

MIQUEL DE PALOL: COSMOGONIA I MÈTODE

JÚLIA OJEDA CABA
Universitat de Barcelona
jojedacaba@gmail.com

RESUM

El contingut d'aquestes pàgines té com a objectiu una primera aproximació teòrica als models formals que vertebraven, si no tota, gran part de la producció narrativa de Miquel de Palol. Per fer-ho, partirem del que considerem l'eix neuràlgic de la seva escriptura: l'art mnemònic. Execució i reproducció a través de les quals l'escriptor posa en marxa els elements principals que componen les seves històries; des de la música de Bach a la combinatòria lul·liana, passant pel prototip enciclopèdic dels romàntics o la matemàtica de Gödel. L'assentament d'aquest marc teòric interdisciplinari, ens permetrà generar l'espai necessari per ubicar l'anàlisi de la seva literatura. Qüestions com el punt de vista i el temps, que d'altra banda són primordials per Palol, ens ajudaran a entendre, juntament amb el tractament de l'espai, com es construeix l'univers narratiu palolià, que tanmateix posa al seu centre el desenvolupament literari i filosòfic del Joc de la fragmentació.

PARAULES CLAU: Miquel de Palol, Narrativa Catalana Contemporània, Tradició, *Ars memoriae*, Geometria, Música

MIQUEL DE PALOL: COSMOGONY AND METHOD

ABSTRACT

The aim of this paper is to offer a theoretical approach to the formal models which determine most of Miquel de Palol's narrative production. It will focus specifically on mnemonic art which is central to his writing; the execution and reproduction through which the writer mobilizes the main elements that compose his stories, from Bach's music, Lullism, the encyclopaedic prototype of the Romantics or Gödel's mathematics. This interdisciplinary theoretical background will open up space from which to analyse Palol's literature. Issues such as the point of view or time, fundamental in Palol's work, as well as the treatment of space, will allow for an understanding of how the Palolian universe is built – a world that has at its core the literary and philosophical development of "Joc de la Fragmentació" ("The Fragmentation Game").

KEYWORDS: Miquel de Palol, Contemporary Catalan narrative, Tradition, *Ars memoriae*, geometry, music.

INTRODUCCIÓ

Per endinsar-se en la narrativa de Miquel de Palol es necessita sempre un estadi previ des d'on començar a descodificar els seus mecanismes compositius. Un bon inici pot ser el préstec hegelian que Theodor Adorno assumeix a l'hora de desplegar la seva crítica musical, i que remarca el fet que les obres d'art s'obren "només a aquell que parla el seu llenguatge" (2000: 17). En aquest sentit, ens trobem davant d'un doble exercici crític: en primer lloc, l'exigència de conèixer i entendre els models formals mitjançant els quals Palol vertebrava la totalitat de la seva narrativa i, per tant, a partir dels quals crea el seu llenguatge; i en segon

terme, l'atenció específica en l'articulació que aquests models imposen en els seus textos. Comprendre, o més aviat, parlar el llenguatge de Miquel de Palol s'ofereix d'entrada com una feina ingent, que desborda inevitablement el marc d'aquestes pàgines. No obstant això, l'objectiu serà en tot moment bastir de manera prou sòlida els fonaments centrals de l'Art Mnemònic i la seva tècnica, a través de la qual l'autor desplega les seves estructures modèliques, basades en esquemes musicals i geomètrics, i que té per finalitat desplegar el que ell ha batejat com a Joc de la Fragmentació.

El desenvolupament d'aquest estudi consistirà en l'establiment d'un marc teòric dialògic entre, d'una banda, formes i conceptes propis dels estudis musicals; i més exactament, de la música barroca i de Bach, com a màxim exponent seu, a qui Palol ha volgut retre homenatge amb gran part de les seves novel·les. I de l'altra, nocions que provenen del camp de les matemàtiques i la geometria, que també relacionarem amb models teòrico-pràctics de caire lul·lians, neoplatònics i oulipians. El repte, en definitiva, no és altre que el desxiframent hermenèutic d'una narrativa que es presenta tant eclèctica com pedagògica, amb l'única demanda d'una dedicació quasi ritualista, que reclama temps i atenció. I que, altrament, ens porta sempre a la recuperació i la recombinació de tècniques narratives ja emprades, així com de personatges i històries, que ajuden a retrobar-nos amb el Palol més polivalent: poeta, novel·lista, guionista, assagista, memorialista... I en conseqüència ens força a establir interrelacions amb el conjunt de la prosa paloliana, a fi de reflexionar al voltant de tota la seva arquitectura com una possible unitat narrativa, com un projecte magne, radicalment genuí, que exigeix a crits ésser atès.

MNEMOTÈCNIA. ART(S) I MODEL(S) COM A FORMA DE SUPERVIVÈNCIA

La memòria és la matèria prima de l'art...
(Miquel de Palol)

Gràcies a una recopilació d'articles i altres materials escrits pel propi Palol (2003), un manual d'instruccions per entendre la seva poètica, hem pogut endinsar-nos en els orígens d'allò que l'autor ha col·locat com a baricentre de la seva creació: l'execució i la reproducció de l'art mnemònic.

L'escriptor ens transporta als preceptes de la retòrica ciceroniana tot fent un recorregut històric en l'adveniment i la conservació d'aquesta tècnica ancestral, que té, com a missió, emprar i explotar el potencial de la memòria, que és alhora el material sobre el qual actuar i "a través del qual l'artista té la capacitat d'expressar la realitat" (Palol 2003: 82). Nogensmenys, la construcció d'aquest edifici, que es presenta com una caixa de registres inescapable, necessita condicions d'ordre i de coherència formal. Amb la qual cosa, la transcripció literal d'aquesta màxima mnemònica serà l'aplicació i el desenvolupament de mecanismes narratius que beuen directament d'altres

disciplines científico-artístiques, que van des de l'astrologia fins a les matemàtiques musicals, passant per la física i la geometria.

Els principis d'ordre mecànic i d'associació essencial de la memòria són el que per Palol té més rellevància intel·lectual, i al mateix temps poden englobar la totalitat de les pulsions humanes i de la natura. Se'ns fa evident la materialització d'una de les principals angoixes de l'autor, el pas del temps, que es tematitza de manera reiterada en la seva literatura, i tindrà un paper constitutiu en la majoria de les obres. A aquesta preocupació visceral, cal afegir-hi les divergències personals que l'escriptor manifesta davant d'una modernitat que sembla no fer altra cosa que eclipsar gran part dels seus valors culturals. Sense voler entrar en comparacions biogràfiques positivistes, creiem important, tanmateix, detallar certs aspectes intrínsecament lligats al caràcter de l'artista, per entendre amb més profunditat, el seu *modus operandi*:

Voldria equivocar-me, però sembla que l'art mnemònic no sobreviurà a la revolució tecnològica. [...] En l'actualitat, un fet amenaça de manera inexorable la seva utilitat i per tant la seva pervivència: la modernitat produeix els seus propis mites, les seves pròpies icones, i en conseqüència el seu propi món referencial. L'artista es troba en l'actualitat, com un nou Hèracles, en la cruïlla de camins, abocat a una elecció entre el món de la tradició, el que l'entronca amb els seus avantpassats, i el món regit per l'alfabet actual. [...] Què és la memòria en la iconografia digital? Tan sols la capacitat de la computadora. (2003: 85)

Així doncs, i a tall d'exemple, no és gens casual que la mort d'Aloysia Schikamayr –un dels personatges principals de la novel·la *El Testament d'Alceste* (Palol 2009)–, el conjunt de la seva figura (presentada com una veritable heroïna), i el fracàs de tornar-li la vida, puguin ser llegits, à *clef*, com la derrota i/o la desaparició del model mnemònic: “Què us penseu que hem vingut a fer aquí, una festa? Això és un enterrament, el final d'una època, d'una manera de veure el món” (2009: 73). Que, tanmateix, serà el procediment que fonamenta l'obra mateixa, i que, segons Palol, consta de dues fases: el registre i la recuperació. Mentre que la primera representa l'esforç de selecció i retenció del contingut que després caldrà xifrar a través d'un correcte procediment canònic; la segona partirà de certes associacions per refer el discurs original; és a dir, aconseguir que la memòria esdevingui codi. És oportú mencionar el fet que Palol especifica que molts dels instruments de reconstrucció mnemònic han perviscut com a eines de creació artístiques, emprades per figures tant reconegudes en la història d'Occident com ara Dante o Michelangelo, passant per Shakespeare o Góngora i arribant a Borges. Més enllà de l'evident ambició reconstructiva, ens interessa la relació que establirem més endavant amb les tècniques musicals de Bach, que hi comparteixen la dimensió mnemònic, així com el lligam teòric amb certes concepcions neoplatòniques. És tracta d'una part imprescindible de l'edificació perpetua d'un sistema calidoscòpic amb derivacions en la història, la política, l'economia, l'art, etc. que es presta a si mateix amb voluntat enciclopèdica.

DE BACH A PALOL (O DEL TECLAT AL PUNT DE VISTA)

Per no caure en divagacions abstractes, ara passarem a analitzar també en l'aspecte tècnic i formal, una de les novel·les primordials de l'autor, *El Testament d'Alcestis*. I ho farem com si d'una veritable partitura musical es tractés, tot considerant aquells primers aclariments que Palol (1993) escriví en el seu "full d'estil", a *Grafomàquia*. I, encara més, pretenem dur a terme un exercici d'interpretació mimètic entre els elements propis de les composicions barroques –amb especial deteniment amb les Fugues– i la seva transcripció en l'obra del nostre autor. Només cal atendre al títol complet de la novel·la –*Nova Feras Mnemonican o sigui El Testament d'Alcestis. Exercicis sobre el punt de vista VIII: Preludi, triple cinta a 18 en 5 jornades en el dodecàedre amb inclusions a la Xinesa & Ciacona*– per constatar, d'una banda, la rellevància explícita acordada a l'art mnemònic, i, de l'altra, les referències directes a conceptes musicals com són el Preludi i la Ciacona. Sense oblidar-nos de la Cinta, tot i que aquesta necessitarà un tractament concret pel caràcter dual (matemàtic i musical) a partir del qual serà llegida. Sigui com sigui, davant d'aquesta declaració d'intencions que el volum d'entrada presenta, es fa palesa la categoria polimòrfica de l'artefacte literari en qüestió.

Una Fuga, en teoria musical, és una peça composta per diferents temes (o subjectes) que es van intercalant entre ells i assumeixen protagonisme en funció del moment en què es troben dins l'obra. El gènere arribà al seu cim a l'Alemanya barroca, sota la mestria de Johann Sebastian Bach. Abans d'endinsar-nos pròpiament en els detalls, és bo recordar com es confeccionen les Fugues per entendre quines són les sinèrgies que volem establir amb *El Testament d'Alcestis*. L'escriptura contrapuntística –el contrapunt– fou, juntament amb l'harmònica, la tècnica més famosa, i consisteix en la unitat mínima per escriure una Fuga i/o un Cànon. Dit altrament, forma el conjunt de normes, anomenades espècies, que s'empren a l'hora d'escriure una Fuga, i que regeixen la coordinació de les veus. Hi ha cinc graus diferents d'espècies, cada una més complicada que l'anterior, la suma de les quals genera l'estructura d'una Fuga, assolint així el grau de complicació màxim, que inclou frases llargues i un ritme més complex. Doncs bé, ja podem establir les primeres connexions amb la particular transcripció literària que Palol fa d'una Fuga: els cinc vèrtexs que constitueixen el total d'una cara del dodecàedre pentagonal –figura sobre la qual alçarà el conjunt de la simbologia del Joc de la Fragmentació– poden ser considerats de manera anàloga als cinc nivells normatius del contrapunt, i l'execució progressiva d'aquests últims, de menys a més difícils, pot també ser representada per les cinc jornades en què està repartida la novel·la. A més a més, les Fugues de Bach, polifòniques per definició, tal com la narrativa paloliana, eren conegudes per la seva densitat i complexitat.

El Testament és precedit per un Preludi, que si bé pot correspondre a un pròleg literari corrent, adquireix aquí un sentit extra. Resseguint l'esquema anàleg de Bach, totes les Fugues van acompanyades prèviament d'un Preludi, que ha de presentar un caràcter improvisat, malgrat que d'atzarós, en cap dels dos casos, no hi trobem res, perquè sempre es relaciona amb la resta de la peça instrumental que preludia. Així doncs, el Preludi de Palol, on ja hi són exposats gran part dels elements de l'obra, se sincronitza sense solució de continuïtat amb la primera Jornada i adopta una estructura cíclica, distribuïda no només en Jornades sinó també en Cintes. Ara bé, l'estructura pot ser entesa com a reproducció d'una part dels cicles orgànics escrits per a orgue de Bach, inclosos en el BWV (*Bach Werke Verzeichnis*), i dels quals podem destacar el *Clave Ben Temperat*. Aquest últim, a part de ser referenciat directament en l'obra de Palol, es presenta dividit en dos llibres, cada un compost per vint-i-quatre obres, amb la conseqüència que mai no s'acostumen a tocar seguides. Aquest fet ens revela que generalment el públic no coneix el cicle sencer, sinó tan sols unes parts; per tant, de la mateixa manera que podem interpretar el conjunt de l'obra de Palol com una unitat narrativa, aquests cicles orgànics també foren pensats com una obra major, com un tot, amb diferents seccions, i no pas un recopilatori de peces individuals petites i sense relació.

Fent un cop d'ull a l'Índex de la novel·la, ens adonem que és oportú ressaltar un últim element abans d'endinsar-nos en la figura de Bach. Es tracta d'evidenciar la inclusió de tres peces musicals més menudes, tècnicament definides com a danses, que són: La Passacaglia, la Toccata i la Xacona/Ciacona. Són intercalades amb el contrapunt, i per tant incorporades com a part de la Fuga, tot i que presenten, respectivament, una composició independent. Val la pena apuntar com aquestes incursions esdevenen tres dels punts àlgids de la narració de narracions, atès que comporten un gir o una revelació que implica tot el conjunt.

El que no hem detallat fins ara és que, tal com explica René Leibowitz (1957), els orígens de l'escriptura contrapuntística es remunten a l'edat mitjana. De fet, fou l'adquisició fonamental de la música en aquella època. I això explica, més enllà de l'aspecte musical, perquè Palol escull Bach com el millor dels models a imitar, tal com ho reitera en diverses declaracions. Tot això serveix també per connectar el rang "científic" del qual gaudia el contrapunt –situat en un seguit d'activitats de l'home de ciència medieval, que ara definiríem com a esotèric– amb les idees neoplatòniques. Aquest enllaç que desenvoluparem a continuació, ens permetrà aconseguir una visió general, i tanmateix acurada, de les diferents influències interdisciplinàries amb les quals treballa i combrega l'autor català.

En *La evolución de la Música de Bach a Schönberg*, Leibowitz (1957) ens introdueix en l'univers ideològic a partir del qual Bach va gestar la síntesi dels seus dos models musicals (o mètodes d'expressió): l'escriptura contrapuntística i l'harmònica. Cal subratllar però, en aquest diàleg que li hem construït amb

Palol, la dualitat personal intrínseca en l'elecció d'aquestes dues tècniques: el contrast entre l'home medieval d'esperit conceptual i sintètic, d'una banda, i l'home modern més empíric i analític de l'altra. Bach s'esforçà a perpetrar el contrapunt des de la plena concepció d'un factor científic medieval i en va fer un ús específic; tanmateix, és rellevant reflexionar al voltant d'algunes característiques que, d'això, en deriven. En primer lloc, Leibowitz ens recorda com l'home de ciència medieval era un iniciat, perquè aquell tipus de saber estava reduït a un nombre limitat de persones que, mitjançant la transmissió de coneixement, arribaven a integrar-se dins els cercles culturals. Com a conseqüència, les obres presentaven un caràcter enigmàtic i estaven consignades a una mena de codi secret que era necessari desxifrar per penetrar i comprendre el sentit del missatge transmès. El resultat de tot plegat no pot ser un altre que la relació directa, que no es limita a certs elements constitutius de la prosa paloliana –recordem que el *Joc de la Fragmentació* és presentat, en el *Troiacord* (Palol 2001) com una tradició ancestral, limitat a pocs privilegiats, membres de clans o sectes, seguidors de corrents gnòstiques i/o hermètiques, com passa també a *El Jardí dels set crepuscles* (1989)–, sinó que s'estén a la concepció adorniana de la música: “La música, més que les altres arts, es prototip d'això, tot ella enigma i evidència a la vegada. El caràcter enigmàtic, sota el seu aspecte lingüístic, consisteix en el fet que les obres diuen quelcom i tanmateix ho amaguen” (Adorno 2000: 20, tot i que es tracta d'una traducció al castellà). I això marca el seu emplaçament al discurs crític per no voler resoldre els enigmes, sinó més aviat per desxifrar-ne la configuració. Premissa que fins ara hem anat resseguint fidelment, i de la qual serà impossible desviar-nos en aquest particular diàleg a tres (Bach-Adorno-Palol).

Aleshores, l'art de Bach es convertí en quelcom accessible només a aquells que en coneixien la tradició, i que compartien el llenguatge de la seva codificació. I ara és important afegir que, en el seu primer període d'instrucció, el jove compositor va estudiar les obres dels principals creadors de la música europea, de Frescobaldi a Haendel, copiant les seves obres, tot seguint el mode tradicional d'estudi per un aprenent de música, tal com explica Bukofzer (2009). I aquest mètode entronca amb les fases de registre i recuperació pròpies de l'exercici mnemònic, amb l'activitat mimètica que Palol realitza a l'hora de crear la seva obra literària. A més a més, l'escriptor comparteix la reflexió adorniana al voltant de la necessitat de fer música quan aquesta vol ser interpretada, a diferència del llenguatge que sí que necessita ser entès. És a dir, la interpretació musical és l'execució, que exigeix parlar la seva llengua amb correcció, amb l'objectiu d'imitar-la i no pas desxifrar-la. D'aquí la confessió amb la qual Palol sovint ha reconegut en algunes entrevistes que escolta/llegeix més peces musicals que no pas novel·les.

D'altra banda, el fet que gran part de les obres integrades dins l'Art de la Fuga fossin escrites per ser llegides revela la voluntat pedagògica de l'il·lustre organista, en un intent constant per difondre el saber i el coneixement, retinguts

en les seves partitures, mitjançant la comunicació de les pròpies regles de creació. A més a més, abans de tancar aquest apartat dedicat a Bach, hem de destacar que la finalitat del compositor sempre fou la creació d'una música religiosa regulada en honor de Déu. Bukofzer (2009) assenyala que l'organista compartia l'antiga convicció luterana que Déu se'l podia elevar de manera constant mitjançant la música més artificiosa, i això en part explica perquè la majoria dels temes de Bach fossin religiosos. Ara bé, més enllà de constatar allò evident tenint en compte l'època, aquest aspecte ens serveix per recuperar la distinció que Adorno fa entre el llenguatge significatiu i el musical, tot afirmant que en aquest últim rau l'aspecte teològic de la música: "El que ella diu es troba a la vegada determinat i ocult en l'afirmació. La seva idea és la figura del nom diví. És oració desmitologitzada, alliberada de la màgia de la influència, és intent humà, envà com sempre, de nombrar el nom mateix, en lloc de comunicar significats" (2000: 26). I, d'altra banda, això ens serà útil, per enllaçar el motiu místic i d'elevació espiritual com una tendència provinent del neoplatonisme i de certs corrents que en deriven, sobre els quals ens referirem a través de la figura d'un altre gran model palolià, com fou Ramon Llull.

DE LLULL A PALOL (O DEL MISTICISME A LA MECÀNICA METAFÍSICA)

El nostre esforç no consisteix a ser
impecables, sinó a ser Déu.
(Plotí, Ennèades, I, 2, 6)

La confecció d'una geometria literària particular, com a part imprescindible de la narrativa de Miquel de Palol i complement del model musical, troba en la seva base el que Leibniz, resseguint Llull, va batejar com a *ars combinatoria*. La motivació de l'escriptor es fonamenta en l'assimilació i la recreació d'uns models formals centrats en una idea nuclear i amb una estructura de conjunt. En aquesta direcció Llull ens interessa doblement; primer de tot, per la gran aportació científica i filosòfica de la seva obra, malgrat que aquí només ens referirem a *l'Ars Magna*; i en segon lloc, per la dimensió místico-religiosa influenciada no només pel cristianisme, sinó també per diverses directius provinents del neoplatonisme. A propòsit d'aquesta afirmació, cal matisar alguns dels motius pels quals podem incloure Llull, ineludiblement de retruc a Palol, com a seguidor d'algunes de les tendències del neoplatonisme, dins les quals s'incorporaven tant l'Estoïcisme, la Gnosis o l'Hermetisme, com corrents neopitagòrics i diverses doctrines soteriològiques vingudes d'Orient. Gràcies a l'estudi de José Alsina (1989) hem pogut acostar-nos als orígens del que es considera un quart període en la història del pensament grec, conegut amb l'atribut de teològic o místic, com a conseqüència del l'adveniment del pas de la pura filosofia a la religió filosòfica i la crisi de l'home hel·lenístic romà davant de la caiguda de la concepció aristotèlica del món i de la ciència, amb

repercussions que han arribat pràcticament fins als nostres dies. El que ens interessa ressaltar d'aquest període, sempre en relació al nostre autor, són concretament dues coses: el *Corpus Hermeticum* i la nova ciència. Respecte a la primera, Palol en fa referència en les planes de *La poesia en el boudoir* (2003), com una recopilació de textos escrits per Hermes Trimegist, que juntament amb Pitàgores, Zoroastre, Moisès i Plató, estaria en l'arrel del misterisme egipci i que arribaria a fonamentar les bases del fenomen filosòfic i artístic del Renaixement, gràcies als elements grecolatins i cristians, però també a les incorporacions neoplatòniques de Pau de Tars. La referència a una obra d'aquest calibre es col·loca en la constant reiteració de l'autor per recuperar i donar a conèixer la Tradició, dins la qual ell mateix s'inscriu i reivindica, però no sabem fins a quin punt de manera directa, indirecta o irònica. D'altra banda, cosa que pot tenir més interès per les seves connexions amb Llull, hi ha les doctrines derivades de la nova ciència. I haurem de referir-nos-hi, encara que sigui per ampliar breument la visió de l'univers neoplatònic. Resseguint les idees d'Alsina, es desprèn una voluntat per fugir del món, tal com aconsellava ja Plató en el *Teetet*, que coincidirà amb la d'imitar Déu i aconseguir la unió amb ell. Això es formularà mitjançant els principis d'una nova ciència, influenciada per dogmes com el de la *sympátheia* que s'ocupava de la unitat amb el cosmos i la interdependència de les parts que el constitueixen; però també per la concepció platònica de l'existència d'un déu creador lligada a les idees de Plotí en relació al procés d'elevació de l'esperit, que es basa en el cultiu de la música, l'amor i la filosofia. No obstant això, és sobretot la reclamació (neo)platònica de les matemàtiques, com a estadi previ de la ciència i únic principi que permet al filòsof de moure's per les altures, que ens deixa entroncar, un cop més, aquest diàleg a quatre (Adorno-Bach-Llull-Palol), i invocar plenament, ara sí, l'obra de Ramon Llull.

La gran empresa lul·liana, consistia a crear un llenguatge universal perfecte a través de la combinació lògica de termes. Es tractava d'un art –en el sentit de tècnica, i fins i tot d'estratègia– per trobar i justificar tots els coneixements a partir d'unes quantes nocions i principis primers que, per combinació dels símbols que els representen, oferien els continguts de totes les ciències. Un model dinàmic i a la vegada relacional d'un llenguatge que descriu la realitat alhora que assenyala el marc i el nou escenari de la creació humana: la multiplicació de les possibilitats i l'aparença d'un món infinit, tot reflectint una concepció relacional de l'existència. A banda de la totalitat de conjunt del model lul·lià, hem de subratllar, en connexió amb Palol, la interrelació de totes les disciplines de l'època (astronomia, filosofia, teologia, lògica, medicina i dret) que Llull incloïa en el seu sistema de pensament convertint-lo en un model de xarxa comunicativa. I la seva concreció física era una màquina lògica que, fent girar discos de paper, generava combinacions lògiques d'unitat, diferència, contradicció... creant de forma intuïtiva un mètode algorítmic amb normes deductives a partir d'axiomes; és a dir, una primera temptativa d'emprar

models lògics per produir saber. Tal com hem anat esbossant, el llenguatge de símbols abstractes que va proposar Lull exigia un coneixement mecànic de l'Art, en un sentit semblant al dictamen de Plató segons el qual ningú hauria d'iniciar-se en la filosofia sense coneixement previ de geometria.

Abans de concretar l'articulació particular de la màquina narrativa de Palol i resseguir la combinatòria lul·liana, hem d'apuntar que Lull també va proveir la seva lògica amb un art de la memòria, per retenir les difícils combinacions mitjançant símbols que simplifiquessin els termes i ajudessin a la mecanització. La sintetització mnemotècnica paloliana d'aquesta mateixa idea es veu realitzada en la imatge tridimensional d'un dodecèdre de figura pentagonal, que ell ha anomenat el Troiacord:

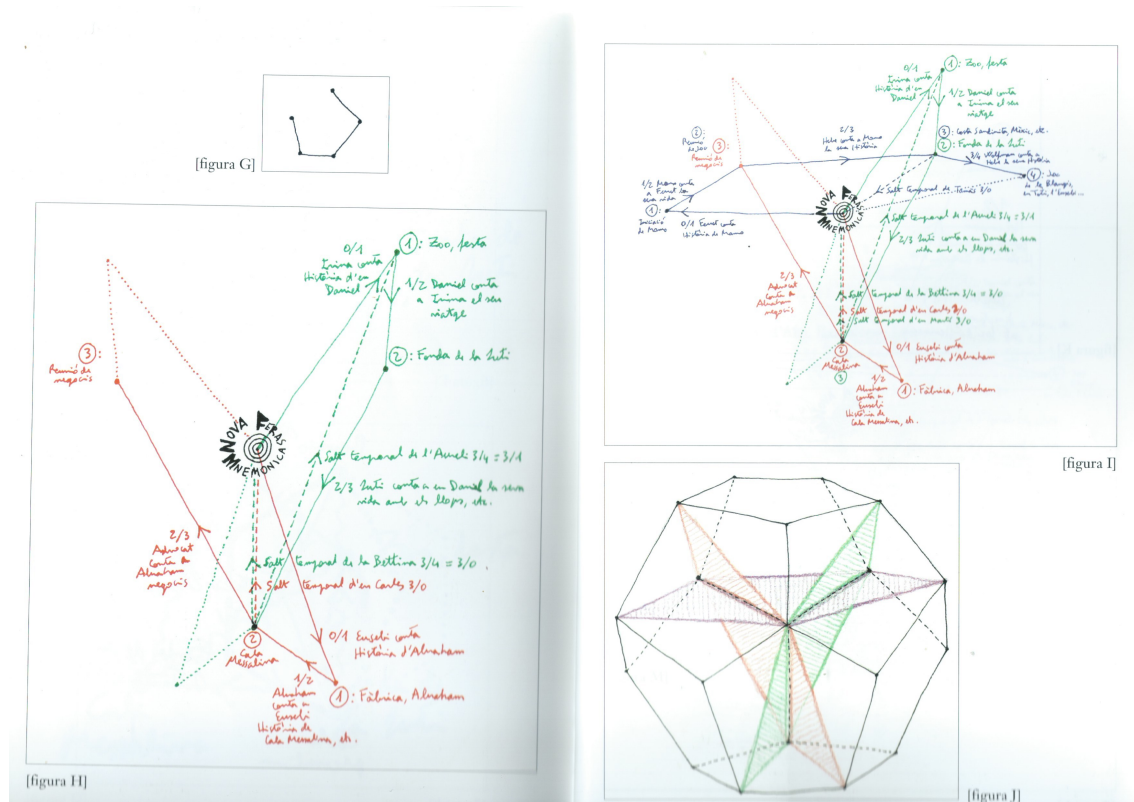


Fig. 1: Imatge extreta de l'annex inclòs en *El Testament d'Alcestis* (Palol 2009: 680-681).

PRINCIPI D'ABSOLUT I LòGICA BARROCA (O NOVALIS, MALLARMÉ I ECO)

Per finalitzar, voldríem recuperar la idea o la voluntat enciclopèdica i totalitzadora que presenta tant Palol com la seva obra. Per a nosaltres, aquesta actitud o intenció es veu clarament influenciada pel model mnemònic, i per la particular concepció d'enciclopèdia (o de projecte enciclopèdic) que va més enllà del de la Il·lustració i que tenien els romàntics alemanys: ressonen noms com Fichte o Schelling, però sobretot fou Novalis qui millor va saber canalitzar-la. Francisco González (2012), en el capítol que dedica a aquests autors, a propòsit de les seves aproximacions entre la literatura i matemàtiques, estableix

una relació directe entre la voluntat dels romàntics per captar el principi d'arquitectura còsmica mitjançant les matemàtiques, i l'intent per desenvolupar aquesta "enciclopedística", tal com la va batejar el propi Novalis. És evident que compartien certes nocions platòniques en relació a la possibilitat d'aprehendre l'essència mateixa de la realitat –i per tant el saber absolut– en emprar les ciències matemàtiques com a via i potència superior. Sota aquest plantejament, el projecte de Novalis es desplegava com una obra fragmentaria, en contradicció permanent, susceptible a manifestar una lògica superior i extremadament intuïtiva: un conjunt d'idees que formessin part d'un organisme en gestació que es regulés a si mateix. És a dir, una veritable obra laboratori la qual, de la mateixa manera que Lull, necessitava disposar d'un art d'inventar, on pogués experimentar i que li permetés variar i combinar els més diversos punts de vista. Tant és així, i les ressonàncies amb el projecte palolà se'ns fan més que evidents, que tal projecte estava inspirat en diferents models matemàtics, com *l'Ars combinatòria* de Leibniz, que és entre altres coses, el perfeccionament del model lul·lià.

Sota la voluntat última d'expressar l'infinit, en totes les seves formes, aquest projecte el seguiran d'altres com ara el *Livre*, l'obra inacabada de Mallarmé, que segons Umberto Eco consistia en una anàlisi combinatòria entre els jocs de l'escolàstica tardana (del lul·lisme en particular) i les tècniques matemàtiques modernes, i que desitjava esdevenir un món en constant fusió que es renovés constantment als ulls del lector, mostrant sempre nous aspectes del caràcter polièdric d'allò absolut que pretenia realitzar. Tots aquests elements en connexió ens portarien a models posteriors com els engegats pel grup Oulipo o les diferents teories al voltant de la hipertextualitat, però ara hem de quedar-nos en un estadi previ, no perquè en Palol no puguem trobar elements que pertanyen a aquesta tradició i a les conseqüents inscripcions en el cànon de la literatura postmoderna, sinó perquè el que ens cal es assentar les bases dels models més fundacionals i més reivindicats en la literatura del nostre autor. Així doncs, si bé podem aplicar sense gaires dificultats el model que planteja Eco (1992) en una de les seves obres científiques més reconegudes, ens toca més a prop el precedent que ell mateix ressaltava, fent referència al concepte de "forma oberta" barroca. I voldríem tancar aquest capítol reflexionant sobre aquest punt, recuperant una idea d'Alba Cayón (2013) que planteja el Barroc com la situació des de la qual (hipotèticament) podria escriure Palol, més enllà del seu enlluernament bachtià, i assenyala aspectes com el punt de vista, el temps, el retorn o les tècniques. Així doncs, és el caràcter i la força inventora de l'home del Barroc, promoguts per les formes dinàmiques i indeterminades pròpies del seu art (joc de plens i buits, de claroscurs, de línies ininterrompudes...), el suggeriment progressiu de la dilatació de l'espai, la recerca d'allò mòbil i allò il·lusori que impedeixen una visió frontal i definida, i obliguen l'observador a canviar de posició contínuament per veure l'obra segons aspectes sempre nous, com si aquesta estigués en constant mutació. Són

les fórmules que situen l'espiritualitat barroca com a primera manifestació de la cultura i sensibilitat modernes, en què hom deixa de veure l'obra d'art com unes meres relacions evidents i com l'experiència i el gaudi d'allò bell, i es veu motivat al misteri, a la investigació i a la imaginació absolutes. I malgrat que sigui el mateix Eco qui puntualitza que en cap cas hi havia una teorització conscient de l'obra oberta, és palès que tot això s'impulsa i es cristal·litza en l'obra de Miquel de Palol, sempre gegantina, sempre exigent. Una sola lectura no és ni tant sols un primer contacte amb el panorama global, i la focalització exclusiva en un dels models estructurals ja ens portaria necessàriament a obviar la resta. El nostre estudi, doncs, després d'haver assentat les pròpies bases teòriques, es presenta tant ambiciós com autolimitat perquè, tot i assumir conscientment la lògica de l'incomplet de Gödel, malda per trobar el seu espai.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, S. (2014), "Art i Dignitat", *Avui Cultura*, 21 de març, 12.
- ADORNO, T. (2000), *Sobre la música*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, (trad. de Tafalla, M. i Vilar, G.).
- ALSINA, J. (1989), *El neoplatonismo. Síntesi del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos.
- ARDOLINO, F. (2007), "Ab urbe deleta. Per a una introducció a la narrativa de Miquel de Palol", *Caràcters*, 39, 26.
- BUKOFZER, M. F. (2000), *La música en la época Barroca: de Montverdi a Bach*, Madrid, Alianza, (trad. de Janés, C. i Martín Triana, J. M.).
- CASTILLO, D. (2009), "No crec en una idea absoluta de la maldat", *Avui Cultura*, 12 de novembre, 4-5.
- CAYÓN, A. (2013), "Amb L de Lemniscata" (article inèdit).
- ECO, U. (1985 [1962]), *Opera aperta*, Milà, Bompiani.
- EURÍPIDES (2012), *Alcestitis*, Barcelona, Eds. 62, (trad. d'Alsina, J.)
- GONZÁLEZ, F. (2012), *Esperando a Gödel, Literatura y matemáticas*, Madrid, Nivola.
- GUILLAMON, J. (2010), "Miquel de Palol: Esplendor Geomètrico", *La Vanguardia, Culturas*, 13 de gener, 395, 9.
- LEIBOWITZ, R. (1957), *La evolución de la música de Bach a Schönberg*, Buenos Aires, Nueva Visión, (trad. de Grisetti, J.)
- LLÀCER, M. J., *Dels textos predigitals a la Convergència del Pensament postmodern i la textualitat electrònica* [en línia]. Programa de Doctorat, Arts visuals Intermèdiade la UPV [Consulta 24 juny 2017]. Disponible a: http://www.upv.es/laboluz/doctorado/text/josepa_llacer.pdf.
- LLORCA, V. (2005), "La geometria de Bach", *Avui Cultura*, 17 de març.
- PALOL, M. (1989), *El jardí dels set crepuscles*, Barcelona, Proa.
- PALOL, M. (1993), *Grafomàquia*, Barcelona, Proa.
- PALOL, M. (2001), *El Troiacord*, Barcelona, Columna.
- PALOL, M. (2003), *La poesia en el boudoir*, Barcelona, Columna.
- PALOL, M. (2004), "Els temps narratius", *Avui Cultura*, 2 de desembre 10.
- PALOL, M. (2009), *El Testament d'Alcestitis*, Barcelona, Empúries.

TOMÀS, A. (2005), "Dansa geomètrica", *Avui Cultura*, 16 de juny, 13.

VEGA, A. (2016), *La màquina de pensar: Ramon Llull i l'Ars Combinatoria* [catàleg], Barcelona, CCCB, Diputació de Barcelona.



Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista estan subjectes a la llicència de Creative Commons: Reconeixement 3.0 Espanya.