



Màster Oficial CRIC
Construcció i Representació
d'Identitats Culturals

MIQUEL DE PALOL: COSMOGONIA I MÈTODE
El Testament d'Alcestis: de la recuperació del mite
a la resurrecció de la cultura

Júlia Ojeda Caba

Departament Llengües i Literat. Mod. i Estudis Anglesos
Universitat de Barcelona
Romanisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Curs 2017/2018
Treball de Fi de Màster (TFM)
Tutors: Dr. Francesco Ardolino i Prof. Dr. Andreas Gelz



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Zuerst möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben:

En primer lloc em plau agrair al Departament de Romàniques (Romanisches Seminar) de la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg per fer possible la meva estada Erasmus Màster, dins la qual ha estat realitzat, gran part, d'aquest treball. En especial al Dr. Claus Pusch, per l'organització, i al Prof. Dr. Andreas Gelz i la Sra. Melina Riegel per la correcció.

També vull agrair la disposició, sempre infinita, del Dr. Francesco Ardolino, tutor i guia principal d'aquestes pàgines, i l'especial col·laboració d'Hug Vilamala Blanco, per la paciència i la dedicació desinteressades: gràcies a ell ha estat possible copsar allò que musicalment se'ns escapava.

Finalment, dono les gràcies a la meva família i la meva parella, pel suport incondicional.

Freiburg, 16 de gener 2018

ABSTRACT

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 del qual, 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 on després ubicarem l'anàlisi de l'obra *El Testament d'Alceste* (2009). Qüestions com el punt de vista i el temps, que per 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 troba en el seu centre, el desenvolupament literari i filosòfic del Joc de la Fragmentació.

Paraules claus: *Miquel de Palol, narrativa catalana contemporània, Tradició, mnemotècnica, Alceste*

Fonts principals:

- Alsina, José 1989: *El neoplatonismo. Síntesi del espiritualismo antiguo*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Bukofzer, Manfred F. 2009: *La música en la época Barroca: de Montverdi a Bach*. Madrid: Alianza. Versión de Clara Janés y José M^a Martín Triana.

- Eurípides 2012: *Alceste*. Fundació Bernat Metge, Escriptors grecs. Barcelona: Edicions 62. Trad. Josep Alsina.
- González, Francisco 2012: *Esperando a Gödel, Literatura y matemáticas*. Madrid: Nivola libros y Ediciones.
- Palol, Miquel de 2003: *La poesia en el boudoir*. Barcelona: Columna Edicions, Col·lecció Clàssics i Moderns.
- Palol, Miquel de 2009: *El Testament d'Alceste*. Barcelona: Grup editorial 62, Editorial Empúries.

FITXA BIBLIOGRÀFICA

Miquel de Palol i Muntanyola,

Barcelona el 2 d'abril de 1953. Nét de l'escriptor Miquel de Palol Felip (Girona, 1885-1965), estudià la carrera d'Arquitectura. Als 19 anys inicia la seva trajectòria literària, en publicar la primera part del poemari *Lotus* (1972), i l'any següent, la segona part i *Delta*.



La publicació d'*El jardí dels set crepuscles* marca l'inici del reconeixement de Miquel de Palol per part dels lectors. Per als tres volums d'aquesta novel·la li atorguen el premi Joan Crexells, 1989; el premi Crítica Serra d'Or, 1990; el premi Nacional de la Crítica, 1990; i el premi Nacional de Literatura Catalana-narrativa, 1990. L'any 1991 deixa la feina d'arquitecte per dedicar-se exclusivament a la literatura. Aquest mateix any publica el recull de narracions *Sense compromís de perversitat*, juntament amb l'escriptora Maria de la Pau Janer. La seva obra s'ha traduït a l'alemany, al castellà, a l'italià i al neerlandès.

Col·labora en diferents mitjans de comunicació i revistes científiques i culturals com *Tarotdequinze*, *Serra d'Or*, *El Pont*, *La Vanguardia*, *El País*, *ABC*, *El Periódico de Catalunya*, *El Mundo*, *El Triangle* i *Interviú*, entra d'altres.

És membre de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Bibliografia (només narrativa):

El jardí dels set crepuscles. Barcelona: Proa, 1989.

Sense compromís de perversitat [Amb Maria de la Pau Janer]. Barcelona: Tanagra, 1991.

Amb l'olor d'Àfrica. Barcelona: Proa, 1992.

Grafomàquia. Barcelona: Proa, 1993.

Ígur Neblí. Barcelona: Proa, 1994.

L'àngel d'hora en hora. Barcelona: Proa, 1995; Barcelona: Círculo de Lectores, 1996; Madrid: Mediasat Group. 2003.

Consulta a Ripseu. Barcelona: Proa, 1997.

El legislador. Barcelona: Destino, 1997.

Contes per vells adolescents. Barcelona: Proa, 1998.

El Quincorn: una història romàntica. Barcelona: Proa, 1999.

El Troiacord. Barcelona: Columna, 2001.

Contes en forma de L. Palma de Mallorca: Moll, 2004.

Les concessions. Barcelona: Columna, 2004.

Gallifa. Barcelona: Columna, 2006.

El lleó de Böcklin i sis contes més. Lleida: Pagès Editors, 2006.

Un home vulgar. Barcelona: Edicions 62, 2006.

Aire pàl·lid/Palimpsest. Barcelona: Columna, 2007.

El testament d'Alcestis. Barcelona: Empúries, 2009.

El llac dels Signes. Barcelona: Proa, 2013.

*Per trobar més informació sobre Miquel de Palol es pot consultar la pàgina web — entre moltes altres — de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (www.escriptors.cat) i TRACES.

ÍNDEX

0. INTRODUCCIÓ	8
1. MNEMOTÈCNIA: ART(S) I MODEL(S) COM A FORMA DE SUPERVIVÈNCIA	12
1.1 DE BACH A PALOL O DEL TECLAT AL PUNT DE VISTA	15
1.2 DE LLULL A PALOL O DEL MISTICISME A LA MECÀNICA METAFÍSICA	23
1.3. PRINCIPI D'ABSOLUT I LÒGICA BARROCA O NOVALIS, MALLARMÉ I ECO	26
2. EL TESTAMENT D'ALCESTIS: ORIGEN I PROPOSTA	30
2.1 EL PUNT DE VISTA, EL TEMPS I L'ESPAI	32
3. ARQUITECTURA PALOLIANA	45
4. CONCLUSIONS	53
5. BIBLIOGRAFIA	56
8. ANNEX	60

0. INTRODUCCIÓ

Welcher ihre Sprache spricht...

(T. Adorno)

El present treball pretén ser una primmirada anàlisi al voltant de la narrativa de Miquel de Palol. L'objecte d'estudi principal serà la descodificació dels mecanismes compositius, en un intent, ja no tant de revelar-ne el missatge, sinó de copsar la mestria que el conjunt de les seves obres destil·la. De la perplexitat amb la que hom resta després de llegir per primera vegada Miquel de Palol, només en poden derivar dues conseqüències: o el rebuig frontal, o l'addicció dependent. Tant és així que aquells que n'hem quedat embadalits no podem fer altre cosa que barallar-nos-hi, *stricto sensu*, amb ell i per a ell. Establert el compromís, ens iniciem en el *Joc*, amb l'esperança d'esdevenir, dit agosaradament, veritables *Pelegrins*...¹

Tanmateix, el motor d'aquestes pàgines vol ser, en part, vehicle i reivindicació davant de la necessitat imminent de la literatura catalana en concret, i ibèrica en general, d'ocupar-se d'una figura com la de Miquel de Palol; que malgrat haver estat ja catalogat, temptativament, per crítics literaris com Julià Guillamon o Sam Abrams, com un dels grans escriptors de la història de la literatura (si no universal, com a mínim Occidental) a la vora de noms com Joyce, Beckett o Nabokov, encara no ha trobat pròpiament l'espai de recepció que creiem que es mereix. Malgrat això podem constatar, sense atansar-nos a la justificació, que interpretar, el total de la producció

¹ Pelegrí de Moeris és una categoria d'iniciats que correspon a la jerarquia del *Joc* de la Fragmentació de Palol, sentit i estructura del qual desenvoluparem en aquest treball.

paloliana, no és tasca lleugera, però l'operació depèn, en definitiva, d'enfocar nítidament la nostra mirada lectora i captar allò que rau més enllà del contingut.

I tornem a l'epígraf que encapçala aquestes pàgines. Al llarg d'aquest estudi ens hem proposat partir del préstec hegel·lià 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 a «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 seguidament l'atenció específica en l'articulació d'aquest 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'un treball final de màster. 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.

D'aquesta manera volem construir el nostre mètode operatiu al voltant d'un exercici de transcripció formal, quasi artesanal, que ens faciliti la interpretació posterior de l'obra de l'escriptor. Dit altrament, 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, més exactament, de la música Barroca i de Bach com a màxim exponent seu; i a qui, a més a més, 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 o oulipians.

Ara bé, és pertinent avançar que, per no caure en dilacions abstractes que ens portarien a divagacions poc consistents, des de bell nou el nostre treball estarà conduit sobre l'anàlisi pràctica d'una de les obres més ambicioses de l'autor: *El Testament d'Alcestis* (Palol: 2009). Tal obra pot ser llegida com a nucli ideològic i, al mateix temps, com a tancament de cicle no tan sols del conjunt d'obres titulades «Exercicis sobre el punt de vista» –compost per nou volums diferents–, sinó de la totalitat de la producció de l'autor. A més a més, hi trobem extensament elaborat tot el seu sistema filosòfic i literari, plasmat en el Joc, presentat i exposat en el *Troiacord* (Palol: 2001). Tractant-se també d'una de les seves novel·les capitals, i de la qual intentarem derivar-ne part de la hipòtesi que el mateix Palol sovint ha insinuat; això és que *El Testament d'Alcestis* pot ser llegida com una mena de reescriptura del *Troiacord*, després del fracàs editorial d'aquest últim. Ara bé, el que ens interessa aquí no és en cap cas el context o els motius extraliteraris pels quals aquestes obres van ser gestades, sinó més aviat la motivació personal i ideològica que ambdues, però especialment *El Testament*, supuren.

Així doncs, ateses les limitacions estructurals del nostre estudi, intentarem desmembrar el funcionament del mecanisme narratiu palolià mitjançant la il·lustració textual d'alguns passatges de l'obra i, *in primis*, d'aquells que ens semblen més paradigmàtics per entendre'n i explicar-ne els engranatges; amb la qual cosa, adreçarem la nostra mirada cap a la concepció dels punts de vista, del temps i de l'espai –inquietuds primordials de l'autor, i sempre lligades als models formals mencionats anteriorment.

El repte, en definitiva, no és altre que el desxiframent hermenèutic d'una narrativa que es presenta tant eclèctica com pedagògica, amb la única demanda d'una dedicació quasi ritualista, que pretén de temps i atenció. Tant és així que *El Testament d'Alcestitis* no va d'altra cosa que de l'intent de subvertir el temps lineal, sota el pretext d'una reunió d'amics en un Mas de la Catalunya interior, amb una estratègia narrativa dialògica que ja havíem vist en obres com *El Jardí dels Set Crepuscles* o *Aire Pàl·lid/Palimpsest*. Al llarg d'aquestes pàgines observarem com l'autor recupera i recombina tècniques narratives ja emprades, així com personatges i històries, que evidentment 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.

En primer lloc, caldrà situar, com a base d'aquest estudi, les coordenades a partir de les quals Miquel de Palol edifica la seva literatura, i que concerneixen qüestions estructurals. El primer capítol ens servirà com a portal d'entrada al seu l'univers tècnic, que té com a eix generatiu l'exercici mnemònic, i des del qual progressivament se'n desprenen la resta de mecanismes formals, mitjançant els quals es regula el Joc de la Fragmentació. Continuarem amb la part central del treball on podrem desplegar textual i analíticament els fonaments teòrics presentats, per deixar pas a un capítol final on voldrem analitzar la composició textual i literària del conjunt arquitectònic d'*El Testament d'Alcestitis*. Aturant-nos més detingudament en el sí de les històries que el constitueixen i, en els elements extraliteraris que fan de la novel·la una peça extraordinàriament única.

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

La memòria és la matèria prima de l'art...

(Miquel de Palol)

És gràcies a una recopilació d'articles i altres materials escrits pel propi Palol, publicat sota el títol *La poesia en el Boudoir* (Palol: 2003), un manual d'instruccions per entendre la seva poètica, que hem pogut endinsar-nos ens els orígens d'allò que Palol 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» (2003: 82). Nogensmenys, la construcció d'aquest edifici, que es presenta com una caixa de registres inesgotable, necessita condicions d'ordre i de coherència formal. En aquest sentit, 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 com a matèria, 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 *El Testament d'Alcestis*. A aquesta preocupació visceral, cal sumar-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 relacions biogràfiques positivistes, creiem important, però, 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, no és gens casual que la novel·la *El Testament d'Alcestis* s'iniciï amb un preludi que ja conté en la seva primera pàgina, tal com deia Theodor Fontane, l'esperit últim de tota l'obra. Palol comença narrant un procés de culminació, quelcom que s'està perdent i no podrà recuperar-se, que nosaltres llegim com la metàfora de la desfeta, possiblement definitiva, del model mnemònic, i que serà representada pel Mas de Can Pagès de Dalt (composició i arquitectura) i la mort de l'Aloysia Schikamayar. Abans però, resumirem els fils conductors de la narració. Davant de la inevitable pèrdua dels Costagrau de l'esplèndida masia del s. XVI, pròpia d'una nissaga reial, (tant per la seva aparença com per les activitats que allí s'hi duïen a terme) i fruit de l'especulació immobiliària i les noves demandes

industrials, el patriarca, Toti Costagrau, decideix convocar l'última gran trobada lúdica dels iniciats en el Joc de la Fragmentació, que no podrà tenir una durada inferior a cinc dies, distribuïts com a Jornades en un índex pentagràmic. Enmig d'aquests aires de capitulació, hi trobem reunits els membres del cercle escollit d'amistats, amb representants de les altes esferes de la societat. Molts d'ells ja havien aparegut en obres anteriors de Palol, però pel fet que se'ns presenti d'entrada com l'última partida, pren més sentit que mai la invocació de gran part dels seus personatges:

–Bona nit –deia en Toti, [...]–, en fi, qui falta és qui ja m'esperava... d'acord, som aquí, com ja sabeu, per complir un protocol mnemònic, el que fa segles es coneix com a Joc de la Fragmentació, revestit de diversos auxiliars, complementaris o culminants, depèn de les categories que es considerin i de l'objectiu final. [...] Som a l'última oportunitat, i si la desaprofitem qui sap si mai se'n presentarà un altra. (2008: 37-38)

Després dels excessos –tant sexuals com gastronòmics–, de la primera jornada, als quals Palol –sigui dit de passada– ja ens té acostumats, el Joc prendrà un rumb inaudit, com a conseqüència de la mort (aparent) d'un dels personatges centrals, l'Aloysia, i la partida passarà a ser un intent constant per ressuscitar-la. Més endavant, hi dedicarem un capítol sencer, però ara cal avançar que aquest esdeveniment, el conjunt de la seva figura (presentada com una veritable heroïna) i el fracàs, a priori, de tornar-li la vida, poden 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 tal de 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 mnemònica han perviscut com 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 de Palol, ens interessa la relació que establirem més endavant amb les tècniques musicals de Bach, que hi comparteixen la dimensió mnemònica, 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.

1.1 DE BACH A PALOL o del teclat al punt de vista

La nostra proposta passa per analitzar tècnica i formalment la construcció d'*El Testament d'Alcestitis* com si d'una veritable partitura musical es tractés, tot considerant aquells primers aclariments que Palol escriví en el seu "full d'estil", *Grafomàquia* (1993). 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 de Palol. Només cal atendre al títol complet de la novel·la –*Nova Feras Mnemonican* o sigui *El Testament d'Alcestitis. 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, en primer lloc, la rellevància explícita acordada a l'art mnemònic, i, d'altra banda, les

referències explícites 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 entesa com una peça composta per diferents temes (o subjectes) que es van intercalant entre ells i prenen 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, es 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. Que consisteix en la unitat mínima per escriure una Fuga i/o un Cànon. Dit alterament, 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. Trobem 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. Dit això, ja podem establir les primeres connexions amb la particular transcripció literària que Palol fa d'una Fuga. Cal esmentar però, que ara el nostre objectiu és entendre formalment l'aplicació de models provinents d'altres disciplines en la narrativa paloliana, i no hem de barrejar-los semànticament amb les estratègies narratives i continguts que generen; això correspondrà a la part central d'aquest treball.

Així doncs, els cinc vèrtexs que constitueixen el total d'una cara del dodecàedre pentagonal –figura sobre la qual Palol alçarà el conjunt de la simbologia del Joc de la Fragmentació– poden ser llegits 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, igual que la narrativa paloliana, polifòniques per definició, eren conegudes per la seva densitat i complexitat.

A continuació hom pot corroborar el format pentagàmic de l'obra en la transcripció de l'índex de la novel·la (Palol: 7-8):

I	PRELUDI preliminar i Primera Jornada, 13
II	Segona Jornada, III
CINTA	II.5: Història d'Eusebi Giselberti, 126
	II.6: Història del Guardià Abraham, 131
	II.17: Represa de la Història d'Eusebi Giselberti, 166
	II.20: Història de l'Advocat Desconegut, 177
III	Tercera Jornada, 211
	III.5: Història d'Irina Sanssouci, 223
	III.6: Història de Daniel dels Lleons, 228
	III.8: Història de la Licàntropa, 234
	III.13: Història d'Aureli Rocaguinart, 260
	III.17: Represa de la Història d'Irina Sanssouci, 274
	III.19: Història del Cavaller de la Festa, 282
	III.23: Somnis del Jove de la Festa, 294
	III.24: Repr. de la Hist. de la Licàntropa
	PASSACAGLIA, 298
III	Quarta Jornada, 327
	III.5: Història de Victor Ferret.

TOCATA, 343

III.6: Història de Jacson Momo, 349

III.10: Història d'Hebe da Garda, 365

III.13: Història de Nicolau Wolfman, 384

III.18: Represa de la Història de Víctor Ferret, 413

III.19: Història de Silvano Morel, 416

III.24: Represa de la Història d'Hebe da Garda, 441

V Quinta Jornada, 481

V.3: Continuació de la Història d'Eusebi Giselberti, 491

V.3: Primera Història d'Anton Hebemann, 492

V.5: Història de Joseph Curwen, 502

V.14: Història del Pres Abraham, 550

V.19: Represa de la Història d'Eusebi Giselberti, 585

V.21: Història de Vanessa Mayo, 596

V.24: Última Història d'Anton Hebemann, 607

V.26: Història d'Aloysia Schikamayr, 627

V.28: Conclusió de la Història d'Aloysia Schikamayr.

CIACONA Anagnorètica Resurreccional, 670

Com es pot observar, *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 en 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, es 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 en 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 tant sols unes parts; per tant, de la mateixa manera que podem entendre 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, tal com trobem plasmat en *El Testament*:

Havia arribat l'hora d'assaltar el cim. Hem mirat a la cara els déus, el sol i la mort. Ja només ens quedava Bach.

–La gent no veuen cicles, veuen peces –va dir l'Spiglia–.

Coneixen el repertori festiu de l'orgue, BWV 531, 542, 548, 668, i encara BWV 540, 541, 547, 649, 651 i 552... (2009: 576)

Aprofitant el cop d'ull que hem donat a l'Índex de la novel·la, 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 enteses 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 una composició independent respectivament. 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. Aquest esdeveniment ens interessa per entendre, més enllà de l'aspecte musical, perquè Palol escull Bach com el millor dels models a imitar, i així ho reitera en diverses declaracions. És possible connectant directament 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, i les idees neoplatòniques. Així doncs, aquest enllaç que desenvoluparem a continuació, ens permetrà aconseguir una visió general, i tanmateix acurada, de les diferents influències interdisciplinars amb les quals treballa i combrega l'autor català.

En *La evolució de la Música de Bach a Schönberg*, Leibowitz, 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 el nostre diàleg 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'un costat, 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, entre d'altres, com passa també a *El Jardí dels set crepuscles* (1989)–, sinó també, 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 que les obres diuen quelcom i tanmateix ho amaguen» (2000: 20). I això marca el seu emplaçament al discurs crític a no voler resoldre els enigmes, sinó més aviat a desxifrar-ne la configuració. Premissa que fins ara hem anat seguint 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 Frescobadi a Haendel, copiant les seves obres, 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 a que Palol sovint

hagi 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 a ser llegides, revela la voluntat pedagògica de l'il·lustre organista, en un intent constant per difondre el saber i el coneixement retingut en les seves partitures, mitjançant la comunicació de les pròpies regles de creació. Palol, com a bon deixeble, adopta indiscutiblement aquesta tendència a l'ensenyament:

–La mecànica del Joc –va dir l'Andrea– l'expressa el dibuix conformat per la projecció de pensaments, un dibuix que ha de resseguir les línies estructurals del Troiacord contingent particular per poder ressonar amb el Troiacord final absolut, amb l'únic, i així construir-ne un, i per bastir-lo en més de tres dimensions, cal el concurs d'un conjunt suficient de jugadors. (2009: 190)

Sense voler entrar ara en l'exegesi de la citació, queda palès el caràcter didàctic que assumeixen aquestes paraules. En la part central d'aquest treball desenvoluparem amb més deteniment la configuració i l'aplicació de les escriptures bachtianes en la construcció de les tècniques narratives de Palol.

Abans, però, de tancar aquest apartat dedicat a Bach, voldríem destacar que la finalitat del compositor sempre era 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, d'una banda, 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 es la figura del nom diví. Es 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 certes corrents que en deriven, sobre els quals ens referirem a través de la figura d'un altre gran model palolià, com fou Ramon Llull.

1.2 DE LLULL A PALOL o del misticisme a la mecànica metafísica

Nuestro afán no consiste en estar libre de pecado, sino en ser Dios

Plotí, Enéades, I,2,6

La confecció d'una geometria literària particular, tema que caldrà desplegar en aquest apartat, 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 combinatòria*. 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, és necessari 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 com a 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 exactament dues coses: el *Corpus Hermeticum* i la nova ciència. Respecte la primera, Palol en fa referència en les planes de *La poesia en el boudoir* (Palol: 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 restaria en la constant reiteració de l’autor per recuperar i donar conèixer la Tradició, dins la qual ell mateix s’inscriu i reivindica, però no sabem fins a quin punt de manera directe, indirecte 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, és després una voluntat per fugir del món, tal com aconsellava ja Plató en el *Teetet*, que coincidirà amb la d’imitar a Déu i aconseguir la unió amb ell mateix. 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 l'estadi previ de la ciència i com a únic principi que ha de permetre al filòsof de moure's per les altures, que ens deixa entroncar, novament, 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 la realitat. 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 Llull exigia un coneixement mecànic de l'Art, en un sentit semblant al dictem 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 Llull 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 concretada en la imatge tridimensional d'un dodecaèdre de figura pentagonal, que ell ha anomenat el Troiacord.

I així, vam recórrer *El Testament d'Alcestis* com a obra de referència. Tot i amb tot, no ho vam fer tant pel contingut o la temàtica, sinó perquè és la conjunció reduïda dels procediments narratius de dues de les seves obres de més renom: *El Jardí dels Set Crepuscles* i el *Troiacord*. No obstant això, l'anàlisi textual d'aquests mecanismes la desplegarem en la part central d'aquest treball, tot posant-los en relació amb l'escriptura contrapuntística i harmònica de Bach, l'univers combinatori i geomètric de Llull i l'aspiració divina que destil·la el conjunt enciclopèdic de Miquel de Palol.

1.3. PRINCIPI D'ABSOLUT I LòGICA BARROCA o Novalis, Mallarmé i Eco

Per finalitzar aquest primer apartat, 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 en 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 aquests autors, en 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 aquesta 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, que de la mateixa manera que Lull, necessitava disposar d'un art d'inventar, on pogués experimentar i li permetés variar i combinar els més diversos punts de vista. Tant és així, i les ressonàncies amb el projecte palolià 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. A aquest projecte el seguiran d'altres com ara el *Livre*, l'obra inacabada de Mallarmé, que en paraules d'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 poden

portar directament a models posteriors com els iniciats 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 paloliana. Així doncs si bé podríem aplicar sense gaires dificultats el model que planteja Eco en una de les seves obres científiques més reconegudes, *Obra abierta* (1992), 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 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 sobre 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 assentant les bases teòriques a partir de les quals analitzarem el text, es presenta tant ambiciós com autolimitat, perquè tot i assumir conscientment la lògica de l'incomplet de Gödel, malda per trobar el seu espai.

2. EL TESTAMENT D'ALCESTIS: ORIGEN I PROPOSTA

En la part central d'aquest estudi voldrem desplegar l'anàlisi textual que ens permetrà corroborar algunes de les hipòtesis anunciades dins el marc teòric introductori, així com veure'n i comentar-ne l'aplicació en *El Testament d'Alcestis*. L'objectiu es examinar el desenvolupament dels mecanismes narratius de Palol, començant per l'aplicació genèrica del procediment de la *mise en abyme*, tal com va ser batejat per André Gide (Dällenbach: 1997), que consisteix a imbricar una narració dins d'una altra, de manera semblant a les nines russes, o més encertadament en el cas palolià, a les capses xineses. Ara bé, tot i ser un procediment recurrent dins el conjunt de la narrativa de l'autor, *El Testament* esdevé paradigmàtic en el moment en què entronquen dos models narratius diferents, emprats amb anterioritat en dues de les seves novel·les de més renom. D'una banda, trobem el d'*El Jardí dels set crepuscles*, on hi havia personatges que explicaven una història i dins d'aquesta història n'hi havia un altre que n'explicava de noves, tot seguint un procediment clàssic de gran tradició a Occident, des d'Homer a Borges, passant pel Decameró o el Quixot. I, a això, s'hi afegeix al model narratiu del *Troiacord*, una sèrie de situacions dins les quals es fa referència a situacions anteriors en termes de passat o de futur, on els personatges es troben per jugar, tot i que no saben quin és el joc. El que pretén Palol es coordinar en tot moment els dos aspectes vertebradors de la seva narrativa: el punt de vista i el temps. D'aquesta manera, l'única possibilitat de copsar la multiplicitat de les diferents dimensions diegètiques és dins de la pròpia estructura geomètrica. Tanmateix, ni en una lectura global és possible delimitar què ha vingut abans i què després, perquè el temps total no es mou en una línia progressiva, sinó dins d'una figura tancada: el dodecàedre troiacordial. Aquesta mateixa estructura és la que ens permet entendre la possibilitat combinatòria de les històries i els personatges, que

alteren completament la lògica formal del temps i l'espai, i s'assimilen molt més als principis de la física quàntica. Palol aconsegueix –i així ho explica en el text inèdit titulat: *El punt de vista en les persones del verb* (2010)– que sigui possible anar d'un punt A a un punt C sense passar per un punt B, atès que interpreta el moviment resseguint les línies narratives dins de la figura geomètrica, i aquestes formen part d'una estructura temporal que no té cap deus ex machina, ja que la màquina és la narració mateixa, i l'autor no és el demiürg que ens esperàvem:

–Així –va dir la Faustina–, quina mecànica narrativa hem d'esperar?

–Una revisitació de la narrativa moderna occidental –va dir l'Andrea–. Primer, els temes són l'amor i la mort, però no són més que abstraccions, com en diríem?, dimensions literàries. En un punt intermedi, el pas del temps és el tema únic. Tot plegat reduccions i prou. (2009: 156)

A més a més, nosaltres a la lectura d'aquests dos procediments narratius, volem afegir-hi un tercer element o moviment, perquè sospitem que han estat elaborats mitjançant tècniques anàlogues a l'escriptura contrapuntística i l'harmònica, justificant alhora l'aplicació del doble model de Bach. Per més inri, caldrà entendre la síntesi d'aquestes dues maneres d'escriure o compondre com el resultat definitiu d'una aplicació del mètode dialèctic, que Palol sembla prendre al peu de la lletra. D'aquesta manera, si acceptem la lectura anàloga d'*El Testament d'Alcestis* com una Fuga musical, caldrà veure detalladament com això es veu plasmat dins l'obra.

Per començar, emprarem de la definició que Leibowitz (1957: 25) fa dels dos estils d'escriptura musical. Mentre que la contrapuntística es caracteritza per la veritat que resulta de la multiplicitat de les superposicions, la coherència prové del fet que són sempre els mateixos elements els que es troben superposats, i generen així, a grans trets, la característica que cada entrada del tema se superposa constantment a

l'entrada precedent. La varietat de l'harmònica és resultat de la multiplicitat de les juxtaposicions i la coherència procedeix aquí del concepte de variació. Així que trobem noves idees, solapades constantment, una rere l'altra, però la unitat correspon a la successió segons la qual cada idea nova deriva de l'anterior, mitjançant una tècnica d'ampliació temàtica, i l'obra es presenta com un llarg desenvolupament d'una sola cèl·lula inicial. Conseqüentment, explica Leibowitz, la concepció de la unitat de l'obra contrapuntística és vertical, mentre que la de l'harmònica és cíclica. La síntesi que Bach practicà d'ambdós estils, tant el fet d'afegir o sobreposar, com el d'unir directament sense que hi hagi res intermedi, més enllà de convertir-se en un símbol genuí d'originalitat, és el principal element inspirador de la tècnica que Palol emprà en *El Testament*. I tanmateix, es fonamenta sota dues perspectives: el punt de vista i el temps.

2.1 EL PUNT DE VISTA, EL TEMPS i L'ESPAI

En Moragues em va dir:

–No ens hauríem d'ocupar del Joc, enlloc d'explicar històries?

Aquí sí que el vaig poder posar a lloc.

–El Joc són les històries. (2009: 156)

D'entrada subscriurem la definició que fa el mateix Palol sobre el punt de vista: és l'element sintàctic essencial d'una oració que té per funció dir alguna cosa sobre l'escriptura, és a dir, que n'és el predicat; tot esdevenint al mateix temps, fisiologia i mecanisme intrínsec de funcionament de l'acte propi d'escriure. En un dels articles inclosos dins *La poesia en el boudoir* (2003) trobem detallada la proposta per

mostrar com el punt de vista pot ser traduït conceptual i visualment, i ser interpretat com a traça d'un territori. Aquesta idea cal afegir-hi els mecanismes musicals aplicats al discurs, tal com són desenvolupats a *Grafomàquia* (1993), per tal d'obtenir els fonaments constitutius del que després es transformarà gràficament en una figura regular, com a suport del recorregut, això és, el dodecàedre pentagonal:

El traçat dels punts de vista conforma un plànol de la Ciutat Ideal recurrent amb la imatge platònica. Així, cada visita a un lloc es produeix dues vegades però en el mateix moment, cosa amb la qual l'ordre natural del temps, i per tant de la causalitat dels fets, s'ha subvertit cinc vegades [...] L'efecte, a més de la multiplicació de les realitats possibles que la ciència ja ha confirmat, és la transcendència del temps, estranya al món quotidià en termes de percepció però inquietant com a signe de transportació d'una dimensió superior... (1993: 105)

Creiem imprescindible desglossar els elements que componen la figura geomètrica i que són alhora els processos a partir dels quals s'articula la narració. En aquest sentit, la unitat mínima serien les cintes –si bé recordem que *El Testament d'Alcestis* és una triple cinta a 18 en cinc jornades en el dodecàedre–, i podem concretar que és tracta de tres històries/bucles narratius centrals que corresponen a tres narradors/corredors principals: Eusebi Giselberti, Irina Sanssouci i Víctor Ferret. Aquests són part del present temporal de l'obra, però la reconstrucció de dites històries, sota l'objectiu de reconstruir el passat i ressuscitar a l'Aloysia, comptarà amb l'aparició de quinze personatges més, arribant a un total de divuit veus participants en la composició, però reproduïdes tant sols pels tres corredors principals, amb la incorporació final de la pròpia Aloysia. A la combinació cínica cal afegir-hi la veu del conductor de la trama central, qui situa i guia al lector en el present de la reunió convocada a Can Pagès de Dalt: en aquest cas, l'Andreu, un dels tres protagonistes de *Gallifa* (Palol: 2006). Dit sigui de pas, a aquest se li atorgarà el títol de Geheimnisträger del Joc, que en

alemany fa referència a la persona que té accés als secrets d'Estat. Així com la multitud de diàlegs, també en temps present, al Saló del Cel Vermell (espai del mas on té lloc el desplegament lúdic del Joc de la Fragmentació) intercalats en el sí del conjunt de les històries.

Arribats a aquest punt cal matisar la caracterització de les cintes, com a bandes de Möbius i no pas com a romanets convencionals, ja que, malgrat ambdues poden ser “formes” operatives, la primera ha estat dotada de significat en diverses disciplines. Les bandes de Möbius, en les seves aplicacions tècniques, s'han fet servir com a cintes transportadores, que duren més que les habituals perquè tota la superfície de la cinta rep la mateixa quantitat de càrrega. I també com a cintes de gravació sense fi, per duplicar el temps de producció. Així doncs, Palol especifica que sobre les seves cintes transiten els seus narradors/corredors dins la figura dodecaèdrica, i poden ser aquests arestes naturals d'un pentàgon o bé, tal com l'autor els anomena, traços cíntics, que configuren els camins i les direccions de les narracions, sense cap més orientació que el rumb de les històries mateixes. Recapitem: les tres històries principals compten amb dos passos d'articulació i/o reconstrucció, que són els passos naturals i els cíntics. Els primers emanen d'un dels tres corredors principals (l'Eusebi, la Irina o el Víctor) i els darrers, també contats per ells mateixos però, en posició d'una tercera, quarta, cinquena, (...) veu:

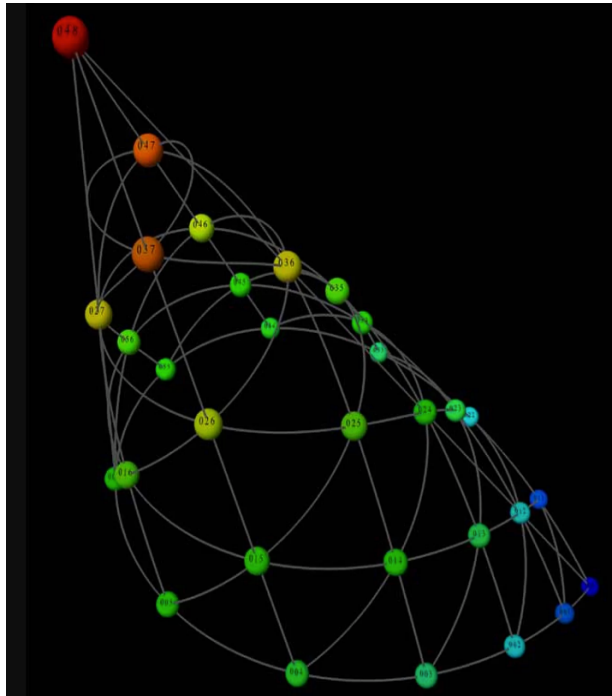
–Hi ha dues categories de passos –va dir l'Eusebi–, els naturals i els cíntics. Per exemple, la Irina contant la història d'en Daniel és un pas natural, i l'Aureli anant de l'hostal de la Luti a la festa de la família de la Irina és un pas cíntic.

–Tenim una primera jornada del Joc –va prosseguir l'Andrea–, la història del l'Eusebi amb dos passos naturals, la història l'Abraham i la història contada per l'Abraham, i un pas cíntic, la història de l'advocat que resulta ser en Carles... [...]. I tenim en la segona jornada a càrrec

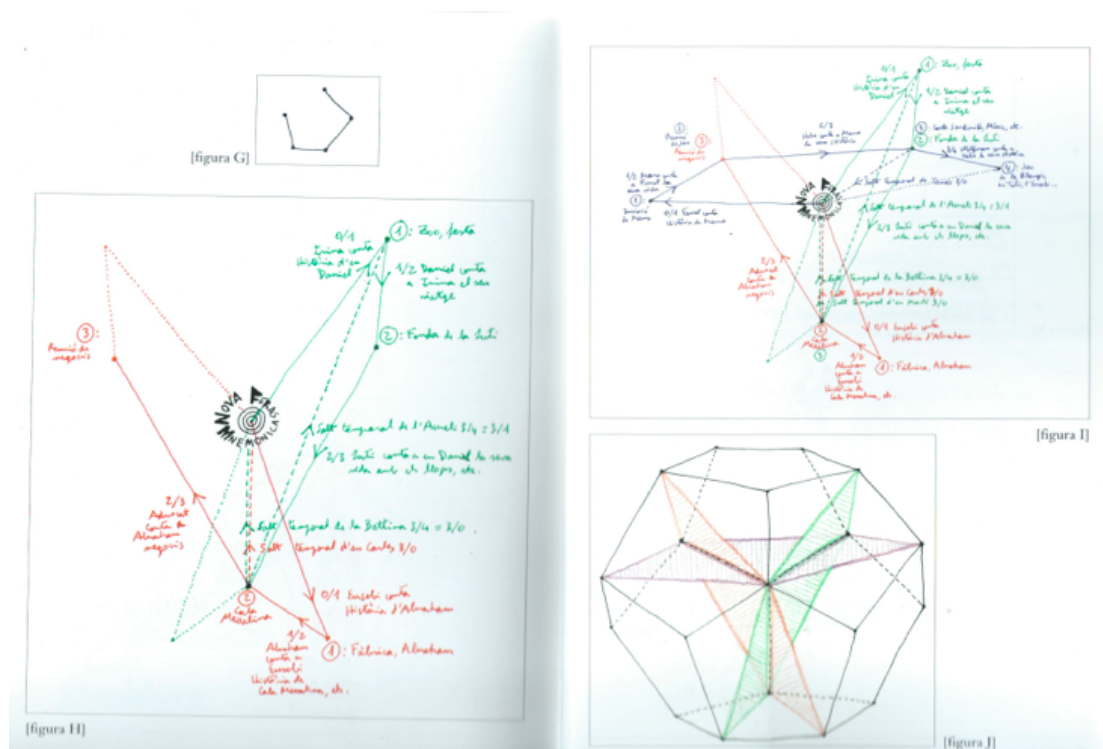
de la Irina tres històries naturals, la que conta ella, la que conta en Daniel-Enric i la que conta la Luti (*sempre en la veu del present de la narració, la de la Irina*), i una de cínica, la que conta l'Aureli i que va a parar a la primera contada per la Irina com acaba de dir l'Eusebi. (2009: 266)

Creiem interessant –abans d'endinsar-nos en la jerarquia del Joc de la Fragmentació, que de ben segur està directament relacionada amb la manipulació i articulació de les històries i el total de la dimensió volumètrica de l'artefacte narratiu– bastir una hipotètica relació entre la construcció de les cintes de Möbius narratives de Palol i la seva aplicació, com a concepte matemàtic, dins la teoria musical. Geomètricament, la banda/cinta és l'espai de configuració de dos punts no ordenats sobre una circumferència; en teoria musical, això es tradueix en l'espai de totes els acords de dues notes, coneguts com a Díades. Aquest espai significa que entre aquestes dues notes n'hi ha una altre (per exemple, entre Do i Mi, hi ha Re), i el moviment pren la forma d'una banda de Möbius.

Aquest cas i les seves generalitzacions a més punts, són una aplicació significativa dels orbifolds, l'espai global dels acords que analitzem i relacionem, amb la qual cosa les díades representen cada acord de dos, tal i com ens mostra la imatge.



Cada rodona és una díada, i el total és l'orbifold. Les relacions que podem fer entre les díades són les línies, i els colors equivalen al tipus de sonoritat o acord que en resulta. Finalment, la cinta seria la figura completa que en deriva, ja que podem arribar a l'acord inicial, però per la banda contrària, resseguint el dibuix d'una banda de Möbius. És a dir, aquesta és la figura geomètrica que es troba entre l'acord inicial i el retorn a aquest mateix, mentre que l'orbifold és el total de la imatge amb totes les seves connexions internes. I encara més, l'orbifold és l'espai (no euclidià) on es troba la cinta de Möbius. La transcripció paloliana d'aquesta conceptualització podria ser la següent: l'orbifold correspon a la imatge total del dodecàedre, les díades són els passos cíntics i la banda de Möbius el recorregut de cada narrador/corredor. És a dir les arestes dels pentàgons que confeccionen el conjunt del dodecàedre, tal com podem observar en els annexos que el mateix escriptor inclou dins *El Testament*, per explicar visualment la construcció dels seus sistemes narratius:

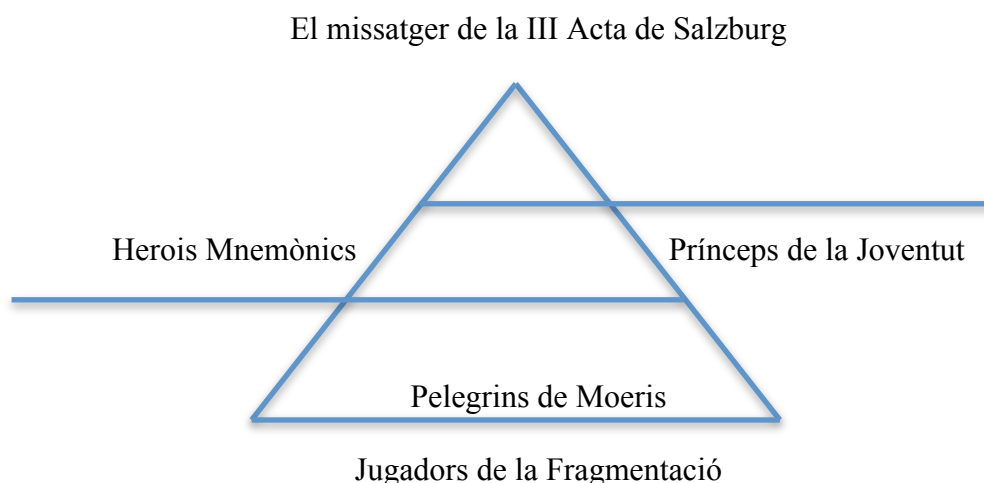


El mateix escriptor ens revela el perquè de l'elecció d'aquest disseny geomètric. I, *in primis*, especifica que el secret de les figures de creixement gnòmic en general és que no es tanquen en si mateixes, «sinó que el seu propi mecanisme conté la capacitat de ser igual a ell mateix en una nova dimensió, a partir d'aquesta en una altra, i així successivament» (2003: 108). Conseqüentment, observem com l'estructura genera sentit, tot i que en la majoria dels casos aquesta altera certes lògiques de la realitat quotidiana (temps/espai) mitjançant relacions pròpies de causa efecte i seqüències temporals invertides. A més a més, des de la perspectiva neoplatònica que entén que tot filòsof ha de ser abans geòmetra, la construcció geomètrica pren una forma superior en la suma de l'efecte del contingut i el de la forma. Tant és així que el dodecaèdre és considerat el cos platònic més complet: format per dotze cares pentagonals, per tant de cinc costats, travessats per la proporció àurica; la qual, a banda d'assumir que la suma de dos segments (a i b) és al segment major com el segment major és al segment menor, és símbol de màxima bellesa i perfecció en retòrica geomètrica. L'aspecte iconogràfic, marcat també pel component numerològic, es caracteritza per la representació del número dotze com allò que s'ha completat: la redempció, la felicitat i el funcionament de totes les coses. I és xifra repetida infinitament dins el nostre imaginari cultural: un any solar compren dotze cicles lunars, fet que provoca una divisió de l'any en dotze mesos. Són els Dotze signes del zodíac, igual que els apòstols al voltant de Jesús o els cavallers de la Taula Rodona al voltant d'Artur... I dit sigui de passada, el pentàgon i el pentagrama formen part dels principis morfològics de la natura orgànica animada: les mans i els peus humans tenen cinc dits, així com els antics remetien a cinc elements terrestres principals: la terra, l'aigua, el foc, l'aire i l'èter –aquest últim, segons Aristòtil, és una substància divina i irreductible, espai natural de la qual és l'univers, on es formen les estrelles i altres cossos celestials. Recordem també les cinc jornades en que està

organitzada l'obra *El Testament d'Alcestis*. I no gensmenys, les fórmules neoplatòniques també reconeixen la inclusió d'un pentagrama dins de les cares del dodecaèdre, és a dir, cinc línies que representen la protecció per part d'un poder superior, a la qual cosa Palol afegeix que:

És irreal, un tal platonisme de l'ordre? En absolut, pertany a la mimesi més rigorosa [...] L'element combustible de la matèria troiana són les relacions humanes i la força desmembradora de la individuació, però com tot, en els dos sentits casuals, també la reintegradora. Un material humà tractat amb lleis autoreferents, revertint en un únic Tema dinàmic, el Tema encarnació de la idea nuclear que, recorrent totes les escales conceptuals, permet el creixement gnomònic des del centre fins a l'esquema estructural, fins al desenrotllament dels blocs narratius, sempre atenent a l'antiga llei de no barreja de temes dinàmics, la que situen en la cúspide intel·lectual a l'art els arquitectes de l'Àtica, i tan bé coneixien i aplicaven els seus deixebles fins al s. XVIII. També l'aplicaven Dante, i Bach. Ara la coneixen i l'aprecien pocs. (2003: 114)

Molt probablement d'aquestes lleis geomètriques en surt la jerarquia dels personatges del Joc de la Fragmentació, la posició dels quals tindrà un paper rellevant en el desenvolupament del conjunt de les històries. Ens trobem, doncs, davant de cinc categories, distribuïdes de la següent manera:



No és casual que haguem organitzat piramidalment els rangs de jugadors, atès que aquesta figura geomètrica, també coneguda com a icosaèdre, és inclosa dins dels cinc sòlids platònics, juntament amb el tetraedre, el cub i l'octaedre, i finalment el dodecaèdre, que els incorpora tots quatre. Per definició cada categoria és inaccessible a les inferiors, i com podem observar els Jugadors de la Fragmentació, és el nom de la col·lectivitat que inclou el conjunt. D'aquí, en sorgeixen els Pelegrins de Moeris, com a rang especial, caracteritzats per haver culminat amb èxit més d'un Joc i per ser dipositaris de coneixement: Andreu Farinya o Anna Codines, serien aquells qui, en la novel·la, reben la informació primordial dels mestres. L'ascensió dels Pelegrins es divideix en dues castes superiors, la genèrica d'Herois Mnemònics, mestres en qui s'ha corporitzat un recorregut troiacordial –exemples en serien Eusebi Giselberti o la mateixa Aloysia–, i els Prínceps de la Joventut, els qui són els escollits per guiar Jocs futurs, i que en *El Testament* s'identifiquen amb el personatge d'en Kamefes o l'Andrea Giselberti, els quals ens expliquen en el text mateix, tal distribució jeràrquica. Finalment, la categoria suprema, exclusiva per a cada joc, correspon al màxim expert de l'època, i surten noms com Primo Pietrea o Max Van Egmont, els més reconeguts entre les elits del Joc de la Fragmentació. I a més a més, ens traslladen directament al punt originari, a les pàgines del *Troiacord*.

–Si hem de moure'ns per un cos platònic, on són aquestes dues figures?

–Només són possibles en un dodecaèdre –va dir en Kamefes, i l'Andrea feia que sí amb el cap–. Aquests pentàgons són els estrellats interiors de les cares.

–Igual que el del recorregut cíntic del Joc de Gabirel van Egmont –va dir amb gravetat l'Andrea.

–Vaja, encara tornarem al Troiacord –va dir l'Spiglia com qui fa una broma.

–Tornarem? –va dir en Kamefes–. No n'hem sortit mai. (2009: 310-11)

Tant és així que, és el mateix Kamefes qui en pàgines anteriors de l'obra fa referència directe a l'intent per tornar la vida a un mort, concretament al intent del primer volum del *Troiacord*, *Tres passos al Sud*, publicat uns deu anys abans que *El Testament*. En certa manera, se'ns fa evident la voluntat de l'escriptor per recuperar tot allò que en un passat no es va entendre –i d'aquí al fracàs editorial del *Troiacord*, dividit també en cinc volums amb un total de mil tres centes pàgines–. Palol parteix de la voluntat de ressuscitar, mai millor dit, tant el conjunt de les seves estructures narratives, com el pes simbòlic i iconogràfic de Gabriel Van Egmont, qui, com l'Aloysia en *El Testament*, es converteix en la representació del total del seu llegat, en una lluita personal i poètica contra la desfeta de la Tradició, que té per única arma l'adquisició dels valors mnemònics. D'aquí a que en *El Testament d'Alcestis* els personatges no només repeteixin en varies ocasions que no han sortit mai del *Troiacord*, sinó que, a més, hi ha hagut una sincronització, quasi simbiòtica, entre ambdues novel·les –malgrat que també hauríem de fer referència a altres interrelacions novel·lístiques de l'escriptor, amb títols com *Ígur Neblí* o *Contes en forma de L*–. Això es produeix durant la reconstrucció de la història de Joseph Curwen, inclosa en el recorregut de Víctor Ferret, just en el moment en què el primer confessa la seva participació en el simulacre del segrest i l'intercanvi de Gabriel Van Egmont (també al primer volum del *Troiacord*), on també era present l'Aloysia, descrita com “La dona angelical, la més extraordinària que havia vist mai”. Sense entrar en els detalls d'aquesta estratègia de negociació, és necessari aclarir que Joseph Curwen fou involucrat dins del joc de la mà del Sr. Hubert (pseudònim de Maximilian Van Egmont, pare de Gabriel), representant d'una de les castes més antigues i poderoses del Joc de la Fragmentació. Conseqüentment Curwen passà a ser el Missatger de Gabriel Van Egmont durant la retirada secreta d'aquest últim (un altre cop a les pàgines inicials del *Troiacord*), i també fou l'encarregat de buscar-li un model substitut. Aquesta

tasca, connectarà la reconstrucció del passat, en el present narratiu d'*El Testament d'Alcestis*, amb les històries del Pres Abraham. I per relació directe, amb la d'Eusebi Giselberti, just en el moment en què Curwen, encomanat també per Ernest Herenni –individu especialitzat en trastorns de personalitat, poeta mnemonista, supervisor de presons i jugador actiu del Joc–, descobreix, en la seva història, al reclus que podia ser intercanviat per Gabriel van Egmont, en el primer llibre del *Troiacord*. Aquest pres escollit, no fou altre que el famós Damià Retxa, protagonista indiscutible del primer volum troiacordial. El qual, en *El Testament d'Alcestis* reconeixem com a el Guardià/Pres Abraham, adonant-nos en definitiva, que són el mateix personatge:

Un dia l'Herenni em va convidar a dinar. A les postres em va dir:

–[...] Hi ha un pres amb qui els psicòlegs i els de reinserció social no se'n surten. Un tipus complicat, va apunyalat el seu fill i ha trencat tots els tests psicològics. Ja t'ho pots imaginar, Déu l'hi va demanar, sembla que fa el boig però el cervell li funciona com un Rolls-Royce. Volem que el vagis a veure... (2009: 545)

Així doncs, Palol, en una jugada mestre pròpia dels Escacs Tridimensionals del *Quincorn* (alguns dels personatges, com la Su Kiang, també són inclosos en *El Testament*), ens demostra que, el Joc de Santa Maria del Mar no va fracassar, com tothom creia. Al contrari, aquell joc, com diu l'Andrea Giselberti en la novel·la, l'acabaran ells, i amb èxit: ressuscitant a l'Aloysia i el conjunt de la narrativa paloliana.

Fixem-nos en la menció de la figura angelical de l'Aloysia feta per Curwen: apareix de manera semblant en la història de la Luti, dins la narració de la Irina, descrita com una meravellosa dama durant la Festa on acudeixen per treballar-hi la Luti amb la Vanessa Mayo (ex-parella del Guardià Abraham), i on a més a més coincideixen amb

el Martí, fill de l'Aloysia, personatge amb el qual la Luti interactuarà mitjançant la donació de la Tèssera de Fidai Neblí, un dels objectes més preuats del conjunt del Joc de la Fragmentació. En aquest sentit, el que volem apuntar, és el caràcter heroic que Palol atorga a l'Aloysia, ja des de *El Jardí dels Set Crepúscles*. L'escriptor reconeix que ha volgut recuperar la figura d'Eurípides com a caràcter i com a icona; la diferència rau en el fet que l'heroïna que s'ofereix morir en lloc del seu marit Admet, posteriorment és ressuscitada per Hèracles. En canvi, l'Alcestis de Palol, qui decideix morir voluntàriament a petició d'en Toti Costagrau i deixar en mans dels jugadors la seva resurrecció, té clar des del principi que és ella qui dicta les normes: «perquè de mica en mica jo anava prenent una decisió: sí, dirigiré el Joc, però no com tu t'imagines» (2009: 648). D'aquesta manera, no només pren el timó de la partida, sinó que a més, l'aconseguirà guanyar després de morta:

–La teva mort salvava la vida a l'Eusebi,
però només ressuscitant solucionaves la venda de Can Pagès de Dalt.
Si els recursos del Patrimoni no funcionen, pels compradors no tenen cap valor.
(2009: 664)

I resulta absolutament rellevant l'enllaç d'aquesta citació entre la figura i el paper de l'Aloysia i el patrimoni del Joc, en aquest cas el Mas de Can Pagès de Dalt, per una qüestió teòrica que encara no hem mencionat: la configuració de l'espai en la narrativa de Miquel de Palol. Com ja havíem vist en altres ocasions (per ex. *Aire Pàlid/Palimpsest*) la novel·la s'inicia amb un seguit de referències geogràfiques fictícies, però que podrien correspondre's amb qualsevol poble de la Catalunya interior, assenyalant-nos, si més no d'entrada, la possibilitat de pensar que tot allò que serà narrat a continuació succeeix en alguna antiga masia senyorial catalana:

L'amortització del casalot d'Agnualla, conegut en el poble, als voltants i encara a totes les guies com Can Pagès de Dalt. [...] l'edifici amb la plana enjardinada, el conjunt d'estances auxiliars, el terreny de bosc, vinya, plantacions de regadiu i espais d'oci... (2009: 13)

És important remarcar l'escenari rural com aquell que acollirà els desitjos i les perversions dels individus que s'hi reuneixen: si en desglossem la seva constitució, la versemblança de la ubicació acaba resultant quelcom purament anecdòtic. I és que precisament el que fa Palol és reproduir, amb un estil que ressona a Sade, el seu propi contra-espai, la seva utopia pròpia, el seu lloc real fora de qualsevol altre, el que Michael Foucault anomena l'heterotopia: aquest espai altre, diferent, on s'esdevenen aquelles impugnacions mítiques i reals de l'espai en què vivim. Aleshores es palesa l'operativitat del Mas de Can Pagès de Dalt –però també de la Petita Venècia o Gallifa mateixa– dins el marc teòric foucaultia, i no només perquè la idea del joc proposada per l'amfitrió ens remet al terme anglès *play*; que tant pot ser joc com peça teatral, i per tant representació com a paradigma heterotòpic; sinó que a més aquest joc se'ns presenta segons la modalitat temporal de la festivitat/trobada de vells amics –fins la mort de l'Aloysia–, on les regles s'estableixen en funció de les relacions de poder i dominància que s'hi creen, i la gastronomia i el sexe hi tenen un paper crucial.

L'espai ficcional dins el qual Palol inclou el conjunt cosmogònic del Joc de la Fragmentació, pren formes, com ja hem vist, extraordinàriament variades. I, aquestes, tal com ens recorda Foucault, estan lligades al temps, especialment a talls singulars del temps: per això sovint trobem ubicades les narracions en el temps lliure dels personatges, és a dir, “en caps de setmana”, franja temporal separada de l'espai laboral. Provocant així una temporalitat particular, heterocrònica, on la resta queda en suspensió i aquí hi ha una llibertat absoluta per regular-se, que pot estendre's fins

l'infinit i aturar-se; i l'autor persegueix aquest intent d'espai/temps privilegiat, on d'igual manera que en les biblioteques o els museus foucaultians, serà possible construir l'arxiu general de la cultura, motivat sota la voluntat de tancar en un lloc tots els temps, totes les èpoques, totes les formes i tots els gustos, per tal de construir l'espai de tots els temps, com si aquest, Foucault *dixit*, pogués estar definitivament fora de tot temps:

Can Pagès de Dalt és una esplèndida masia del XVI, el cos principal del segon tipus de repertori danesià, i dins d'aquest, de la tercera mena, corresponent a un cos central d'estructura basilical [...] i l'havien enriquit amb insospitats exercicis espacials, cadascun revelador de la seva època [...] fins a compondre un conjunt excepcionalment coherent, equilibrat i, en el millor sentit, acabat. A meitat del XVIII, una ala nova amb el gran espai de doble alçada obert als quatre vents, l'anomenat Saló del Cel Vermell, àuric de proporcions, a l'altell l'orgue de dos teclats i pedaler d'Azbgir [...] inclòs un Laberint de xiprers en planta pentagonal a la banda de ponent. [...] En l'actual esplanada posterior hi ha les restes d'un poblat ibèric, i el gran pati manté elements constructius d'una vila romana [...] podia ser reforma, reconstrucció o aprofitament de l'antiga estructura d'una fortificació medieval que per reducció identifiquen [...] com el castell dels Comtes de Palaçol. (2009: 14,15,16)

Finalment cal assenyalar, tal com fa Foucault, que les heterotopies sempre presenten un sistema d'obertura i tancament que les aïlla de l'exterior. En el cas de Palol, i com ja hem vist repetides vegades, les seves corresponen aquelles que només estan obertes als que veritablement són uns iniciats, i fins i tot podríem afegir, a aquells qui han estat oficiats per l'amfitrió: «Perquè igual com en d'altres clans, en la història de Can Costagrau els grans esdeveniments es pauten en forma de trobades de no menys de cinc dies d'un cercle escollit d'amistats i afins» (2009: 17).

3. ARQUITECTURA PALOLIANA

Nur hier ist leben

(Miquel de Palol)

El fet d'interpretar el suïcidi de l'Aloysia com un moment d'impàs entre l'orgia de Palol i la post-orgia de Baudillard ens permet iniciar aquest darrer capítol reflexionant entorn d'un seguit de idees que encara ens cal desenvolupar. Perquè l'objectiu d'aquest capítol consisteix en l'anàlisi dels elements de l'obra més rellevants, i això inclou tant la coordinació i l'arquitectura de les històries, com altres aspectes que anirem desgranant i que estan relacionats directament amb el text de *El Testament d'Alceste*.

Comencem per la referència a Baudillard, que està lligada amb la noció d'hiperrealitat que el pensador francès formula de manera fundacional a l'article «La precession des simulacres»: la suplantació d'allò real i els seus referents pels signes d'allò real. El pas cap a l'orgia col·lectiva de la Modernitat (Baudillard 1990) serà breu: la idea és la d'un estat permanent de simulació, on la Veritat està en tela de judici constant i els mitjans de comunicació hi tenen un paper estructural. L'enregistrament per videocàmera al qual estan sotmesos els personatges de *El Testament* i participants del Joc de la Fragmentació en el Mas de Can Pagès de Dalt ens dóna l'oportunitat per enllaçar aquest episodi amb la qüestió presentada per Baudillard: «–Deveu haver observat– va assenyalar les cantonades– que les càmeres de vídeo ens enregistren. És un recurs incorporat al Joc els últims anys, i s'ha revelat molt útil per resoldre certs problemes» (2009: 126). No és gens casual que aquesta intervenció vingui per boca d'Eusebi Giselberti, el mateix personatge que fou

l'encarregat de l'ensinistrament de Damià Retxa –l'impostor temporal de Gabriel Van Egmont, en el *Troiacord*– i qui emprà mètodes com el passi de cintes cinematogràfiques de llarga durada que contien tota la vida de Gabriel perquè Damià memoritzes gestos, mirades, expressions, etcètera; així com el control permanent de Damià mitjançant un circuit televisiu, anàleg al que apareix novament en *El Testament*. I que, a més a més, produeix un efecte de doble pantalla al lector: el que és llegit, i la gravació del que és llegit. Aquesta percepció hiperreal és complementa amb l'essència del joc (el *to play* de Lyotard), que és ja un simulacre de realitat; i tanmateix, per més inri, en un moment de la novel·la ens assabentarem que les gravacions han estat i són manipulades a voluntat de l'amfitrió, Toti Costagrau, que no deixa d'actuar com a voyeur, tot alterant el desenvolupament seqüencial de la trobada, que genera una sensació encara més gran de desconcert general tot arribant al punt formulat per Joseph Curwen quan assumim que «El joc és la vida hiperral» (2009: 536).

Així mateix, volem establir a continuació una certa consonància entre el model narratiu de Palol i un parell de referències cinematogràfiques, per reforçar aquest fil virtual. I ho farem a partir de la sentència que enuncia el narrador de la trama principal, dins la qual s'inclou el joc i les variants polifòniques. L'Andreu, fent al·lusió a l'Aloysia, en un moment donat afirma: «I encara ho era [*scil.*, la Reina del Joc]. Una progressió monstruosa, antinatural, ascendent perquè en sabem el final, ascendent en qualsevol cas» (2009: 317). La incomoditat amb la qual el lector es queda després d'ésser acusat de còmplice davant la mort de l'Aloysia és quasi assimilable a la que hom experimenta veient *IRREVERSIBLE* (*Irreversible*) de Gaspar Noé. D'entrada perquè ambdues històries són narrades en un ordre cronològic invers –malgrat que en el cas de Palol la construcció narrativa és més complexa–, i

els dos artefactes funcionen mitjançant uns esquemes particulars, que si bé en alguns aspectes ens recorden al *tràveling axial* de Kubrick, també ens fan pensar en el tractament de la violència de Sade. En el cas de Noé ens trobem davant dels esdeveniments que transcorren durant un sol dia a París i que tenen tres protagonistes: en Marcus, en Pierre i l'Alex. Més enllà de la trama, cal apuntar com el film està plagat d'imatges circulars i somnis premonitoris que no només fan referència a el que s'ha d'esdevenir –i que en realitat ja s'ha esdevingut, en el present de l'espectador, perquè la història és narrada a la inversa–, sinó fins i tot en altres films anteriors del mateix director. Així doncs, la violació que pateix la jove protagonista de Noé i la violència que es genera durant i com a conseqüència (de fet, una crítica estructural a la societat francesa) provoquen un sentiment de culpabilitat tant als personatges ficticis, com en l'espectador. I això és comparable, *mutatis mutandis*, al que experimenten els caràcters de Palol un cop assabentats de la mort de l'Aloysia, i de retruc també els lectors conscients que els esperen més de sis-centes pàgines carregant tal fet. Aquí podríem apuntar que no és tant la mort literària de l'Isis particular de Palol en si, sinó el que aquesta representa: la caiguda del model mnemònic i dels valors de la Tradició a Occident. I atot això es col·loca sota la premissa que ambdós creadors comparteixen: «El temps ho destrueix tot».

El que és més que evident en la novel·la que estem analitzant, però també en el conjunt de la narrativa paloliana, és la lluita personal contra el pas de temps, és a dir, l'intent de l'escriptor per sobreposar-se a la mort, a la mort que genera oblit, i a l'oblit, l'oblit que genera mort. No obstant això, el que sí podem assenyalar és que fins a aquest moment *El Testament d'Alcestis* sembla ser la única obra de Palol que ens aporta una solució literària i filosòfica al problema:

La immortalitat és un efecte de la resurrecció. El qui ja ha ressuscitat un cop no tem la mort, perquè ja sap el camí [...] En la mesura que l'oblit és la mort, la resurrecció és la restauració de la memòria. És l'anagnòrisi total, perquè afecta tot el coneixement. Reconeixes fins i tot allò que no sàbies, mal que sempre ho has sabut tot [...] Ser educat, aprendre a viure no és altre cosa que un procés de reconeixements graduals. (2009: 338)

Tant és així, que abans d'entrar en l'espiral sincrònica de les històries, hem de fer palès la transcendència que envolta tant la figura de l'Aloysia com la novel·la just en el moment final en què aquest reconeixement es produeix. D'acord, ara cal concretar. Palol hi emprà el recurs de l'anagnòrisi de manera anàloga a les tragèdies gregues, i busca en la resurrecció de l'heroïna una certa projecció d'esperança futura. Que si aquesta idea podria passar per la inscripció en el Cànon de l'escriptor i el conjunt de la seva obra, només ho podem formular com a hipòtesi. De moment, però podem afirmar que és coherent llegir *El Testament d'Alcestis* com la més decisiva i enfortida resurrecció del *Troiacord*. I que les paraules de l'Alyosia ens ajuden a corroborar aquesta perspectiva:

Vaig caure en un desànim plaent, extenuant. Descobrir el passat comporta acordar-hi el teu, què faries tu mentre l'altre feia allò, què hi podies haver fet si haguessis sabut el que saps ara, què donaries per haver-hi estat. Que el passat sigui imprevisible no vol dir que no el puguis fer quadrar, perquè tampoc no arribaràs mai a estar-ne segur, a coneixe'l del tot. Aquesta incomplitud és la teva capacitat, el teu avantatge. I què passa si coneixes el futur? Què hi pots fer? Això ja no són vanes especulacions, sinó propòsits reals, aquí el vertigen és possibilista, no intel·lectual, autèntica ansietat d'heroi, la càrrega del destí. Deu ser per això que la III^a Acta de Salzburg diu que el futur és allò que es pot conèixer i passat allò que es pot modificar. (2009: 628)

D'aquesta manera tots els personatges de *El Testament*, com ho farien els subjectes d'una Fuga musical, van intercalant-se entre ells i assumeixen protagonisme en funció del moment en què es troben dins l'obra. Així mateix, ens situem en la meitat de la segona cinta, quan un dels narradors/corredors principals, Eusebi Giselberti, molt probablement el més rellevant de tots, inicia a la manera d'un contrapunt, la narració de la seva història, la qual serà transcendental per fer ressuscitar l'Aloysia. Tot i que no ho sabrem fins el final, i a diferència del que sembla, el Joc no comença en aquest moment, sinó que ho fa just quan l'Aloysia, acompanyada i guiada per en Kamefes, es pren el pot de pastilles per suïcidar-se, i engega així la maquinària troiacordial. Seguidament s'acciona un altre procediment narratiu, que ja coneixíem de *El Jardí*, i mitjançant la història d'Eusebi Giselberti accedirem a la del Guardià Abraham, ex-treballador de la seva empresa i ara empresonat per haver matat el propi fill. Cosa que posarà en connexió, poques pàgines després, les línies dodecagonals de l'Eusebi amb les de Víctor Ferret, el tercer narrador/corredor principal, mitjançant la història de Joseph Curwen, que resultarà ser el germà de la Vanessa Mayo, o Eliza Curwen, companya de feina i amiga íntima de la Luti, ex-parella del Guardià Abraham i ex-treballadora de Cala Messalina, el prostíbul de luxe freqüentat per diverses personalitats dels alts estaments de la societat, molts dels quals també tindran directa o indirectament, un paper en el Joc de la Fragmentació. A més a més, a través de la història de la Irina Sanssouci sabrem que la parella actual de la Luti és en Daniel dels Lleons, també conegut com Enric Triptol, ex-becari de la multinacional CBP (empresa de sistemes cibernètics), on també coincideixen, a part de la Irina, personatges importants com Ferdinand Eckerman o Aureli Rocaguinart, a partir dels quals després s'enllaçaran altres històries. S'arribarà així a un total de quatre o cinc nivells de dimensió narrativa, canalitzats només a través de les veus dels narradors/corredors principals, els únics que poden resseguir i modificar les cintes

troiacordials. Aquest seguit de juxtaposicions no fan altra cosa que recordar-nos l'estructura narrativa del *Troiacord*: són situacions dins les quals es fa referència a situacions anteriors, a part de les històries dels personatges mateixos (*Jardí*), i que alhora s'assimilen al concepte de variació de l'escriptura harmònica, on trobem noves idees, solapades constantment, una rere l'altre, però la unitat correspon a la successió segons la qual cada idea nova deriva de l'anterior. Conseqüentment, observem que, mitjançant històries narrades en segon nivell –és a dir, en veu d'un narrador/corredor que fa referència a la història que el personatge sobre el qual parla li havia contat–, podem accedir ja no només a altres situacions i/o històries, sinó a connectar passat i present en un mateix instant. L'exemple de la Història del Cavaller de la Festa explicada per la Luti, a través del Daniel qui la contà a la Irina, la qual la narra en el present de la trama en el Saló del Cel Vermell de Can Pagès de Dalt, ens permet unir Paco Regomir, narrador de la novel·la *Aire Pàlid/Palimpsest* (també inclosa en els «Exercicis sobre el punt de vista») amb el cavaller instructor de la festa que dóna ordres a la Luti, qui hi havia anat per treballar, per tal de dur a terme una missió. La qual consistirà a rebre la Tèssera Oybíria de les mans de la Bettina, que no només és participant del Joc a *El Testament*, sinó que també és coneguda de la novel·la *Un home vulgar* («Exercicis sobre el punt de vista II»). I posteriorment la podrà entregar a qui li sembli. Curiosament, la Tèssera serà rebuda per en Martí, fill de l'Aloysia, qui aportarà una versió onírica dels fets i connectarà amb el present de la trama de Can Pagès de Dalt, just quan ell mateix acudeix a la reunió en motiu de la defunció de la seva mare. Aquest moment serà titulat com a «Passacaglia», i trobem incorporada la primera dansa intercalada en el conjunt contrapuntístic de la Fuga paloliana. El nom, d'origen hispànic, deriva dels mots "pasar" i "calle", i evocava els músics ambulants que tocaven en cercaviles pels carrers, vers la fi del s. XVI. Hi hem d'afegir que està construïda de manera similar a la Ciacona, sobre un tema curt repetit

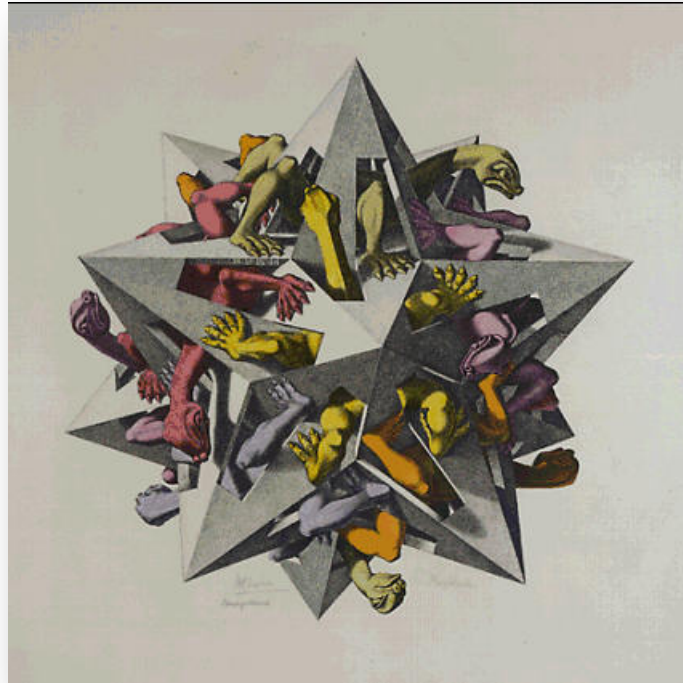
tantes vegades com cal per servir de pretext a una sèrie de variacions. En cas de la Passacaglia el tema pot passar a una de les parts superiors i perdre's en la trama complexa de l'escriptura contrapuntística. Per a nosaltres, tant aquesta variant com la Toccata en la història de Víctor Ferret, o la Ciacona que clausura la novel·la, representen moments singulars de l'obra dins els quals es revela quelcom transcendental, que necessita d'un context extraordinari.

Ara bé, en assumir la complexitat de les connexions i interconnexions de les històries i els personatges, només hem volgut exemplificar-ne alguns casos per fer operativa la lectura que hem presentat al llarg d'aquest treball. Que no ha tingut altre objectiu que veure desplegat el model teòric i musical de Bach, tal com el mateix Kamefes assenyala dins la novel·la:

–El minimalisme no és superació del Barroc, sinó una de tantes reduccions. Jo parlo d'un esperit de repetició capaç de dissoldre la diferència entre immanència i transcendència, com diu l'Herenni. És el mateix quid de l'Art de la Fuga: no fer-ne una interpretació vistosa, no fer-lo un conjunt amè a l'oïda sinó evidenciar-ne el caràcter conceptual, al marge si des de conveccions d'entreteniment argument i ambient seran tediosos, perquè des del calidoscopisme geomètric són apassionants. Com deia aquell, no és una passió dels sentiments, és una passió de la raó. (2009: 572)

I de Bach a Gödel, sota la premissa que cap sistema no pot explicar-se a si mateix, hem intentat esbossar els diferents elements, avançant en les històries per retrocedir, ajudats, però, com en els quadres d'Escher, per les transmutacions topològiques. I així hem arribat a la conclusió que el fet que aquests tres noms estiguin coordinats i sincronitzats en el treball de Palol no és gens arbitrari; evidència que ens portaria a iniciar un nou capítol d'investigació a través de la magistral obra de Douglas R.

Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid*. Però que de moment, només en deixarem constància perquè això ja donaria lloc a un treball molt més extens.



Gravity, 1952 Lithograph and watercolor, Escher

4. CONCLUSIONS

En el moment d'escriure les darreres línies d'aquest treball, comencem a assumir la consciència de la tasca ingent que suposa introduir-nos dins l'univers de Miquel de Palol, i del vertigen que això genera. El que podem constatar a tall de conclusió és que, un cop hem entès i desplegat els models teòrics i estructurals a partir dels quals l'escriptor treballa, tot pren sentit i llum nova. Al centre: el model mnemònic. Això és, l'exercici fonamental palolià, mitjançant el qual es desenvolupa tota la resta. La raó: la lluita contra el pas del temps. La preocupació principal d'un artista que, irònicament o no, malda per fer-se un lloc dins la Tradició Occidental. I el que hem volgut demostrar al llarg d'aquestes planes és que motius no n'hi falten. Des de la bastida dels seus referents interdisciplinars a la creativitat explotada fins a l'extenuació en cada pàgina: perquè tot acabi formant part d'un sistema que aspira a l'excel·lència –traduïm: la de Bach–, que funcioni per si mateix. I que tanmateix sembla obrir-se només a aquells que hi han estat introduïts prèviament, i per tant exigeix una atenció i una predisposició extremes per part del lector. I constatant, també, que un cop adquirides les eines –que no es troben més lluny que en el text mateix– podem resseguir el conjunt de la constel·lació paloliana, des d'*El Jardí dels Set Crepuscles* fins als «Exercicis sobre el punt de vista», i continuar amb les que han aparegut a posteriori, i les que vindran. Sota la única demanda que Palol fa al seu lector –no pas «de culte» o «exclusiu», més aviat, *hypocrite*– que sigui fidel, no amb ell o la seva obra, sinó amb els valors/models literaris, culturals, filosòfics, històrics, etc. que han fet possible que avui algú segueixi produint –tot i que sota perill d'extinció imminent– artefactes d'aquest calibre.

En definitiva, ressuscitar l'Aloysia és recuperar-nos com a Societat, cap a un horitzó d'expectatives que es pretengui més crític, més curiós, més exigent. I que al mateix temps tingui dins el seu arxiu figures genuïnes que no es tanquen sobre si mateixes, sinó que aporten estratègies pedagògiques i de comprensió, com hem vist que fa l'autor partint de Bach i component una veritable Fuga literària, i emprant tot un seguit de recursos –des de l'índex pentagràmic a les aportacions dels personatges– per explicar-se. I resseguint els mateixos precursors que van fer, de l'organista barroc, un veritable emblema per a la posteritat. I dins del còmput d'aquests «personatges», cal incloure tant els referents musicals (Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude, etc.), com els filosòfics (Plató, Aristòtil, Plotí...), amb els quals Palol també treballa. I a més a més, altres noms de l'àmbit literari des d'Homer a Novalis passant per Lull. Una selecció fins a un cert punt arbitrària d'aquest llistat d'*auctoritates* ens ha permès desenvolupar alguns aspectes rellevants i concrets. En el cas de Bach, hem volgut ocupar-nos estrictament de la composició i la construcció de les fugues, tot atenent a la seva escriptura, contrapuntística i harmònica, per tal d'observar-ne algunes transcripcions literàries, amb el suport teòric d'Adorno. La mecànica combinatòria de Lull, amb les seves influències neoplatòniques, ens ha ajudat a formular el sentit geomètric de l'obra, més enllà del gust particular de Palol per les matemàtiques i l'arquitectura. Així, doncs, hem vist com els exemples de Novalis o Mallarmé han aportat a l'escriptura solidesa respecte al model de narració enciclopèdic –altrament imprescindible per a l'art mnemònic. I mitjançant les aportacions d'Umberto Eco hem pogut concloure una primera part estrictament teòrica tant ambiciosa, com l'obra de la qual ens hem ocupat de manera monogràfica.

Ja des de la introducció apuntàvem al fet que *El Testament d'Alcestis* podia ser llegit com una reescriptura del *Troiacord*, i la intenció ha estat demostra-ho al llarg

d'aquestes pàgines ressaltant-ne diferents elements. Des de la connexió de les històries i els personatges, fins al sentit metatextual del conjunt: veure desplegat el sistema filosòfic i literari del Joc de la Fragmentació. D'aquí, hem volgut ocupar-nos directament dels tres aspectes que el vertebraven, tant ell com el conjunt de la narrativa de Palol: el punt de vista, el temps i l'espai. I hem arribat a la conclusió que aquesta triangulació funciona, imprescindiblement, de manera conjunta i ordenada, per originar el marc necessari on materialitzar els mecanismes del Joc. A més a més, de la mà de reconeguts pensadors contemporanis, hem pogut aplicar certes nocions teòriques que han reforçat l'operativitat de les nostres hipòtesis; i les heterotopies focultianes i els simulacres de Baudillard ens han ajudat a establir connexions hipertextuals amb produccions inclòs d'altres disciplines: Kubrick, Noé o Escher. I a apropar-nos a l'objectiu final que, més enllà d'il·lustrar la confecció i composició de les històries dins el dodecàedre, també era la possibilitat d'assenyalar un espai tèorico-crític on situar Palol, i situar-nos nosaltres. En fi: fer una mica més de justícia al conjunt de la narrativa d'un escriptor que és tant o més visionari que aquells que l'han precedit. Un Autor que qualsevol tradició contemporània voldria tenir. I que la literatura catalana, senzillament, necessita.

5. BIBLIOGRAFIA

Libres:

Adorno, Theodor 2000: *Sobre la música*. Intro. de Gerard Vilar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Trad. de Marta Tafalla i Gerard Vilar.

Alsina, José 1989: *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona: Ed. Anthropos.

Baudrillard, Jean 1978: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira.

Bukofzer, Manfred F. 2009: *La música en la época Barroca: de Montverdi a Bach*. Madrid: Alianza. Versión de Clara Janés y José M^a Martín Triana.

Dällenbach, Lucien 1977: *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*. Paris: Seuil.

Eco, Umberto 1992: *Obra abierta*. Barcelona: Ed. Planeta de Agostini. Trad. Roser Berdagué.

Eurípides 2012: *Alceste*. Fundació Bernat Metge, Escriptors grecs. Barcelona: Edicions 62. Trad. Josep Alsina.

González, Francisco 2012: *Esperando a Gödel, Literatura y matemáticas*. Madrid: Nivola libros y Ediciones.

Guillamon, Julià 2001: *La ciutat interrompuda*. Barcelona: Edicions de la Magrana SA.

Hofstadter, Douglas R. 1979: *Gödel, Escher, Bach : an eternal golden braid*. New York: Basic Books

Leibowitz, René 1957: *La evolución de la música de Bach a Schönberg*. Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. Jorge Grisetti.

- Palol, Miquel de 1989: *El jardí dels set crepuscles*. Barcelona: Proa.
- Palol, Miquel de 1993: *Grafomàquia : o sigui el contrapunt aplicat a l'escriptura...*
Barcelona: Proa.
- Palol, Miquel de 1994: *Ígur Nebli*. Barcelona: Proa
- Palol, Miquel de 2001: *El Troiacord*. Barcelona: Columna Edicions.
- Palol, Miquel de 2003: *La poesia en el boudoir*. Barcelona: Columna Edicions,
Col·lecció Clàssics i Moderns.
- Palol, Miquel de 2004: *Les Concessions*. Barcelona: Columna Edicions.
- Palol, Miquel de 2006: *Gallifa*. Barcelona: Columna Edicions.
- Palol, Miquel de 2006: *Un home vulgar*. Barcelona: Edicions 62.
- Palol, Miquel de 2007: *Aire Pàl·lid / Palimpsest*. Barcelona: Columna Edicions.
- Palol, Miquel de 2009: *El Testament d'Alcestis*. Barcelona: Grup editorial 62,
Editorial Empúries.
- Rovelli, Carlo 2016: *Set lliçons breus de física*. Barcelona: Anagrama.
- VVAA 2016: *La màquina de pensar: Ramon Llull i l'Ars Combinatoria*. Catàleg
direcció: Amador Vega; autors del textos: Miquel Bassols, Fernando Domínguez
Reboiras, Charles Lohr ... [et al.]] Barcelona: CCCB, Diputació de Barcelona.

Articles o textos inèdits:

Cayón, Alba 2013: *Amb L de Lemniscata*.

Palol, Miquel de 2010: *El punt de vista en les persones del verb*.

Articles en revistes acadèmiques:

Ardolino, Francesco 2006: “Epistemologia sexual”. *Caràcters*. Segona època, València: núm. 36, pàg. 12.

Ardolino, Francesco 2007: “Ab urbe deleta”. Per a una introducció a la narrativa de Miquel de Palol. *Caràcters*. Segona època, València: núm. 39 pàg. 26

Pickover, Clifford 2005: “The Möbius Strip”.. Dr. August Möbius's Marvelous Band in Mathematics, Games, Literature, Art, Technology, and Cosmology. *Thunder's Mouth Press*, March.

Rosell, Maria 2010: “El retorn del mite”. *Caràcters*. Segona època, València: Núm, 52, pàg. 34.

Articles de premsa:

Abrams, Sam 2014: “Art i Dignitat”. *Avui Cultura*, març: 12.

Castillo, David 2009: “No crec en una idea absoluta de la maldat”. *Avui Cultura*, nov.: 4-5.

Guillamon, Julià 2010: “Miquel de Palol: Esplendor Geomètric”. *La Vanguardia. Culturas*, gener: Núm. 395, pàg. 9.

Llorca, Vicenç 2005: “La geometria de Bach”. *Avui Cultura*, març: 10.

Palol, Miquel de 2004: “El llistó”. *Avui Cultura*, març: 8.

Palol, Miquel de 2004: “Tot previst pel narrador”. *Avui Cultura*, juliol: 6.

Palol, Miquel de 2004: “Els temps narratius”. *Avui Cultura*, des.: 10.

Tomàs, Anna 2005: “Dansa geomètrica”. *Avui Cultura*, juny: 13.

Publicació on-line:

Foucault, Michel 1967: “Topologías”. Trad. Rodrigo García. Enllaç:

<http://hipermedula.org/wp->

[content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)

Llàcer, Maria Josepa (-): “Dels textos predigitals a la Convergència del Pensament postmodern i la textualitat electrònica”. Programa de Doctorado, Artes visuales e

Intermedia. UPV: http://www.upv.es/laboluz/doctorado/text/josepa_llacer.pdf

Moskowitz, Clara 2008: “Music Reduced to Beautiful Math”. *Live Science*:

<https://www.livescience.com/4929-music-reduced-beautiful-math.html>

Pel·lícula:

Noé, Gaspar dir., 2002: *Irréversible*. Les Cinémas de la Zone

8. ANNEX

Comunicació presentada el 14 de juliol del 2017 a Barcelona, en el marc de les II Jornades de Màster ADHUC:

DUALITAT CORPORAL I ONTOLÒGICA EN LA LICÀNTROPA DE MIQUEL DE PALOL

La meua intervenció consistirà en una anàlisi d'una de les històries incloses dins la novel·la *El Testament d'Alcestis*, de Miquel de Palol. Tal obra pot ser llegida com el nucli ideològic i al mateix temps com a tancament de cicle, no només del conjunt de textos titulats Exercicis sobre el punt de vista –compost per nou volums diferents– sinó de la totalitat de la producció paloliana. A més a més, hi trobem extensament elaborat tot el sistema filosòfic i literari de l'autor, el que ell mateix ha batejat com a Joc de la Fragmentació, exposat i presentat en el Troiacord, una de les seves obres magnes, després d'*El Jardí dels Set Crepuscles* o *Ígur Nebli*; basat en tres principis organitzadors: la geometria, la memòria i la música –hi podem afegir el sexe com un quart–, que s'entrellacen tot desplegant un seguit de mecanismes narratius i ontològics cap a la recerca de la unitat.

Més concretament, *El Testament* està format per un grup de microestructures que presenten múltiples lligams, el més senzill, probablement, és el de la seva procedència, d'aquí a que hàgim escollit la microhistòria clàssica, la «Història de la Licàntropa», per estudiar el procés de reformulació que fa Miquel de Palol sobre la licanthropia, tot aplicant-hi una lectura de gènere; és a dir, aturar-nos en el caràcter específic del personatge i en la seva confecció. L'objectiu és entendre com es formula

la superació de l'imaginari clàssic, estretament lligat a allò masculí, mitjançant la creació, *aparentment* homòloga, d'una figura femenina. Dic aparentment perquè en cap cas pretenc establir una relació binòmica, sinó més aviat situar-nos en un estadi superior, que ens permeti pensar el marge obert per Palol en la invocació d'aquesta imatge.

La definició aportada per l'Institut d'Estudis Catalans entén per licantropia, «el deliri en què la persona afectada creu ésser un llop i es comporta com si ho fos». Són diversos els exemples de licantrops que trobem en la història de la literatura occidental, des del banquet de Trimalquíó en el *Satiricó* de Petroni, fins a les referències virgilianes de Circe convertint a les seves víctimes en llops, passant per Ovidi i les seves al·lusions als embruixos protagonitzats per Medea. Sense deixar de banda la importància de les metamorfosis canines i llobunes en l'obra de Miguel de Cervantes. Ara bé, si existeix un nom històric inspirador per la Licàntropa de Palol, aquest és Valeria Messalina, esposa de Tiberi Claudi Cèsar, quart emperador romà entre els anys 41 i 54 dC. Messalina ha passat a la història com l'emperadriu que va viure del sexe i pel sexe. El nombre dels seus amants és desconegut, homes de tota classe i estrat social van propiciar-ne la fama, tot generant l'antonomàsia que remet a una figura de dona molt libidinosa, fins a fer del seu nom un sinònim de prostituta o meretriu. Tant és així que, orgullosa de la seva llegendària lascívia, ella mateixa adoptà el pseudònim de *Lycisca*, –que en grec significa dona-lloba–, encarnant-se en la feminitat desenfrenada i nimfòmana. Així doncs, prenent Messalina com a punt de partida, a mode d'influx i al·legoria, Miquel de Palol, ens presenta la Luti, una jove provinent d'Europa de l'est, que a l'edat de quinze anys va patir les primeres manifestacions licàntropes mentre mantenia relacions sexuals amb el seu xicot, quan entre mossegades i a quatre grapes, es van quedar enganxats. Imbuïda per una

ansietat sexual ferotge, aquella mateixa nit la Luti va sortir a buscar homes: «però tothom parlava massa i no m'omplia res [...] i vaig sortir en plena nit a voltar les granges dels afores. Del darrere d'un graner em van saltar al damunt un parell de gossarros molt invasius [...] Entre ells i jo se'm va arrencar la roba, i em vaig trobar de quatre grapes [...] Me'ls vaig follar tots dos, i a ells tampoc no els va semblar estrany, perquè encabat em va acceptar ajaguda al seu costat» (2009: 235). Aquest primer episodi serà el desencadenant d'un seguit de esdeveniments i peripècies a les quals a Luti s'hi anirà enfrontant tot adaptant-se a les condicions de la seva pròpia dualitat, corporal i ontològica. A mesura que avança el relat assistim al procés d'empoderament i auto-coneixença de la protagonista, qui fins i tot arriba a adquirir certa aurèola d'heroïcitat, malgrat que el desenllaç acabi sent agredolç. Ara bé, abans d'entrar en aquelles qüestions relacionades amb la frontera entre cos i ànima, humanitat i animalitat, creiem necessari enllaçar el motiu i el caràcter d'aquest personatge, amb tota la tradició feminista que ha llegit i estudiat el lligam entre el sexe i la dona fatal; especialment al voltant de la figura mitològica de la dona, prenen a Medea com a paradigma, que esdevé alhora fecunda creadora del món i dels homes, però també està dotada de poder de destrucció i mort. En paraules de Marta Segarra, són reflexions incloses dins de la seva *Teoria dels cossos foradats*, el sexe femení sempre ha provocat fascinació i atracció, al mateix temps que por i rebuig; naturalment, la necessitat de neutralitzar el caràcter malèfic o repulsiu dels genitals femenins, indica fins a quin punt les seves connotacions negatives són rellevants. Els mites entorn la *vagina dentada*, o sobre el sexe femení castrador en general, els trobem en quasi totes les cultures tradicionals. Altrament, en aquests casos, la sexualitat femenina s'associa a un estat brut i salvatge, que amenaça tot ordre social. A més a més, aquest estat es presenta com una conseqüència de la menstruació, la qual evoca la presència d'un animal voraç capaç de menjar-se el sexe masculí que

s'introdueix en ell. En aquest punt és interessant observar com la Licàntropa de Palol compleix tot els requisits per erigir-se com a figura potencialment castradora: «Com un tictac, com el dia i la nit, depèn de la regla quan la tinc, pertanyo als quissos. Quan no, als tios. Pel sexe té el seu avantatge, no estic mai desatesa. Ja no sóc d'aquí ni d'allà, estic lliure de compromís per participar on em plau i quan vull» (2009: 240). La cosa interessant aquí és l'atribució únicament performàtica del caràcter essencialment animal, és a dir que, tot i que la Luti arriba a autodenominar-se com a mutant, en cap cas es menciona o se la caracteritza físicament amb trets específicament llobuns, amb l'excepció dels mecanismes de contracció vaginal que li permeten retenir el membre que l'ha penetrat, propis dels aparells reproductors d'algunes femelles de la família dels cànids. A tall de curiositat, aquesta capacitat de retenció, deixant de banda els seus fins reproductius, ens recorda als dispositius en forma de preservatiu femení anomenats Rape-aXe, que Marta Segarra també menciona, inventats a Sudàfrica com objectes antiviolacions. El que ens interessa d'aquest objecte és la capacitat per ferir i atrapar a l'atacant, i la seva forma dentada. L'equivalència entre la boca i la vagina, entre l'acció del menjar i la relació sexual se'ns fa evident. Lévi-Strauss reflexiona sobre la universalitat d'aquest paral·lelisme, dins el qual sempre hi ha un actiu i un passiu, quan la identificació es donada fora de la convenció, és a dir és la dona qui devora i l'home qui resulta devorat, ens trobem davant de la figura castradora. Novament, tornem al concepte de la vagina femenina com a forat o abisme sense fons, ominós i tèrbol, perquè recordem que, en aparença, la Luti és narrada a imatge i semblança d'una jove corrent, i que, tal com assenyala Segarra, ens fa pensar en la Dawn, la també jove protagonista de la pel·lícula *Teeth* de Adrian Line (1987), en castellà traduïda directament com a *Vagina dentada*.

L'origen del concepte de vagina dentada rau en l'antropologia. Segarra ens diu que fou Catherine Blackledge la primera en descriure l'abundant presència del motiu de la vagina armada amb dents en les cultures antigues. Tanmateix, són les teories freudianes les més ressonades a l'hora de reflexionar al voltant del terror masculí que provoca la visió de sexe femení, des de la primera vegada que un nen veu una dona adulta despullada i interpreta l'absència de penis com un efecte de castració. A més a més, aquesta primera observació es veu complementada per el moment de la desfloració o pèrdua de la virginitat, en que, segons Freud, no només té com a conseqüència cultural la de lligar duradorament la dona a l'home; sinó que allò interessant és la reacció anàrquica d'hostilitat desencadenada cap a l'home, que pot cobrar formes patològiques i exterioritzar-se. L'estrany tabú de la virginitat, l'horror amb què entre els primitius el marit esquivava la desfloració, troba la seva justificació en aquesta reacció hostil. A partir d'això, Freud entén que les dones desperten un sentiment de venjança cap a l'home, que necessiten consumir tard o d'hora. Més enllà d'emprendre aquestes reflexions com un axioma, crec que és interessant establir alguna mena de connexió directe amb la menció que fa Marta Segarra al voltant del subgènere de terror anomenat *rape revenge*, dins el qual podem incloure referències ja citades com *Teeth* o *Fóllame* (2000) de Virginie Despentes, i també la mateixa història de la Licàntropa de Miquel de Palol. Ja que precisament el punt àlgid del relat arriba al prostíbul de «Cala Messalina», referència explícita a Valeria Messalina, quan la Luti i la seva companya de feina, la Vanessa, són forçades i atacades per dos dels homes de confiança de l'amo del local: «En Manel també se l'havia tret i la brandava per allí al mig com una mànega, però me'n vaig anar de dret a la del Ciscu, tot sigui dit, un tros de polla que feia feredat, me la vaig empassar fins al fons i li vaig clavar la queixalada més gloriosa de la meua vida. Del mateix espasme la vaig escopir a terra i la sang esquitxava fins al sostre!, t'ho pots creure, esquitxava fins al

sostre» (2009: 243). Arriba el moment textual de la castració i es fa justícia. Podríem entrar en les discussions en la línia postfeminista de Paglia o Despentès en contra del complex de castració freudià, i a favor de situar la pèrdua simbòlica de la virilitat, com a producte de la construcció fantasiosa de l'home, qui crea la imatge de la dona castradora i desplaça així la seva ansietat cap a les dones. I situar d'aquesta manera, l'estructura tradicional del desig sexual masculí, basat en l'oposició activitat/passivitat o erecció/flàccidesa, en el centre de la problemàtica. Ara bé, si no hi entrem, és precisament perquè creiem que el potencial innovador que ens aporta Palol amb la reconversió de la figura clàssic del licàntrop en una dona castradora es veu copsada, –al igual que argumenta Barbara Creed en relació als films d'horror sobre la castració masculina–, en el moment en què tot i el caràcter seductor i mortífer, apel·lant també a les sirenes com a figures originàries de les *femmes fatales*, la dona acaba en mans d'un home que la domina, en el cas de la Luti arriba a ser salvada de la desgràcia pel Tito, propiciant així el plaer espectral masculí, d'un final feliç que retorna les coses al seu lloc.

L'altre aspecte rellevant que voldríem tractar, ara més breument, és la superació divisòria entre la humanitat i l'animalitat, a partir dels postulats posthumanistes que defensen autores com Braidotti, Haraway o la mateixa Segarra, en pro de pensar en un frontera oberta entre humans i animals. En aquest sentit l'objectiu seria ressaltar allò que debilita els límits entre allò humà i l'altre (animals o cyborgs), per situar-nos en l'horitzó del *Manifest de les Espècies de Companyia* (2003) on Donna Haraway defensa la necessitat de restablir un relat de la co-habitació i la co-evolució cap a uns models de sociabilitat encarats al encreuament de les espècies. A partir de la màxima segons la qual «els éssers no preexisteixen a la seves relacions» proposa una agenda més àmplia a la presentada al *Manifest Cyborg* (1985): els mons d'especificitats

històriques i mutabilitats contingents on ens trobem i ens co-impliquem amb altres éssers, representen el naixement de la possibilitat de co-constituir-nos com espècies de companyia, realitat necessàriament dual, i d'on també apareixen totes les possibilitats ontopolítiques en tant que ens convertim en alteritats significatives. El moment de superar el caràcter supremacista de la divisió natura/cultura – animalitat/humanitat, i aprendre que el plaer que segons Kari Weil, parafrasejant a Haraway, rau en la confusió dels marges i en la responsabilitat de la seva construcció. Palol situa la seva Licàntropa en aquesta escaleta doblement constitutiva, des d'on precisament, i només situant-se al centre, pot gaudir del trànsit: «Em sentia dividida [...] Estava partida entre dues vides, i en cada vida una clientela de l'ànima. I del cos. Van venir mesos frenètics de coits amb humans i coits amb gossos, follant pel carrer, per darrere sempre, sense preàmbuls, sense paraules, fins i tot amb algun llop [...] Vaig desenrotllar això, i aviat ja no era ni d'un món ni de l'altre. M'havia perdut en l'escaleta». (2009: 239)

Així doncs, és en l'esdevenir de les relacions que manté amb una i altre espècie que la Licàntropa va formant-se i autoreconeixent-se, i la cosa curiosa aquí és que, en la majoria d'escenes narrades, l'únic llenguatge comunicatiu emprat és el del coit, de manera indiscriminada, siguin homes o siguin llops, sempre per darrere i sense intercanviar paraules. D'aquesta manera Palol també ens proposa una relectura d'allò abjecte, el que per nosaltres esdevé punt d'unió entre la figura castradora, tot i el desenllaç, a través de la sang menstrual, i la dualitat ontològica: «Cada dia m'enganxava més a les olors, a textures, a humitats, a conjuncions de viscositat i ferum, cada dia m'agrada més amorrar, llepar, mamar [...] L'escissió perpètua em transportava sense parar: gossa entre els homes, dona entre els gossos, però cada cop menys den enlloc» (2009: 240-242).

BIBLIOGRAFIA

Haraway, Donna 2003: *Manifiesto de las especies de compañía*. Sans Soleil Ediciones.

Palol, Miquel de: *El Testament d'Alceste*. Barcelona: Grup editorial 62, Editorial Empúries.

Segarra, Marta 2014: *Teoría de los cuerpos agujereados*. Melusina.

Sigmund, Freud 1979: «La cabeza de Medusa» (1922) dins *Obras completas, vol. XVIII: Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*. Buenos Aires: Amorruru, pp. 270-271. Trad. de José L. Etcheverry

Sigmund, Freud 1979: «El Tabú de la virginidad», dins *Obras completas, vol. XI: Cinco conferencias sobre psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910)*. Buenos Aires: Amorruru. Trad. de José L. Etcheverry

Comunicació presentada el 28 de setembre del 2017 a València, en el marc del I Congrés Internacional de l'Associació de Joves Investigadors en Llengua i Literatura Catalanes:

MIQUEL DE PALOL: UNA NARRATIVA QUÀNTICA?

«Tot filòsof pot ser un bon mecànic», escrivia Ramon Llull en els seus *Principis de la filosofia* vora l'any 1310; per a mi la transcripció complementària en termes palolians d'aquesta frase seria: Tot escriptor pot ser un bon mecànic. Al llarg d'aquesta ponència intentaré explicar-vos el valor d'aquesta relació.

La meua investigació se centra en l'estudi de l'obra de Miquel de Palol. Més específicament, la hipòtesi és que el conjunt d'obres titulades Exercicis sobre el punt de vista –extraordinària maquinària literària formada per nou volums diferents– té com a base generatriu un únic nucli ideològic constituït per l'última novel·la del cicle, *El Testament d'Alcestis*. En un primer moment vaig pensar d'orientar aquesta intervenció cap a una anàlisi textual –potser més formal i didàctica–, tot emprant una metodologia inductiva que em permetés desglossar el seguit d'elements que formen part del que Palol anomena el «Joc de la Fragmentació». Però a mesura que m'anava endinsant en l'univers palolià vaig adonar-me'n que era imprescindible, si en volia dir alguna cosa amb sentit, començar traçant les primeres coordenades per bastir una aproximació adequada als textos i a la poètica subjacent. En una entrevista de Vicenç Llorca per al suplement «Cultura» de *l'Avui* de l'any 2005, Miquel de Palol mencionava *l'Ars Magna* de Ramon Llull com la seva obra d'assaig en català de referència. Al mateix temps, reconeixia l'arquitectura i la música com aquells dos mons que sempre li han interessat, especialment pel caràcter compositiu d'uns

models formals centrats en una idea nuclear i amb una estructura de conjunt. És la confecció d'aquesta geometria literària particular el tema central que avui ens ocupa, que sens dubte troba en la seva base el que Leibniz, seguint a Llull, va batejar com a *Ars combinatòria*.

L'empresa lul·liana, universalment reconeguda, 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, obtenint per combinació dels símbols que els representen, els continguts de totes les ciències. Un model dinàmic i a la vegada relacional d'un llenguatge que descriu la realitat alhora que assenyalava el marc i el nou escenari de la creació humana: la multiplicació de les possibilitats i l'aparència d'un món infinit, tot reflectint una concepció relacional de la realitat, el que avui entendríem per xarxa. A banda de la totalitat de conjunt del model lul·lià, ens interessa especialment, 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 el millor exemple de com posar en relació coses diferents. I la seva concreció física en 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 Llull exigia el coneixement mecànic de l'Art, segurament en el sentit que per Plató ningú hauria d'iniciar-se en la filosofia sense coneixement previ de geometria. Molt

probablement aquest és el nexa d'unió i de propulsió d'aquests dos grans neoplatònics. Julià Guillamon, que ha estat molt immers en la narrativa paloliana, defineix el Joc de la Fragmentació com un sistema discursiu calidoscòpic amb derivacions en la història, la política i la economia, i que s'estructura a partir dels quatre principis bàsics que regeixen la producció de ficció de l'autor: la geometria, la música, la memòria, i el sexe; i que donen peu a un sistema ideològic i epistemològic que té per missió la recerca desesperada de la unitat. Altrament, el mateix Palol també ha descrit el Joc de la Fragmentació com un sistema de coneixement que beu del neoplatonisme, de la maçoneria, dels sistemes canònics de la música barroca, etc.

En definitiva, un exercici iconogràfic propi si bé fortament arrelat a una tradició. Abans de concretar l'articulació particular de la màquina narrativa de Palol i resseguir la combinatòria lul·liana, un cop ja hem començat a veure les diferents similituds, és interessant apuntar que Llull 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 concretada en la imatge tridimensional d'un dodecàedre de figura pentagonal, que ha anomenat el Troiacord.

Així, doncs, he escollit la novel·la *El Testament d'Alcestis* com a punt de partida en aquest primer intent d'estudi de la seva obra, no tant pel contingut o la temàtica, sinó perquè *El Testament* és la conjunció reduïda dels procediments narratius de dues de les seves obres de més renom, *El Jardí dels Set Crepuscles* d'una banda, i de l'altra, *El Troiacord*. Palol ens mostra un conjunt de forces d'energies físiques, emocionals i mentals dels personatges convocats a un joc volumètric dins el temps, amb què recupera l'ambient de reunió-festa-joc que descriu Maria Rosell, i que ja trobàvem en

el Jardí; on hi havia personatges que explicaven una història i dins d'aquesta història n'hi havia un altre que explica noves històries, tot seguint un procediment clàssic de gran tradició a Occident, des d'Homer a Borges, passant pel *Decameró* o el *Quixot*. I a això s'afegeix el mecanisme narratiu del *Troiacord*, una sèrie de situacions dins les quals es fa referència a situacions anteriors en termes de passat o de futur, on els personatges es troben per jugar, però no saben de què va el joc. L'objectiu de Palol es coordinar en tot moment els dos aspectes vertebradors de la seva narrativa: el punt de vista i el temps. D'aquesta manera, l'única possibilitat de copsar la multiplicitat de les diferents dimensions diegètiques és dins de la pròpia estructura geomètrica; tanmateix, ni en una lectura de conjunt és possible delimitar què ha vingut abans i què després, perquè el temps total, tal com ens explica el mateix Palol, no es mou en una línia progressiva, sinó dins d'una figura tancada: el dodecàedre troiacordial. Aquesta mateixa estructura és la que ens permet entendre la possibilitat combinatòria de les històries i els personatges, que alteren completament la lògica formal del temps i l'espai, i s'assimilen molt més a certs principis de la física quàntica. Palol aconsegueix que sigui possible anar d'un punt A a un punt C sense passar per un punt B, atès que interpreta el moviment resseguint les línies narratives dins de la figura geomètrica, i aquestes formen part d'aquesta màquina d'un temps que no té *deus ex machina*, ja que la màquina és la narració mateixa –i l'autor no és el demiürg que ens esperàvem.

Un cop introduït l'aspecte més tècnic ens interessa ampliar el nostre marc referencial, més enllà de Lull, i continuar el nostre diàleg palolià amb algunes idees desplegades en l'entorn de la literatura oulipiana. Abans però, ressituem-nos. El grup literari de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), va ser fundat l'any 1960 per l'escriptor Raymond Queneau i el matemàtic François Le Lionnais. L'eix central dels seus

estudis d'experimentació literària era el nexa d'unió entre l'art i la ciència, i atorgaven un paper destacat als recursos matemàtics i tecnològics aplicats a la creació literària. El concepte fonamental sobre el qual pivotava tot el seu ideari (tot i que el mot és inadequat i forçat), era la potencialitat o la capacitat d'una estructura per engendrar un artefacte literari, sempre que hi hagués un lector disposat a convertir en acte el que fins llavors només existia en potència, –i *voilà!*, sota aquesta premissa podríem incloure ja d'entrada el dodecàedre de Miquel de Palol. Altrament la majoria d'escriptors adscrits al grup, els noms dels quals van des d'Italo Calvino fins a Georges Perec, són especialment coneguts per l'ús de tècniques combinatòries aplicades, és a dir, per l'ús i la creació d'hipertextos literaris. Aquí ens interessa directament la noció d'hipertext, i algunes altres consideracions que en deriven, a l'hora d'analitzar la producció novel·lística de Palol. Ted Nelson entén per hipertext una escriptura no seqüencial configurada a partir de blocs de textos que es ramifiquen i es connecten entre si, i generen més d'un itinerari possible de lectura. Per tant, novament, i com en la màquina lul·liana, ens trobem davant d'un sistema determinat i possible de relacions. Fins al punt que resulta secundari formular una definició exacte d'hipertext, perquè, més aviat, tenim la urgència de posar-la en pràctica i de trobar una línia discursiva més general que dialogui amb aproximacions diverses i alternatives respecte a la nostra formulació.

En un article sobre textualitat electrònica, Maria Josepa Llàcer Vidal, situa l'*Ars Combinatoria* de Ramon Llull com el precedent occidental de les vertaderes obres hipertextuals; conjuntament amb l'obra del món oriental del *I Ching* que es tradueix com el Llibre dels canvis o Llibre de les mutacions, i que consisteix en un sistema combinatori de 64 hexagrames formats per línies contínues i discontinües que permeten al lector obtenir respostes a les seves preguntes mitjançant un principi

aleatori que conforma les combinacions binàries que vénen a constituir el pentagrama. Aquestes dues obres tenen en comú l'aplicació d'un sistema precursor de sistemes combinatoris digitals i poden establir certs paral·lelismes amb l'estructura no-lineal, la lectura participativa i hipertextual. Així doncs, les paraules de Llàcer ens ajuden a crear un pont entre Lull i la literatura oulipiana, com a fonaments principals del marc teòric que estem intentant establir en la base de la narrativa de Miquel de Palol.

Autors de la talla de Joyce, Nabokov, el mateix Calvino ja mencionat, Cortázar o Borges són coneguts pel treball i la confecció d'històries multiformes i pluridimensionals que malden per mostrar la vida com una suma de possibilitats paral·leles de manera simultània, o que seguint estructures similars s'erigeixen com a veritables amants del bricolatge i el collage literaris, termes emprats per Lévi-Strauss i Gilles Deleuze. Nosaltres ens atrevim a dir que el nom de Miquel de Palol hauria de seguir aquesta llista de grans escriptors, i que la totalitat de la seva obra pot ser llegida com un gran edifici hipertextual. Però aquesta és una sentència que cal demostrar amb més arguments, i la deixarem suspesa en l'aire per reprendre-la en un futur... La cosa important aquí és observar com aquesta narrativa està composta per tot un seguit d'elements que s'agreguen al voltant del concepte d'hipertextualitat.

Reprement la imatge tridimensional del dodecàedre, podem copsar la ruptura aristotèlica de la linealitat. La discontinuïtat característica d'aquests textos fa palesa la inexistent seqüència necessària i probable d'esdeveniments, amb un principi, un nus i un desenllaç únic –tot multiplicant de manera exponencial la possibilitat de les histories i les veus narratives que hi puguem trobar. És a dir, ens trobem davant de fragments textuais que poden combinar-se de diferents maneres, tot creant un collage

dinàmic i en constant construcció. Segons els principals teòrics de l'hipertext, com ara Nelson o Landow, l'encarregat d'ordenar aquest trencaclosques no és altre que el lector, que ha de desprendre's d'una inèrcia teleològica, és a dir, de la concepció del text literari com un contínuum estructurat escatològicament per desembocar en un final únic i conclouent. En el cas de Palol però, tot i que en cap cas volem menystenir l'autonomia pròpia del lector, la feina no rau tant en la confecció d'un o varis camins literaris, sinó més aviat en el fet d'endinsar-se en la xarxa de possibilitats que genera el mateix dodecàedre, sempre dins del model i l'ordre, en última instància finit, que l'autor-arquitecte ha dissenyat. Ara bé, aquest aspecte no resta res a la concepció descentralitzada de la seva estructura, que no presenta un punt d'origen i/o final, sinó que pot ser i és recorregut de diverses maneres, en funció del punt de vista o de la combinació que li sigui aplicada. El que sí desapareix és el sentit d'unicitat textual, en el moment en què el centre es converteix en quelcom volàtil i indeterminat que dificulta la seva aprehensió. L'aspecte final a tenir en compte en relació a tot el que hem anat explicant fins ara, i que d'alguna manera ens transporta a l'inici d'aquesta ponència, és el caràcter lúdic que presenten aquesta mena de textos, és a dir la confecció d'un joc literari –El Joc de la Fragmentació–, basat en la relació d'un seguit de regles pròpies que el lector ha de conèixer i tenir en compte.

En definitiva, la intenció en aquestes línies ha estat en tot moment la de proposar una primera base teòrica, més o menys sòlida, a partir de la qual pretenem llegir i entendre l'obra de l'autor. La seva formació en el camp de l'arquitectura i la seva passió per la música, prenent a Bach com a model, fan palesa la gran complexitat i alhora la gran ambició paloliana; la mateixa que constantment ens exigeix més atenció i més consciència cap a la «matèria» (com si fos la «matèria del contingut») amb què les coses estan fetes, una directiva que no ens porta a cap altre lloc que a

l'acte de narrar en si mateix, sense cap altre artefacte. Tal com diu a *El Testament* l'únic truc, l'únic ornament escènic, és la mateixa narració.

BIBLIOGRAFIA

Castillo, David 2009: "No crec en una idea absoluta de la maldat". *Avui Cultura*, Barcelona, pàg. 4-5

Eurípides 2012: *Alcestris*. Barcelona, Fundació Bernat Metge, Escriptors grecs, Edicions 62. Trad. Josep Alsina.

Guillamon, Julià 2010: "Miquel de Palol: *Esplendor Geomètrica*". *La Vanguardia. Culturals*, Barcelona, Núm. 395, pàg. 9

Llàcer, Maria Josepa: *Dels textos predigitals a la Convergència del Pensament postmodern i la textualitat electrònica*. Programa de Doctorado, Artes visuales e Intermedia. UPV: http://www.upv.es/laboluz/doctorado/text/josepa_llacer.pdf

Llorca, Vicenç 2005: "La geometria de Bach". *Avui Cultura*, Barcelona, pàg. 10

Palol, Miquel de 2009: *El Testament d'Alcestris*. Barcelona, Grup editorial 62, Editorial Empúries.

Palol, Miquel de 2010: *El punt de vista en les persones del verb*. Text inèdit.

Rosell, Maria (2010): "El retorn del mite". *Caràcters. Segona època*. València, Núm, 52, pàg. 34

Rovelli Carlo (2016): *Set lliçons breus de física*. Barcelona, Anagrama.

VVAA (2016): *La màquina de pensar: Ramon Llull i l'Ars Combinatoria*. Catàleg
direcció: Amador Vega; autors del textos: Miquel Bassols, Fernando Domínguez
Reboiras, Charles Lohr ... [et al.] Barcelona, CCCB, Diputació de Barcelona.