, emblanquidores, l'amanerament de la depuració en formes diluïdes, enganyosament transparents, les apologetiques religioses de Beuron –ara semblen cecilbedemilianes– que confonen la constatació de la impotència expressiva amb la manifestació més elevada de la forma artística. Un art manyagador, complaent, demagògic i propiciador de coartades morals; fals com a art, i com a disciplina de l'esperit, miserable [C § 131, *Retorn a Twerpdyen*, p. 4ss.]. Escapatòries? O perseguir una realitat, o cultivar el propi sentiment davant de la possibilitat de la seva existència i abocar-se fatalment al *Weltschmerz*. Que la ciència pugui acabar amb tal fractura no vol dir que hagi d'acabar amb l'art, sinó el contrari, que l'allibera de servituds subsidiàries.

Deixant en part al marge Ozu, en qui l'espiritualitat es regeix



per paràmetres aliens als que a Occident tenen arrels en els mons egipci, hel·lènic i judeocristià, hi ha casos d'estil transcendental al marge del fet religiós. Sense sortir del cine:

– El tret de pistola conclouent del bertoluccià *Last Tango in Paris* desencadena un joc d'el·lipsis al·legòriques que resol en segons el que seguint la convenció narrativa requeriria uns quants minuts més (tot i que Schrader trobaria que Bertolucci ho espatlla amb la veu en off final de la noia; i jo també).

– El final de *Reporter* d'Antonioni, amb els personatges distants a l'esplanada.

– A *The Arrangement* d'Elia Kazan el protagonista Eddie Anderson (Kirk Douglas) contravenint la norma ha tret d'estranguis de la residència el pare vell i demenciat per dur-lo a l'antiga casa, per rescatar l'harmonia i el sentit de la vida que no havia tingut mai. En un moment en què ha sortit en barca pel llac, les forces de l'ordre amb infermeres al capdavant recuperen el pare i se l'emporten sense que ell arribi a temps per impedir-ho, i ho contempla de lluny estant. Quan hi arriba, a casa ja no hi ha ningú, i en lloc de divagar en un drama que tindria poc de particular, la càmera s'enfila per les fulles d'un gran arbre, fins al blau del cel.

– Al final de *L'Âge d'Or* de Buñuel, transcendeix la retòrica dadà precedint l'aparició del Duc de Blangis-Jesucrist a la sortida de Silling en un primer moment amb barba, i reapareixent afaitat després d'haver reulat a concedir a la tremolosa acòlita la culminació, el sacrifici –potser la visió de la pròpia faç despullada, com una Verònica sense drap–, un final còmic i sagrat, còmic en la mesura que sagrat.

– A *The Birds*, la pel·lícula més metafísica de Hitchcock, per no dir l'única (*Trouble with Harry* i *Vertigo* espatllarien l'acudit), presidida de cap a peus per la incertesa, l'ambigüitat referencial, la inestabilitat de no saber de què es parla, des de quin sistema simbòlic ni mític, i on l'esquema trinomi de Schrader s'hi adiu impecablement.<sup>3</sup> La quotidianitat contempla una arrancada a San Francisco

3. Al final de la Quinta Jornada d'*El Jardí dels Set Crepuscles* em vaig esplaïar

quasi frívola, de flirt convencional, i el desplaçament Bodega Bay, un lloc de la costa pròxim i fora del món, habitat per individus ir-reals de tan arquetípics, figures d'attrezzo estàndard amb l'única palpitació humana dels protagonistes: Mitch, la seva mare, la germana petita, i Annie, l'amiga examistançada i encara enamorada; una vida aparentment tranquil·la, vulgar fins i tot, però amb un

---

en un cànon personal, i quasi trenta anys després em costa pensar què hi afegiria i, encara, quantes pel·lícules en què ara penso no són posteriors sinó que les podia haver dit allí: *To be or Not to Be* i *El Basar de les Sorpreses* de Lubitsch; *Swiss Miss* de John Blystone, identificable si s'esmenten Stan Laurel i Oliver Hardy; *Carta d'una desconeguda*, *Lola Montes* i *The Reckless Moment* d'Ophuls; *La Dama del Quadre* de Lang; *Un condemnat a mort s'ha escapat* i *Pickpocket* de Bresson; *La nit del caçador* de Laughton; de Manchiewicz en diria cinc o sis, i em quedo amb *People Will Talk*, *Suddenly*, *Last Summer* i *Sleuth*; *Ha nascut una Estrella* de Cukor; *Els tres aventurers* de Robert Enrico; *Metti, una sera a cena* de Giuseppe Patroni Griffi, *Els Millors Anys de la nostra Vida* de Wyler; *Slaughterhouse-Five* i *The Little Drummer Girl* de George Roy Hill; *L'Alliance* de Christian de Chalonge; *Baisers volés*, *La Nuit Américaine* i *L'Homme qui aimait les Femmes* de Truffaut; *Bande à part* de Goddard; *La Nit de la Iguana* i *The Misfits* de John Houston; *Novecento*, *La Lluna* i *El Petit Buda* de Bertolucci; *El Ball dels Vampirs* i *Llunes de Fel* de Polanski; *El Cor de l'Àngel* d'Alan Parker; *Dune* de David Lynch –i després *Mulholland Drive*–; *Diva* de Jean-Jacques Beineix; *Alien* i *Blade Runner* de Ridley Scott; *La Insuportable Lleugeresa del Ser* de Philip Kaufman; *Runaway Train* de Konchalovski; *El Declivi de l'Imperi Americà* de Denys Arcand; *El Sur* d'Eric; *Delícies Turques* i *El Quart Home* de Paul Verhoeven –i més tard *Instint Bàsic* i *Total Recall*–; *The Last Wave* i *The Year of Living Dangerously* de Peter Weir; *Videodrome* i *La Zona Morta* de David Cronenberg –i després *Crash*, *eXistenZ* i *Una Història de Violència*–; *Ma nuit chez Maud* i *La Marquise d'O* –i més endavant *Conte d'Hiver*– d'Éric Rohmer; *Dressed to kill* i *Body Double* de Brian de Palma; *Delictes i Faltes* de Woody Allen; *Brainstorm* de Douglas Trumbull –antecedent de *Strange Days* de Kathryn Bigelow, i d'ella també *En terra hostil*–; *Dead Again* de Kenneth Branagh; *Seven* de David Fincher; *Brazil* –i després *12 Monkeys*– de Terry Gilliam; *Tres colors: Vermell* de Kieslowski; *Cierra los ojos* d'Amenábar; *In weiter Ferne, so nah!* de Wim Wenders; *Memento* de Christopher Nolan; *In the Mood for Love* i *2046* de Wong Kar-Wai; *Pulp Fiction* de Tarantino; *The Killing Gene* de Tom Shankland; *Before the Devil Knows You're Dead* de Sidney Lumet; *Caché*, *Funny Games* i *La Cinta Blanca* de Michael Haneke; i quatre obres mestres: *Breaking the Waves* de Lars von Trier, *Gran Torino* de Clint Eastwood, *Eyes Wide Shut* de Kubrick i, per sobre de totes, *The Adjuster* d'Atom Egoyan.

potencial incommensurablement conflictiu. La disparitat és l'aparició de la Melanie, que desencadena els conflictes del pare desparegut, de la mare que no es vol quedar sola, de la germana petita que cal protegir, la gelosia somorta de l'antiga amant, aparentment desenganyada i no bel·ligerant. L'obra sembla un exercici de correlatiu objectiu: la tensió latent, interior, l'expressió implícita, reticent, de pors i desitjos, un *crescendo* en un registre sobri, sense ni un bri de manierisme, familiar, simple i lluminós, i alhora tràgic com les imatges de Hopper, amb els cotxes movent-se en els llunyedars dels paisatges buits, dilatats, subtils en la nua senzillesa, nítids en la dialèctica del misteri; no se sap la naturalesa ni la dimensió del perill, i encara menys el remei, o se sap massa, i que no n'hi ha. Soles a casa, l'Annie i la Melanie escenifiquen la no-acció del seu enfrontament quan se sent un cop contra la porta de fora, i l'obren i s'hi troben una gavina estavellada. «Pobra, diu l'una, s'ha desorientat amb la foscor», i l'altra li respon: «Però si no és fosc, si hi ha lluna plena», i a poc a poc, amb la perfecta simetria de la constatació inexorable, es giren a mirar-se: inefables, la incomprensió i la comprensió se'ls fonen en l'odi enverinat de complicitat. Quan poc després la Melanie surt de l'escola a esperar que l'Annie acabi la classe amb els nens, i s'asseu a esperar-la en un banc i encén una cigarreta, mai una deriva mental ha estat tan minuciosament descrita en cine com quan arriben de forma gradual els ocells negres, es posen a la negra carcassa metàl·lica al seu darrere –d'utilitat ignota–, i cada cop que ella es gira a mirar-se'ls n'hi ha més i semblen, igual que ella mateixa, més inquietes, més implacable el deliri autodestructiu dels propis pensaments, imprevisibles, fora de control. La Melanie entra corrents a avisar del perill, però ja és massa tard. El final no resol l'argument, però no podria resoldre millor la idea. Amb l'Annie havent-la precedit en la immolació i la protagonista i aparent figura desencadenant, la Melanie, en sacrificial estat de xoc, en un cel impossible protagonista, crepuscular i diürn alhora, pompier en certa manera, que la incertesa s'esculpeixi en resolució no allibera del fet que tant hi faci anar-se'n ni cap on es va;<sup>4</sup> de forma estranyament

4. Són significatius com a exposicions de quotidianitat els començaments

complementària a la resolució de la buñueliana *El Ángel Exterminador* amb el ramat de xais galopant cap a l'interior de la catedral, el cotxe desapareix en el llunyedar i, reveladora de l'inrevelable, la càmera no s'aparta del mal interior de la multitud d'ocells immòbils, impertorbablement senyorejador, present i promesa, intemporal, essencial.

Terrible més enllà del toc d'humor, l'haiku clàssic expressa com expectativa i reticència són superiors a explícita constatació del fet, com la calma prèvia conté el desastre –el Mal– millor que el relat del desastre mateix:<sup>5</sup>

A la campana  
del temple dorm tranquil·la  
la papallona.

#### § 4

El paradigma pseudomatricial de l'experiència artística sobre el fet transcendental complementa el de la contingència de l'Emperador (o el gran conspirador universal, l'amo ocult del món), que vaig practicar, l'un i l'altre, a les dues novel·les més esotèriques que m'he permès, *Ígur Nebli* [cap. XVIII, p. 504s.] i *El Troiacord* [II: *Una Altra Cosa*, 'No sembla que no hi hagi res / I així i tot, sentim el no-res', p. 209s.]

---

de les pel·lícules de Hitchcock, a primera vista al marge de la trama imminent, en aparença frívoles, intranscendents, banals escenes mundanes, com preludis o escalfaments per suavitzar el pas de la vida de l'espectador a la trama de la pel·lícula, per facilitar l'entrada en termes no impactants sinó d'accés immediat. Així comencen, *The Birds*, *Rear Window* i *North by Northwest*; fins i tot *Psycho*, i passat un preludi tràgic que exposa l'element essencial del conflicte, *Vertigo*.

5. Seguint Kierkegaard, Bataille ho descriu a propòsit de l'efecte de la festa que en l'òpera de Mozart organitza Don Giovanni, desbocat en bàrbara alegria, desesperada, havent-hi convidat el Comendador; en saber el mal que ve després hi ha la tensió; quan arriba el convidat i ja som en el desastre, no esperant-se res de pitjor, l'horror ja és inferior; tant el valor del Bé com el del Mal el donen la latència del contrari (*L'experiència interior*, Tercera part).

I- No se sap si l'Emperador existeix o no existeix.

II- Tant hi fa que l'Emperador existeixi com que no existeixi.

III- Tant hi fa que la població sospiti que l'Emperador no existeix.

IIII- Tant hi fa que la població s'adoni que tant hi fa que l'Emperador existeixi com que no existeixi.

V- No té interès aclarir si l'Emperador existeix o no existeix.

VI- Tant si existeix com si no, sí que existeix, perquè compta l'acord d'uns quants de fer com si existís, i l'acceptació idiota de la resta. O tan sols desinteressada.

VII- Si tant hi fa que existeixi com que no, per què existeix? La biologia mostra que allò que no té raó de necessitat desapareix. Cal, com a mínim, constatar-ne la necessitat; de qui, vet aquí la qüestió.

VIII- La Idea de l'Emperador és independent dels paràmetres materials d'existència. Més enllà que la població cregui que tant hi fa que existeixi com que no, l'Emperador existeix i devora: la Idea és matèria primera perquè els aristòcrates depredin la majoria.

VIIII- Com més cregui la població que l'Emperador no existeix, o que tant hi fa que existeixi com que no, més útil serà per l'eficàcia de la depredació.

X- L'Emperador és com el diable [i com la gran conspiració mundial]: el seu triomf comença quan ha convençut que no existeix a la població.

XI- La diferència entre l'heroi i el funcionari és que l'un actua al servei de l'Emperador –o en contra seu, depèn del cas– i tant li fa si existeix com si no, i l'altre canviaria la seva actuació si sabés del cert que existeix o que no existeix.

XII- El desig de l'existència de l'Emperador és el material laboral del funcionari. L'horitzó asimptòtic és un Amor Abstracte Infinit.

XIII- El dubte de l'heroi es converteix en la inexistència de l'Emperador.

XIIII- [Apòleg oriental] Algú se t'acosta per darrere i et murmura a cau d'orella: 'Algú que se t'acosta per darrere i et murmura a cau d'orella no existeix.'<sup>6</sup>

6. Sobre l'existència contingible hi ha antecedents: «*N'oubliez jamais, quand*

A partir del pas seqüencial [XI] el procés té un grau més de contingència. [XI]ss. semblen adequats pels temps feudals, però en un mal anomenat Estat de Dret les atribucions s'inverteixen. En les accions no hi ha res més immutable que els funcionaris, en la mesura proporcional en què són sentimentalment mutables, i per tant indiferents; i, per definició, en un Estat de Dret no hi ha herois [S § 155].

Tot el paradigma es basa en la causalitat provinent dels pensaments grec i cristià, i hi haurà un factor determinant d'incertesa pels joves educats sense la *Bíblia* com a referència. Extirpat el cristianisme de la paideia, al preu d'alliberar-se del dogma tot és incert, inestable, insostenible en el sentit més físic del mot: la carn encara hi és, però un cop extreta la carcassa òssia no respira ni se sosté [*Meditacions* § 3.7.2.2-§ 3.7.2.4, S § 172].

El paradigma té una projecció indefinida en l'augment de grau:

I'i- No se sap si existeix un Imperi en què [I].

I'ii- No se sap si existeix un Imperi en què [II].

... ..

II'i- Tant hi fa que existeixi un Imperi en què [I].

II'ii- Tant hi fa que existeixi un Imperi en què [II].

... ..

Avançada la sèrie, es poden eliminar reiteracions supèrflues. Per exemple:

VIII'viii- La Idea d'un Imperi en què la Idea de l'Emperador [és independent dels paràmetres materials d'existència, i més enllà

---

*vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas!*» (Baudelaire, en veu interposada, a «*Le joueur généreux*»). «Que no em fa una mica d'enveja Stendhal? Em va prendre el millor acudit d'ateïsta [...]: "l'única disculpa de Déu és que no existeix"... jo mateix ho he dit a un altre lloc: quina ha estat fins ara la màxima objecció contra l'existència? Déu...» (Nietzsche, *Ecce Homo*, «Per què sóc tan intel·ligent»). Existències al marge, Déu i Diable no semblen ni tan sols antagònics, sinó indeslligables, necessitats l'un de l'altre per mantenir l'equilibri. Yin i Yang? O matèria i antimatèria.

que la població cregui que tant hi fa que existeixi com que no, l'Emperador existeix i devora, i la Idea és matèria primera perquè els aristòcrates depredin la majoria] és independent dels paràmetres materials d'existència.

La represa del cicle és indefinida:

I'i- No se sap si existeix una realitat en què [I'i]..., etc.

Tal paradigma estructural té el valor instrumental que des de les seves aspiracions formals adquireixi per cadascú. Res més lluny de la meua intenció que col·laborar a confondre la població sobre l'origen dels seus mals i qui li està fotent la cartera. Els banquers-feudals hi són, i només l'estupidesa d'un mateix s'hi pot comparar com a causa de malura.

En el mecanisme de coneixement hi ha la trampa. Un pot arrancar un escrit dient «Idiota que em llegeixes...», i el mal no serà si comet o no una injustícia –o si l'agredirà un lector, cosa que seria signe d'èxit–, sinó que la lent s'esquerda d'ofici.

## § 5

La desjerarquització dels grups formals comporta igualar concertino i ripieno, melodia i acompanyament, veu cantant i baix en música, figures i fons en pintura, text i context en poesia –tema i acotació, acció i reflexió, progrés argumental i temps mort–, en cine primer pla, travelling i pla general, en cuina tall, suc i guarnició; expressió emblemàtica n'és l'*Stylus Phantasticus* dels gran Preludis i Toccatas de Buxtehude<sup>7</sup> –estès a *El Clave Ben Temprat* i *L'Art de la Fuga* de Bach–, de Sweelinck i de Bruhns, i ja nostàlgicament i des d'una altra modernitat els *Quintets* –per piano i vents, per clarinet i cordes–, els *Quartets* per piano i cordes, el *Trio KV 542* de Mozart, i els últims *Quartets* de Beethoven –Rasumovski inclosos–, en especial la *Gran Fuga*, la peça més autocontemplativa des

7. Peces d'orgue d'alta intensitat expressiva de Bach –*BWV 582, 534, 542, 548*– remetent a les de Buxtehude *BuxWV 146, 148, 149, 150, 155, 153, 156* (també en altres registres: veure nota 12).

del concepte i, en tal sentit i segons la convenció majoritària, moderna. I de tal desjerarquització en vénen discursos on el joc igualitari permet l'intercanvi de rols d'acompanyants a solistes, que el despullament essencialista fa inresumibles i situa en un ordre conceptualment superior, d'amplitud formal al marge de l'anècdota argumental; discursos la superioritat conceptual dels quals prefigura el vell Bach, i que de fet ja en l'origen porta a la culminació, quan allibera el baix continu de la mera funció de coixí de base o acompanyant, i l'igualava la veu cantant en el joc de l'argument.

La importància del baix continu es palesa per contrast en el refinat exercici formal de prescindir-ne, que fa, tal com abandonant-se als tòpics se sol remarcar, un efecte aeri, incorpori. Més enllà de metàfores vulgars, la immaterialitat de les notes altes i l'absència de les baixes aporta una referència objectiva a la natura iconogràfica dels tons, un cop sembla que ja se sap la dels timbres –la dels instruments que els sustenten. Exemples: les àries de les Cantates de Bach *BWV 11, 46, 92, 105, 154 i 179* –parodiada en el *Qui tollis peccata mundi* de la *Missa BWV 234*–, i la de *Passió segons Mateu* 'Aus Liebe will mein Heiland sterben'.

Els valors icònics de greus i aguts, que ara poden semblar essencials i inamovibles, fluctuen àmpliament al llarg de la Història. La identificació mascle-greu / femella-agut, en primera instància evident a partir de l'anatomia, no sempre ha estat així. En el prebarroc abunden els herois mascles en falset, fins i tot en tessitura més alta que la de l'heroïna (Alessandro Scarlatti: *Il giardino d'amore*), i la varietat va des de contratenors –ocasionalment castrats– a baixos. Fins a Mozart, l'heroi és encara més sovint baríton que no pas tenor, i el romanticisme fixa les categories tenor = heroi, i baix = vell (o mag, o dolent, o còmic), i en les dones l'equivalent entre soprano i contralt, però continua la diversitat, també per l'aparició de nous paradigmes que revaloritzen la dicotomia icònica mascle-velocitat / femella-lentitud, simbolitzada en el sol com a carro tirat per quatre cavalls, la lluna com a carro tirat per dues vaques. Un nou valor transcendeix la dualitat mascle/femella, i referit a un mateix subjecte identifica registre baix amb estat de repòs i latència sostinguts en el temps, rugit, amenaça, i registre agut amb mode d'atac, d'instan-



tània, plena realització, i comporta un cert retorn a la diversitat barroca; el model antic eren els animals depredadors, el modern és el so de les revolucions del motor. La culminació en la nota més aguda correspon a la culminació en l'escala ascendent; la iconografia correlata de forma estricta amb la física: l'agudització del so revela que l'objecte que l'emet s'aproxima a una velocitat més gran com més agut és el so (efecte Doppler-Fizeau). Els aguts mesuren el perill d'atac [§ 7.1]; l'agudesa aproximativa pauta el futur imminent i té un final –l'impacte en el receptor–, i la gravetat allunyativa, que pauta el passat, no –o sí: el silenci (i l'infinit).

El mateix es pot dir dels caràcters *legato* i *staccato*, quan es tracta d'alternatives interpretatives d'una peça associats en general, i de forma respectiva, a l'esperit romàntic i als criteris historicistes, més moderns aquests si es mira l'aparició del criteri, més antics si es mira la referència [C § 58]. Des d'una visió eclèctica, el *legato* afavoreix la visualització argumental, l'*staccato* l'expressivitat. *Legato* i *staccato*, *tempo*, volum, timbre, to i instrument –home, dona, jove, vell, caràcter– són també paràmetres per la lectura/interpretació en veu alta dels poemes: interpretació en el sentit musical, no en el teatral: al servei del significat, no en funció del pretès personatge que encarna el 'jo' de poema, i que rarament és tal, sinó l'estat mental de l'autor i, per tant, el distorsiona sotmetre'l a regles escèniques d'actuació.

La pretensió d'establir categories en la severitat de l'art sol dur a un cert esnobisme –semblant al que plana sobre l'envelliment, sequedat i graduació dels destil·lats– i, duta a l'extrem, obliga a raonar la dimensió empàtica de les peces culminants –*L'Art de la Fuga*– per establir-ne paràmetres objectius útils per conèixer la relació entre els elements formals i l'efecte: un repte intentat des de diferents interessos, però mai prou útil per extreure'n categories objectives. La distància entre l'obra mateixa i el seu efecte és tan gran i tan poblada d'elements harmònicament i expressivament consistents i articulats que transcendeix l'essència en relació amb l'entorn, i en la ressonància amb els individus transcendeix també el caràcter mateix de tals individus, i la combinació d'ambdues transcendències s'encarna en l'entitat en si.

L'origen i la raó d'aquesta mena d'obres se situen en l'altre extrem funcional de l'obra de circumstàncies, en defugir radicalment la distracció de l'anècdota i sense altre comitent –si en aquest cas no és una imatge forçada dir-ne així– que la pròpia necessitat expressiva. Es tria l'instrument que permet la regularitat del timbre i l'homogeneïtat de la clàusula, es rebutja tot allò que habitualment es busca per no caure en la monotonia i en el tedi, en definitiva, allò que fa l'audiència de l'obra variada i assequible pel gust d'un públic auditor el més ampli possible. En l'extrem oposat de l'amenitat –que a *L'Art de la Fuga* Bach no arriba ni a menysprear perquè no se l'ha plantejat– es prescindeix d'elements circumstancials i anecdòtics, de tota particularitat que distregui del concepte: en música, melodia i harmònics, en plàstica colors i formes, en poesia argument i particularitat identificable [C § 131].

L'homogeneïtat de la clàusula és paràmetre per una recopilació, però també en l'intern de cada peça, projectada en homogeneïtat de tensió i de densitat. La força del concepte i el tractament de cada part, de cada instant, fa desaparèixer qualsevol fluctuació de clímax i anticlímax en la forma, i de la peça un cristall perfecte, un poliedre desjerarquitzat-en-si, on es prengui el fragment que es prengui, tots tenen el mateix pes específic, de la mateixa manera que en un dodecèdredre no es pot escollir una cara, una aresta ni un vèrtex per sobre d'un altre. En les grans fugues finals de Bach hi ha aquest tret aclaparador, i en els grans poemes lírics d'Espriu.

En els últims contrapunts de Bach, el travament temàtic és discursivament tan eficient que s'hi reconeix la substància mateixa de l'obra, impossible d'interrompre sense deixar a mitges una frase o una altra, fins a arribar al final sense haver resolt la nostàlgia per la simultaneïtat. I, arribant com a conseqüència a allò que havia estat plantejament, sense haver establert de forma categòrica les parts i les separacions més enllà dels ritmes i les repeticions [§ 12, nota 30].

Més enllà, quan l'art es manifesta despersonalitzat, abstractitzat i alliberat d'identificacions amb elements de la vida quotidiana concrets i reconeixibles, com assenyala Robert Hill, despullat de significat, de contingut, de les convencions vulgars de l'expressivitat, de la complaença dels sentits pretesament exigida pel gran pú-

blic –que no deixa de ser una suposició pretesament empírica a càrrec d'experts només vistos com a tals per ells mateixos–, de manera fatal, indefectible, l'obra pren una aparença tràgica, tan sols contingent en obres de circumstàncies. La majoria d'aquestes són alegres perquè el cas ho requereix, però si no, la circumstància tràgica té retòrica pròpia. Tot i que Bach l'havia experimentat a les Passions i a la *Trauerode* (BWV 198), sembla una venjança històrica que el curador clogués l'edició de *L'Art de la Fuga*, l'obra on culmina la voluntat abstracta i teorètica, amb una peça a les antípodes formals, simple i planera, tràgica per la circumstància, per l'expressivitat emocional, el choral *Vor deinen Thron tret ich* (BWV 668).

La modernitat ha fagocitat els sentiments primaris en reductes de l'art sovint de manera capciosa repartits en categories; d'altres, de manera insuficient. A partir de l'atonalisme, la música –la de debò, no la patxanga folklòrica– sembla haver renunciat a l'alegria i a l'humor si no és del negre. A partir de l'atonalisme hi ha una reducció de registres: predominen els obscurs, tot sembla llòbrec, meditatiu, amenaça. Mozart sap ser tràgic quan cal, però costa de trobar passatges jovials en Schönberg. L'estat d'ànim requereix per l'apreci de *Le marteau sans maître* de Boulez o de *Lux Aeterna* de Ligeti no és per tots els ciutadans, o potser l'educació pública de l'alegria no ha evolucionat després d'Auschwitz; la mecànica procedent del XVIII que havia dut, a començaments del xx, a la retòrica de progrés materialitzada, per exemple, en les Ones Martenot, en els últims anys de desengany de tal progrés d'una banda, de l'altre de l'auge de la virtualitat i la informàtica, s'ha desfet de gran part de la continuïtat de la tradició i ha canviat el rumb.

### § 5.1

Si la Belleza és substància de les coses positives, ho és per analogia la lletjor de les negatives, del Mal per excel·lència? No, si Belleza i Mal són igualment consubstancials a partir del punt en què la veritat no és un valor en si: no pot ser-ho perquè no és substància sinó predicat, i en aquest sentit no ho és tampoc el Mal, ni el Bé, ni els seus equivalents traslladats de l'Ètica a l'Estètica: la Belleza i la Lletjor. En la pràctica de l'art, el trasllat per analogia del Mal a la

Lletjor no sempre es fa de forma literal, en el sentit que l'expressió d'un element maligne no sempre s'acull al llenguatge de la Lletjor, ni en resulta una obra substancialment lletja [§ 7.1].

Abans i després de Dante, Marlowe, Shakespeare, Sade, Lautréamont, Nietzsche, Bierce, Bataille, Pasolini, Citati i Zimbaro –i n'hi ha més– s'ha parlat de la literatura i el Mal, del Mal en si des del propi ofici. No tant sobre la música i el Mal i, encara, en general des d'aspectes literaris. Literatura més que música són les meditacions sobre els dimonis que llancen Don Giovanni a l'Infern, però la música regira la lletra en el breu, vertiginós chor conclusiu –anunciat com a “*antichissima canzon*” repetida alegrement [*sic*]–: *Questo è il fin di chi fa mal*. Torna ambigües les paraules, les contradiu la ferocitat de la música més diabòlica de tota l'obra. Cal anar a la *Dansa de les Hores* de Ponchielli per trobar una peça tan satànica i alegre. Altrament, el trill del Diable de Tartini és la reedició del mite de Faust amb la música com a objecte en lloc de la joventut, i l'efecte no glossa l'obra sinó la circumstància que l'origina, sense la qual no tindria res de demoníac. Notícies per alegrar la vida al Comte Arnau-Faust-Don Joan, si ho escolta algú.

El romanticisme és més propici a tals operacions, però sol agradar-s'hi més en termes d'expansió sentimental que d'autèntica aventura del coneixement que, atesa la matèria en qüestió, pot ser perillosa. En l'altra cara de la moneda de Tartini-Faust, el Brahms hereu de la follia de Schumann que de l'amor d'una dona sembla disposat a regalar l'ànima s'agrada en la imatge de l'home sense altra opció que matar-se.

El suïcidi negociat com a jugada duu a un dels paradigmes més simples de la Teoria de Jocs –Von Newman, Albert Tucker, John Nash–, on els arguments del Bé i el Mal són d'ordre matemàtic i ètic, i es concreten en l'estratègia: dos jugadors, A i B, tancats cadascú en una cambra aïllada, amb 1 milió d'euros en joc, i al seu abast un botó que si el premen, mataran l'altre jugador. Si no premen el botó cap dels dos, compartiran el milió; si tots dos el premen, moriran i el milió no serà per ningú, i si només el prem un, matarà l'altre i es quedarà el milió sencer.

	<b>B NO PREM EL BOTÓ</b>	<b>B PREM EL BOTÓ</b>
<b>A NO PREM EL BOTÓ</b>	A i B viuen i comparteixen	B s'ho queda tot, A mor
<b>A PREM EL BOTÓ</b>	A s'ho queda tot, B mor	A i B moren

La Teoria de Jocs, decisiva en els estaments militar i econòmic, mostra que la bona estratègia és la confiança, mal que comporti un risc. Avarícia, supèrbia i estupidesa van a favor de prémer el botó, però també la por; sigui com sigui, és un pírric consol preme'l suposant que l'altre també ho farà, perquè per un mateix no canviarà res. De manera irònica se'n diu estratègia de suma o, d'expressió paradoxal  $1+1 = 0$ .

La idea mateixa del sentit profund de la humanitat batega en les figures de la decisió, anàlogues a figures de decisions d'artistes davant de l'obra, tot i que sigui lícit pensar que els equivalents al risc de mort no abunden entre els esculls a què el poeta s'enfronta; ho fan si un relativitza el temps i minimitza la pròpia presència en el món [S § 260, escoli 1]. No prémer el botó abunda en la idea leibniziana del millor dels mons possibles; preme'l, en la indiferència metafísica sadiana –i en la tipleriana.

Com cap altre gènere, i posant en valor els atributs que se li atorguen, la música permet tractar el problema del Mal des del sentit que donen a 'problema' els matemàtics, no del que hi donen els moralistes. *L'Art de la Fuga* el redueix a relacions numèriques, i per tant quantificables, tot i que seria un tòpic simplista dir que el Bé absolut té el mateix valor que el Mal absolut, tan sols de signe diferent. L'efecte sobre la vida quotidiana és relativitzar el Mal, i en fer-lo abastable, de forma paradoxal no el minimitza. No són els usuaris del *diabolus in musica*, ni el Mozart que treu els diables a escena, ni el Wagner que brega amb titans, ni el Brahms que convoca en la música una pistola al cap, ni el Gounod que conversa amb Mefistòfil, ni la *Danse macabre* de Saint-Saëns, ni l'*Scarbo* de Ravel, ni el Berg que banya el dement homicida Wozzeck en aigua que es torna sang –*das Wasser ist Blut!*–, ni tan sols el *Grand Macabre* de Ligeti, sinó el Bach teorètic el correlatiu del Sade filòsof objectivador de valors i igualador de categories. Més enllà del Mal, l'atribut negatiu no és una metafísica sentimental, sinó un element

quantificable i susceptible d'operar-hi [§ 5.1, § 7.1]. La capacitat de reduir el Mal a processos numèrics o geomètrics coincideix en mecàniques amb les de les ments dels psicòpates, mal que difereixi en els efectes; per començar, la falta d'empatia amb les emocions alienes que és incapacitat en aquests, és recurs formal pels altres. La visió cosmològica del Bé i el Mal apuntada per Tipler els situa en alternatives de traçat, tan sols en un camí o un altre que porten al mateix i únic final, tant és per on s'hi arribi. L'art és l'ordre, el mapa d'aquest camí contingent [§ 7.1].

Els poetes continuen discutint en la pista de patinatge de sempre la diferència entre la forma intrínsecament expressada i l'anècdota que l'emascara, el límit d'allò que és essencial i d'allò que és contingència prescindible, una contesa que fins ara ha acabat en l'absurd o en el no-res.<sup>8</sup>