

L'inefable

Pere Parramon, 2001 (revisat el 2012)

L'art té una característica que en literatura sovint es defineix com a “inefable”, és a dir, com a allò que no es pot explicar amb paraules. A *Critik der Urtheilskraft* (1790) Immanuel Kant escriu sobre aquesta suggestiva qualitat de l'obra artística (segons traducció castellana):

Ahora bien: afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de *ideas estéticas*, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.¹

Aquesta idea queda magistralment il·lustrada al conte d'Henry James “La figura de l'alfombra”, on el narrador està obsessionat per trobar la xifra que li permeti desentrellar el secret de l'obra de l'escriptor Vereker, entesa com una mena de sistema criptogràfic. Vol desvetllar allò que dorm sota les seves pàgines, treure a la llum el seu misteri, desenterrar la pedra Rossetta que l'ajudi a comprendre quina és la màgia que fa de l'obra, obra d'art. En resum: cerca allò que en un moment de la narració anomena la flama de l'art en Vereker. El narrador cerca, ni més ni menys, que el secret de l'art. Però la figura de l'alfombra no es pot explicar amb paraules. Hi és, se sent, però difícilment es pot explicar. Corvick, amic del narrador, té la pretensió d'escriure un article revelant públicament el gran misteri. El destí li ho impedeix, deixant en l'aire un dubte: es pot traduir amb paraules allò inefable? Hauria aconseguit escriure un article revelant la figura de l'alfombra? Per Vereker tot el seu esforç literari i intel·lectual només es pot reduir a unes quantes pistes, mai a conceptes circumscrits a la racionalitat –aquí, un cop més, reverbera Kant. El jove narrador cerca una veritat absoluta que l'escriptor no li pot oferir, ja que per a ell no hi ha certeses. La veritat, per l'art, no és un camí, sinó un prisma de múltiples facetes.

Ni tan sols el geni, sota l'òptica kantiana, no pot explicar les causes últimes que fan del seu art l'art de la genialitat:

[...] ni un Homero ni un Wieland pueden mostrar cómo se encuentran y surgen en sus cabezas sus ideas, ricas en fantasía y, al mismo tiempo, llenas de pensamiento, porque ellos mismos no lo saben, y, por tanto, no lo pueden enseñar a ningún otro².

Kant anomena als genis «afavorits de la naturalesa en consideració del seu talent per a l'art bell»³, precisament per la seva especial capacitat per dotar a l'obra d'aquella qualitat inefable que la transforma en art. Als nostres dies, en part gràcies a la lectura romàntica del *furor poeticus* de Plató⁴ que encara es manté vigent, hom veu l'artista com el temple on les muses, agents de la paraula divina i fundadora, són les encarregades de despertar la memòria i la veritat d'una altra realitat, de la qual el component social i racional de la nostra vida ens manté escindits –aquí el filòsof que reverbera és Friedrich Wilhelm Nietzsche. Segons explica el pintor rus Vassili Kandinski al seu llibre *Punkt und Linie zu Fläche*⁵, no tothom pot accedir a aquests misteris: només reeixiran en aquesta empresa aquells que són capaços de veure més enllà del món material. L'artista és, doncs, algú dotat amb una especial habilitat. Diu Kant:

Además, una habilidad semejante no puede comunicarse, sino que ha de ser concedida por la mano de la naturaleza inmediatamente a cada cual, muriendo, pues, con él, hasta que la naturaleza, otra vez, dote de nuevo, de igual modo, a otro que no necesita más que un ejemplo

¹ Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 270.

² *Ibidem*, p. 264.

³ *Ibidem*, p. 265.

⁴ El filòsof grec Plató al *Banquet* (197a) i al *Fedre* (244) explica que el poeta és transportat per un temps al món de la Veritat, visió que li impulsa a crear, idea que tant Aristòtil, com Teòcrit o Píndar van mantenir. Per a més dades sobre el *furor poeticus* o l'èxtasi de l'artista vegeu: Tigerstedt, E. N. “*Furor poeticus. Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato.*” *Journal of the History of Ideas*, XXXI [1970], pp. 163-178.

⁵ Vegeu: Kandinsky. *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor, 1993.

para hacer que su talento, de que tiene conciencia, produzca de la misma manera⁶.

Inefable, no es pot explicar amb paraules. En aquest punt ens adonem que la tasca d'aquells acostumats a "usar" l'art –pensem en crítics i traductors, fonamentalment– és especialment complicada. Si tornem a l'exemple de James llegim que el crític ha de cercar aquest punt misteriós de l'art. Diu textualment que ha de ser una mena d'iniciat. Les concomitàncies amb la religió són inevitables: el crític, doncs, ha de ser l'iniciat capaç d'acostar-se al misteri diví –l'art. L'art no se sap, se sent, però sentint-lo més enllà del sentiments. Art no és comprensió, sinó aprehensió. Pel que fa al traductor la situació també és difícil: com traduir quelcom que s'intueix, que s'escapa a la raó? L'inefable és esmunyedís. Per això la bona traducció, segons el filòsof alemany Walter Benjamin, no ha d'intentar donar-li caça, sinó tornar-lo a convocar amb nous mitjans. Per Benjamin la bona traducció és com una mena de prolongació natural de l'original:

La traducibilidad conviene particularmente a ciertas obras, pero ello no quiere decir que su traducción sea esencial para las obras mismas, sino que en su traducción se manifiesta cierta significación inherente al original.⁷

Per referir-nos a aquesta qualitat d'inefable que té l'art constantment usem la paraula "misteri". En aquest punt caldria fer una distinció important entre misteri i enigma, per tal de delimitar perfectament les idees (en la línia moderna occidental, tan aficionada a classificar i acotar). A l'exemple de James, Corvick i la seva esposa afronten el tema en termes d'enigma, és a dir, d'una mena de prova que pot ser resolta. Vereker, en canvi, parla de misteri. Misteri és quelcom que no pot ser resolt i que transcendeix els límits racionals que implica un enigma. El misteri apel·la a l'esperit. El concepte de misteri, doncs, és el que s'adequa a les definicions de Kant.

El filòsof francès Michel Foucault, al seu text sobre el concepte d'autor⁸, no tracta directament el tema de l'inefable, però estableix algunes bases que, per a nosaltres,

⁶ *Op. cit.*, p. 265.

⁷ Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967, p. 129.

⁸ Vegeu: Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Ediciones Literales, 2010.

constitueixen un bon punt de partida per a tractar la qüestió. Un cop tenim definit el què és un autor gràcies a Foucault podem passar a revisar els punts d'unió entre l'autor i aquest relliscós concepte d'inefable de la mà de l'escriptor argentí Jorge Luis Borges. Borges, a la narració "*Pierre Menard, autor del Quijote*" (1939), planteja la tasca d'un escriptor –autor– que intenta escriure –no reescriure– el Quixot sense necessitat de copiar-lo. El narrador, obsessionat per l'afer de Menard, admet que arriba a llegir alguns passatges del Quixot com si els hagués escrit Menard i no Cervantes:

Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI –no ensayado nunca por él– reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde.⁹

La qüestió resulta sorprenent: un text del segle XVI recorda a un autor del XX. El narrador en un altra moment assenyala que les línies de Cervantes i les de Menard són idèntiques verbalment, però que les del segon són més ambigües i molt més riques. El següent pas del narrador és comparar un fragment del Quixot del segle XVI amb un del Quixot del segle XX. Formalment els dos texts són exactes, però el narrador hi troba diferències subterrànies, disparitats basades en els autors: la frase no significa el mateix en boca d'un Cervantes del segle XVI que en boca d'un Menard de quatre-cents anys més tard. Forma i contingut són les dues cares indissolubles d'una moneda. Com el *symbolon* dels grecs, una part no té raó de ser sense l'altra. Menard arriba a escriure un paràgraf exactament igual a Cervantes, però el narrador assenyala que en un i altra el significat ocult és diferent. L'obra invisible que hi ha darrera de tota obra d'art visible es fa patent en tota la seva magnitud. El Quixot de cada un és contemporani al seu autor, de manera que la interpretació inevitablement ha de diferir. La narració de Borges finalitza amb aquestes paraules:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera

⁹ Borges, Jorge Luis. "*Pierre Menard, autor del Quijote*." *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1992, p. 53.

posterior a la Eneida [...] Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?¹⁰

Aquest final planteja una mena de joc: canviant els autors trobem implicacions diferents en les obres, de manera que ampliïm el camp per a l'hermenèutica. Però el més important és que si aquest joc és possible és gràcies a l'existència d'un autor, de l'autor identificat per Foucault, aquell que, gràcies al seu estatut d'autor dota l'obra de l'aura misteriosa que la fa art. Quan Borges parla de la renovació de subtils avisos espirituals fa referència a aquells missatges que l'artista porta d'un altre món per tal que reflexionem sobre aquest. I el que més em captiva de la grandesa d'aquesta conclusió és el discret parèntesi «(acaso sin quererlo)»: sense raó, sense directrius expressables verbalment, però amb els ulls alerta –i ara pensem en la mirada de Picasso–: com diu Kant, sense conceptes.

En aquesta línia podem enllaçar amb Aristòtil (atemptant deliciosament contra qualsevol premissa “crono-lògica”), però no amb l'Aristòtil de la *Física*. El Filòsof per antonomàsia, com se'l coneix des de l'Edat Mitjana, d'entrada, posa l'accent en el *logos*, la raó. A través de la *Física* intenta donar raó de la realitat a partir d'ella mateixa, evitant el dualisme platònic i evidenciant un agut esperit empíric (*avant la lettre*). Per tant en aquesta obra el tema del misteri no hi pot tenir cabuda, i molt menys el del misteri de l'art, ja que aquest últim concepte cau fora de l'òrbita aristotèlica. Per això hem de recórrer a una altra de les seves obres: la *Poètica*, on trobem un punt més revelador pel que fa al tema d'allò que avui anomenem inefable. Diu Aristòtil:

L'historiador i el poeta, en efecte, no difereixen pas pel fet que parlin amb metres o sense metres [...], sinó que la distinció rau en el fet que l'un explica les coses que s'han esdevingut, mentre que l'altre explica les coses que podrien esdevenir-se. Per això la poesia és tant quelcom de més filosòfic com quelcom de més sublim que la història: la poesia,

¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

en efecte, més aviat explica les coses en universal, mentre que la història explica les coses en particular.¹¹

Per tant, l'artista dota a la seva obra de quelcom especial que la converteix en universal. La manera de fer del poeta, segons Aristòtil, és capaç d'explicar la vida d'un personatge històric de manera que es converteixi en universal i ideal, mentre que les formes de l'historiador, per precís que aquest sigui, no gaudiran d'aquest estatut. Un cop més trobem l'art –en aquest cas l'art de la poètica– dotat d'una dimensió inefable que el transforma. En aquest cas, misteriosament –encara que Aristòtil mai ho hagués dit amb aquests termes–, les paraules del poeta estan dotades d'una aura que les fa universals, mentre que les paraules d'un historiador, mancades d'aquest misteri, pertanyen a una categoria diferent.

Així doncs podem concloure que l'art, com l'amor, es nodreix del misteri. Despollar-lo de misteri és convertir l'encant en cendres. La fascinació s'inflama sempre que el coneixement de la raó no sigui total. Més que misteriosa, l'obra d'art és, *per se*, misteri. Pretendre despollar-la d'això és negar-li l'energia primordial que els sacerdots d'Eleusis cercaven en una llavor de blat. George Corvick, al començament de la narració de James, diu que allò que li agrada de l'art és precisament quelcom que no pot explicar, allò que defineix com a “no sé què”. Pablo Picasso afirmava que sabia quan un quadre estava acabat perquè el reconeixia. Borges distingia un bon llibre quan en llegir-lo se li accelerava el pols. En paraules de Benjamin: «¿Qué “dice” una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende.»¹²

El llenguatge no està preparat per definir el misteri de l'art. La figura de l'alfombra, el producte del geni, no es pot explicar amb paraules, és inefable. Hi és, se sent, però difícilment es pot explicar. A l'obra de James, Corvick té la pretensió d'escriure un article revelant públicament el gran misteri. Es pot traduir amb paraules allò inefable? La resposta de Kant, com hem vist abans, és categòricament un “no”. Potser el cor té raons que la raó no pot entendre. L'austriac Ludwig Wittgenstein amb les seves

¹¹ Aristòtil, *Poètica*, 1451 b 1-10.

¹² *Op. cit.*, p. 127.

aportacions en el terreny de la filosofia del llenguatge va obrir una nova mirada per a la modernitat: «*De lo que no se puede hablar hay que callar.*»¹³

¹³ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1994, p. 183.