

El nebot de Rameau visita les coves rupestres

Angélica Liddell



ANGÉLICA LIDDELL (Girona, 1966)

Angélica Liddell és una de les autores contemporànies espanyoles més inclassificable i personal. La seva veu crítica, amb un discurs poètic de vegades brutal, resulta molt excepcional en un panorama dominat per la indústria de l'entreteniment i el pensament tècnic. Ella mateixa declara: «Hem arribat a un teatre d'encàrrec, sense vida, sense procés. S'ha deixat d'entendre el teatre com una cosa pertanyent a l'humanisme, a la política, a l'art, al temps. El teatre ha acabat sent un taller de mediocres vanitosos i de cercadors de fórmules reeixides».¹

Liddell és autora, directora i actriu de gairebé totes les seves obres, encara que en ocasions els seus texts han estat dirigits per altres directors. A més, és també poeta i assagista, un tret molt present en totes les seves obres. La seva escriptura manté un pols tens entre un llenguatge poètic particular i el discurs filosòfic, creant un marge vertiginós en el qual conviuen la violència extrema i la lucidesa més profunda.

El 1988 rep el Premi Ciudad de Alcorcón per l'obra *Greta quiere suicidarse*, a la que seguiran: *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), *El jardín de las Mandrágoras* (1991), *La cuarta rosa* (1992) i *Leda* (1993). El 1993 crea, amb Gumersindo Puche, la companyia Atra Bilis.

Ha produït, fins avui, *El jardín de las Mandrágoras* (1993), *Dolorosa* (1994), *La cuarta rosa* (1996), *Frankenstein* (1998), *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time en West Asphixia* (2002), *Hysteria passio* (2003), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Tu mejor sangría* (2003), *Mi relación con la comida* (Premi SGAE, 2004), *Broken Blossoms* (2004), *Y cómo no se pudo: Blancanieves* (2005) i *El año de Ricardo* (2005).

En el 2005 guanya el premi Nacional de teatre «Ojo Crítico-Segundo Milenio».

1. Óscar Cornago, ed., *Políticas de la palabra: Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005.

Entre la seva narrativa destaquen *En el suspiro* (1995), *El lucernario embozado* (1998) i *Camisones para morir* (1999), premiat en el X Certamen de relats «Imágenes de Mujer» de Lleó; assaig i poesia.

Liddell ha declarat que les seves obres parlen de la «part tòxica de l'home». El nom de la seva companyia és molt significatiu en aquest sentit, així com per haver manifestat públicament el seu rebuig a la procreació. Sens dubte es tracta d'una artista la coherència de la qual, discursiva i vital, resulta esquinçadora. Una escriptura femenina, dolorosa i terrible. «Potser és aquesta espècie de tanatofília el que fa que continuï existint públic per el teatre. I això ho hem de tenir molt en compte també els autors, vull dir, respondre a l'expectativa de risc amb què el públic s'enfronta a l'escenari, tornar a posar l'escena sobre aquesta corda fluixa, sobre la caiguda i mort del trapezista», diu l'autora.²

VICTORIA SZPUNBERG



Per què Diderot diposita en un boig, un alienat, la renovació de les idees estètiques? En primer lloc perquè el boig és un inadaptat, un exclòs, un marginal, de la mateixa manera que va ser marginat l'esperit preromàntic del mateix Diderot. Però sobretot perquè el boig, contradictori assentament de lucidesa durant tota la història de la literatura, és capaç d'evidenciar amb la seva audàcia el grau de covardia d'una societat. Ve a tomb aquí la citació d'un autor anònim, amb la qual Doris Lessing obre la seva novel·la *The grass is singing*, que diu així: «Els fracassats i els inadaptats són la millor mesura per jutjar les debilitats d'una civilització.» El boig, com Rousseau, és paradoxalment antisocial, representa l'ordre natural per oposició a l'ordre social, el responsable dels mals que afligeixen l'ésser humà. «L'home ha nascut lliure», així comença el capítol I del *Contracte social*. El boig és el més semblant a aquest home natural, completament lliure, utòpic, ingovernable. En el cas de *Le neveu de Rameau*, el boig és a més un bufó, és a dir, un boig professional, per la qual cosa, tot i haver nascut lliure, i tot i la seva semblança amb l'home natural i la seva relació inevitable amb la utopia, també es troba sotmès a una relació de forces desiguals, però precisament gràcies a això ens adonem que l'espectador és covard per naturalesa. L'espectador és l'encarregat de preservar allò comunament establert, l'opinió general, el discurs oficial, l'estat de les coses, expert a emascarar la podridura del que és humà fent servir la

podridura de la seva hipocresia. L'esdeveniment escènic és una batalla entre dos mentiders (faig servir aquí la divisió que efectua Carmen Roig a la seva introducció a *El sobrino de Rameau*):³ l'hipòcrita i l'actor. Mentre l'artista empeny el progrés del món amb la seva provocació, l'espectador, l'hipòcrita, es converteix en un fre del món, no per si mateix, sinó perquè l'espectador és la conseqüència d'un ordre social restrictiu, d'una educació precària, de les estratègies inexpertes del mercat, de la censura encoberta de la cúpula intel·lectual i de les polítiques culturals, encarregades de segregar tot allò que no està d'acord amb el seu imponent criteri de corral. En definitiva, l'espectador és una conseqüència del Palissot de torn. Palissot va ser un autor d'èxit que es va encarregar d'humiliar Diderot fins a obligar-lo a escriure en la més completa clandestinitat. N'és un bon exemple *Le neveu de Rameau*, obra redactada d'amagat durant gairebé vint anys, i deliberadament furtada per Diderot a la seva època. I pensar que Palissot, cabdill del dogmatisme tirànic de saló, líder de la capelleta professional, va arribar a acusar Diderot de dogmàtic. Després de tot, són els veritables idiotes els qui anomenen idiota al bufó. El bufó es pot desprendre de la seva màscara, l'hipòcrita la porta incrustada. Palissot corregeix l'espectador, s'apropia del que és correcte, de l'únic camí cap a la veritat, esgrimeix els seus missatges complaents en contra d'alguna cosa que ja per ella mateix és minoritària, insòlita, i es desenvolupa als marges de l'èxit. Però Palissot sap que amb aquesta belligerància carrinclona gratifica la majoria, i Palissot desitja primer que res comptar amb la complicitat grollera d'aquesta majoria. Gràcies a les omissions deliberades dels Palissot de torn, l'espectador d'avui ha estat incitat a desconfiar, menysprear i excloure. És precisament enmig d'aquest panorama quan torna a ser necessari que parli el boig. Ja que no hi ha un únic camí cap a la veritat, el filòsof permet parlar el boig. Diderot trenca les barreres que separen artificialment les arts i proclama la identitat dels principis que han de regir igualment el teatre, la pintura i la poesia allunyant-se de l'artifici que encotilla la cultura del moment. L'art és sempre l'encarregat de lluitar contra la cultura. Aquests principis tenen a veure amb l'humanisme, és a dir, allò que l'uneix a les arts són els principis ètics, ja que la renovació estètica és una qüestió d'ètica. Així ho expressa Rousseau a *La nouvelle Heloïse*: «Sempre he cregut que la bondat només és la bellesa en acció, que l'una està íntimament lligada a l'altra i que totes dues tenen una font comuna en la natura ben ordenada. D'aquesta idea se segueix que el gust es perfecciona amb els mateixos mitjans que la saviesa,

3. DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*, edició de Carmen Roig; traducció de Dolores Grimau. Madrid, Cátedra, D. L., 1985.

i que una ànima oberta a les seduccions de la virtut ha de ser sensible en la mateixa mesura a totes les altres classes de bellesa». Jean-Luc Godard assegurava que l'art era l'excepció. I el boig materialitza amb la seva bogeria allò excepcional. En efecte, l'art continua sent una excepció, i els Palissot continuen sent la norma general, encara que mantinguin una hostilitat desproporcionada contra la suposada amenaça dels artistes. Des d'aquells nazis que van titllar les avantguardes d'art degenerat fins als humoristes televisius que fan befa d'un quadre en blanc, es continua utilitzant el mateix discurs, grapejat i banal, on es ridiculitza l'art per tornar a establir l'obtusa i vulgar, sempre idèntica, norma general aplaudida, això sí, per audiències senceres, audiències ignorants del fet que l'art ja conté la seva pròpia autocrítica i no necessita el discurs còmode i carrincló de cap Palissot per mantenir el seu objectiu humanista i descartar els estafadors. Precisament aquest aplaudiment massiu contradiu l'humanisme, si no el massacra, ja que l'art i l'humanisme no existeixen l'un sense l'altre, i porten en ells mateixos la no neutralitat, és a dir, el compromís amb l'home, amb l'alegria i el dolor de l'home. Ho expressa així Steiner: «un gran descobriment en física o en bioquímica pot ser neutral. Un humanisme neutral és o una pedanteria o un preludi de l'inhumà». L'aplaudiment arrancat per Palissot al públic és el preludi de l'inhumà, i una violència a la llibertat d'expressió. L'art i l'humanisme no són conceptes independents. I què és l'humanisme? Per respondre-hi agafarem unes frases de *La muntanya màgica* de Thomas Mann: «L'humanisme era l'amor a la humanitat, res més, i per això mateix l'humanisme també era política, també era rebel·lió contra tot allò que ofengués i deshonrés la idea d'humanitat.» L'humanisme consisteix per tant a rebellar-se contra tot allò que va en contra de l'home. Quan el bufó es rebella ho fa per humanisme, perquè presencia tot allò que perjudica allò que és humà.

A més d'un boig i d'un bufó, Diderot decideix que el nebot de Rameau també sigui un artista fracassat, com ell mateix. És a dir, el nebot es dedica a un ofici abjecte per culpa del seu fracàs com a músic. Són la fam i la misèria, conseqüències del fracàs, les qui han menat el nebot al servilisme de la bufoneria. En qualsevol cas, el servilisme del bufó és un servilisme crític, precisament perquè és un afamat. No hi ha crítica major que la fam. El nebot es reconeix esclau a causa de la fam, però en aquest reconeixement rau la seva llibertat interior i la seva lucidesa, en la fam creix l'agudesesa del seu ressentiment. La ràbia, la rancúnia, l'amargura constitueixen el seu talent. El nebot transforma l'animadversió del fracassat en un assot contra les convencions més esclerotitzants allotjant ja la tendra llavor d'un pensament marxista, de tal manera que el ressentiment aconsegueix una categoria ètica i estètica. El

bufó, és clar, depèn del poder, és a dir, necessita ser esclavitzat pel poder, està obligat a mantenir un estrany pols amb l'autoritat, ja que necessita el poder per sadollar la seva gana i alhora criticar-lo. Aquesta és la seva doble naturalesa. El nebot té dos estómacs, un per al pa i un altre per als amos. El nebot de Rameau, encara que després se'n penedeixi, no es pot contenir i es llança contra la mà que l'alimenta; és tal el fàstic que li inspira aquesta carn absolutista que n'arranca un dit amb les dents, el tritura i, un cop pastat el tros sanguinolent amb la seva llengua intel·ligent, pren impuls per escopir-lo just entre cella i cella del sobirà. Aquesta és la diferència entre l'artista fracassat sense més ni més i el bufó. L'artista fracassat sense més ni més s'alimenta de la seva pròpia carn, com l'escriptor sense nom de Knut Hamsun a *Fam* (*Sult*, 1890). A aquest últim, l'orgull no li permet res més que alimentar-se de paper, estelles de fusta i, finalment, del seu propi cos. El bufó, en canvi, combina la submissió amb l'orgull, de manera que se sotmet conscientment als capricis dels seus amos per poder engolir de tant en tant, no les seves pròpies mans esquelètiques, sinó les mans obeses, imperials i porcines d'aquells que l'han humiliat a canvi de pa. Per això el bufó sempre corre el risc de ser expulsat. Encara que de vegades també suposa un risc ser admès. Si el bufó és expulsat passa fam, i si és admès es troba exposat al menyspreu, a la ira i a l'insult, de manera que el bufó assumeix el doble risc de ser admès o expulsat a canvi d'un assumpte merament material, la supervivència, la fam. I en aquesta relació conflictiva amb el poder-espectador rau la intensitat de la seva crítica i de la seva pròpia bogeria. L'obra del bufó és sempre una crítica al poder perquè el bufó se sent esclau del poder. Diderot va renunciar al reconeixement intel·lectual, va renunciar a estrenar les seves obres, i per això envileix el nebot obligant-lo a treballar per a una burgesia barroera, ignorant, i precisament per això prepotent i orgullosa d'ella mateixa. Per descomptat ni Diderot ni el nebot ni nosaltres mateixos, fills del segle XXI, podem evitar el dolor i la frustració que produeix enfrontar-se a un entorn marcat a parts iguals per la vanitat i la imbecilitat. Però Diderot disposa en el bufó la renovació de les idees estètiques perquè sap que aquells que contracten el bufó corren un risc gravíssim, i és el risc que el bufó digui la veritat en veu massa alta i mossegui. Aquest és el risc que corre l'espectador davant del bufó.

És necessari interrogar l'artista fracassat, com Diderot interroga el nebot de Rameau. Quan el fracassat ens parli, quan compreguem que atresora un nou llenguatge d'acord amb una societat més justa i més lliure, serà necessari investigar les causes per les quals ha fracassat l'artista nou. Les causes del fracàs de l'artista són les pústules de la societat, és la constatació del retard, són les ombres que s'allarguen des de temps immemorials. És necessari inter-

rogar l'artista fracassat i analitzar els motius d'aquest fracàs per conèixer els mals del nostre temps i fer-hi front. La renovació estètica, lluny de tenir a veure amb la pirotècnia de la novetat per la novetat, o l'originalitat, com s'entesten a argumentar els Palissot per mitjà de tòpics extenuadors, té a veure amb el dret a la llibertat d'expressió, fonament indispensable per a les generacions futures, és a dir, la renovació estètica també té a veure amb l'aparició d'un nou pensament, una nova visió de la societat, una reflexió crítica sobre l'home. No es tracta simplement d'un formalisme vacu. El nebot, per exemple, pertany a un ordre nou, la seva identitat, encara que ell la xifri en l'abjecció, és la del revolucionari, ja que la naturalesa li ha ofert una capacitat infinita per examinar l'ésser humà i revelar-nos els seus secrets i les seves podridures. La comesa principal del bufó, de l'estètica, és la revelació. Anar en contra de la renovació estètica és frenar la possibilitat d'idees. Perquè l'art és també un instrument de coneixement, i en tant que lligat a l'humanisme va lligat també a l'educació, i torno a citar *La muntanya màgica*: «No s'ha de desposseir els humanistes de la seva funció d'educadors [...], perquè són els únics dipositaris d'una tradició: de la dignitat i de la bellesa humana.» Quan el nebot situa la necessitat fisiològica més elemental i violenta de l'ésser humà, la fam, per damunt d'altres principis filosòfics més abstractes, anuncia un nou pensament, més d'acord amb la dignitat humana, ens educa. Diderot, avançant-se a Schiller, a Brecht, ens educa a través de l'estètica. No per casualitat associa fracàs i bogeria a la renovació de les idees. El filòsof diposita en el fracassat la llibertat, de manera que el discurs social de la pèrdua de la llibertat esdevé responsable de l'estrangulament del progrés. Totes les èpoques tenen el seu Diderot i el seu Palissot. La qüestió no consisteix només en interrogar el Diderot fracassat, sinó també a descobrir el Palissot que ens correspon, tasca difícil ja que Palissot és un home d'èxit, i és difícil, summament difícil, descobrir que l'home d'èxit de vegades coincideix amb un estafador, un inútil i un retrògrad d'èxit, censor encobert, aliat d'estratègies quantitatives, que, per descomptat, sempre es farà passar pel contrari, i farà de la humilitat el seu estandard.

Però la llibertat d'expressió no deslliura el bufó de les servituds que comporta el seu ofici. Les servituds que afligeixen el bufó es destillen directament de les condicions del contracte. Hi ha un Contracte Social i hi ha un Contracte del Bufó. En primer lloc, el bufó pot dir el que vulgui a canvi de la seva esclavitud. S'ha de comportar exclusivament com a bufó, és a dir, per contracte no es pot comportar davant dels espectadors com un home normal, ni dir el que pensa com un home normal, sense la màscara professional. Té dret a dir el que vulgui com a bufó, però no com a ciutadà. Com l'enemic social

de Rousseau. (No ens sonarà tan estrany si recordem la reacció d'alguns mitjans de comunicació davant de les manifestacions dels artistes en contra de la guerra. Censuraven la protesta d'un simples còmics la comesa del quals havia de ser entretenir i estar fora de la política. Els còmics, a les seves comèdies. El propòsit consistia a aniquilar-los com a ciutadans.) Entre el bufó i l'amo no hi ha mai transferència de poder. La llibertat de dir el que es pensa és insignificant comparada amb la llibertat per comprar el que un vol, entre altres coses comprar els serveis del bufó. Tucídides ja ens avisa que els esclaus es comporten segons el seu deure i els amos segons el seu voler. En segon lloc, del contracte també se'n desprèn que l'objectiu principal de la feina del bufó és l'entreteniment. Explica el nebot: «perquè en general, tant l'infant com l'home, l'home com l'infant, prefereixen divertir-se a instruir-se». Resulta difícil compatibilitzar ètica i entreteniment. Aquesta és una de les tares de la representació teatral, el bufó ètic, polític, humanista, per contracte ha de desenvolupar la seva feina en l'àmbit de l'entreteniment, amb les limitacions que aquest concepte imposa. És precisament perquè la feina del bufó es desenvolupa en aquest marc que és expulsat quan se li acut dir les veritats en veu massa alta. L'entreteniment ha imposat el seu propi cànon, accepta un plaer simple i reglamentat, i no un plaer difícil i experimental; així doncs el mateix àmbit que reclama el bufó i el contracta, l'expulsa. Però la major servitud de totes del bufó prové del fet de pertànyer a una estirp antiquíssima. Cada bufó se sent l'últim del seu llinatge, com el príncep Mixkin, protagonista de *L'idiota* de Dostoievski, que també és l'últim del seu llinatge malalt i boig, un crist malaguanyat que només és compadit mentre trenqui gerros xinesos, és a dir, sempre que es comporti com un idiota i no com l'home intel·ligent que és. Cada bufó està sempre a punt d'abandonar a causa d'aquesta compassió falsa, d'aquesta obligació de trencar gerros xinesos, l'obligació de fer l'idiota per ser respectat per compassió i menyspreu. En efecte, el bufó pertany a una estirp antiquíssima de gairebé homes o no homes, pràcticament els no nascuts beckettians, ja que el bufó està mancat de jo i només té alteritat: «res més dissemblant a ell que ell mateix», ens informa el filòsof; «tot el que sé és que a mi m'agradaria ser un altre...» es lamenta el nebot. O potser per desitjar ser un altre, per canviar constantment de màscara, l'únic que té el bufó és un JO gegantí, la seva obra és una prolongació de la seva existència, pertany a aquells que no diferencien entre l'art i la vida. Queda reflectit el bufó en els versos d'un altre famolenc il·lustre, un altre fracassat que ja no es va poder desprendre d'aquesta sensació fins a la mort, fins i tot quan li va arribar l'èxit tardà. Escriu Bukovski al final de la seva vida: «ser incomplets és tot el que tenim: escrivim el mateix un cop rere l'altre. Som beneïts, ens hi obliguen».

El bufó pertany a una estirp formada per tolits, retardats mentals, nans, desgraciats i éssers deformes obligats a arrancar, com si fos una cosa pestilent, la riallada estúpida dels seus espectadors. Alguna part d'això li ha quedat aferrada, al bufó contemporani, arrossega cada una de les deformacions que han fet riure reis, cardenals, nobles, burgesos i altres necis; el bufó porta a l'inconscient genètic tot el menyspreu, tots els insults i totes les humiliacions de què ha estat objecte durant segles. Com l'africà, el bufó suporta amb l'ànima, l'ànima massacrada de generacions d'esclaus. Potser per això és l'únic que ens pot explicar la veritat pel que fa al poder i la societat, aquesta canilla de ramats freds i despietats que contracten els seus serveis. Potser només es pot ser ètic des del sofriment. El poeta, l'artista, porta damunt les espatlles imperfectes de bufó el pes de milions de vexacions. Que curiós que el bufó sigui considerat un neci per part d'aquells que són autèntics necis. Els veritables cretins menyspreen el fals cretí. Però el bufó es deslliura de la sensació de servitud burlant-se d'aquells que el contracten i d'aquells que paguen per veure'l, se'n burla fent bé la seva feina, fent art. Això el fa sentir menys neci, menys esclau. Adonar-se de tot el que passa al seu voltant el fa sentir menys esclau. Mencionar la paraula servitud ja el fa sentir menys esclau. Distanciar-se de la vanitat pròpia del seu ofici ja el fa sentir menys esclau. El veritable espectacle és, com diria el meu estimadíssim amic Carlos Marquerie, al pati de butaques. En el fons, el bufó també és un espectador, però un espectador exigent. El bufó amplia l'escenari al món on actua la societat sencera. *Theatrum mundi*. Cada teatre, cada pati de butaques, és una reproducció de l'universal. D'aquesta manera, el món, l'espectador, es converteix en bufó del bufó. Diu el nebot amb gran clarividència «El savi no necessita bufó. Així doncs, qui té bufó no és savi; si no és savi és bufó; i potser així el rei seria el bufó del seu bufó.»

Llavors, per què es continua contractant el bufó, tot i el risc que comporta? Diderot ens en dóna la resposta: «Els poetes són com els bojos a la cort dels reis; diuen el que volen perquè se'ls menysprea.» Allò que diu un ésser menyspreable, per descomptat, no pot tenir conseqüències. Les paraules d'un boig, d'un miserable, d'un poeta, no poden tenir mai les conseqüències que tenen les paraules, per exemple, d'un jutge. Un jutge, per més que es comporti de manera mesquina, sempre serà un home *honorable*. D'on es dedueix que es continua contractant el bufó perquè el públic li atribueix idiotesa veritable, alguns molt en el fons, però d'alguna manera no són capaços de separar l'home de la seva màscara d'actor. El bufó mereix que el tractin com un veritable idiota simplement per dedicar-se a una professió que té a veure amb fer l'idiota, amb el fet de trencar gerros xinesos. Al bufó, se l'exclou d'un discurs intel·

lectual competent i sempre se n'espera un toc d'imbecilitat, de frivolitat. Però quan s'adonen que no han contractat un imbècil autèntic se senten ofesos alhora que decebuts i avorrits. L'espectador sent una mescla d'admiració i de menyspreu pel bufó, ja que en el fons l'espectador sap que es troba fora de perill perquè el bufó, poeta, artista, no és un jutge, i d'aquí ve la prepotència de l'espectador davant de l'art: el públic en la seva infinita covardia es considera superior i tradueix la seva curtedat en violència i maltractament contra el creador. D'aquesta manera, l'artista certifica un cop rere l'altre la distància entre el seu desig d'influència i la falta de conseqüències. Aquesta falta de conseqüències redueix l'ètica del bufó a una militància individual dels sentiments. Són els falsos bufons, els imbècils i frívols, els Palissot, els qui combinen les quantitats justes d'humor, lleugeresa, verí i erudició nècia; són aquests, els qui es fiquen amb les dones, els mariques i els moros per fer gala d'incorrecció intel·ligent, sense adonar-se que amb això donen la raó als masclistes, als homòfobs i als racistes, que fora de ser incorrectes practiquen la correcció absoluta i ja centenària que avala els éssers brutals; són aquests, els qui llepen el cul dels engolidors de frivolitat; són aquests, els falsos bufons, els qui *triumfen* realment. Fa pena pensar que, malgrat el triomf de la seva badoqueria, ells també són deglutits amb el mateix menyspreu, com una pota de gallina, i per viure atrapats en la seva vanitat no se n'adonen.

En qualsevol cas, el menyspreu del públic sí que té conseqüències per al bufó, i funestes, ja que és llavors quan el bufó es comença a autoflagellar. El nebot es penedeix d'haver-se excedit, d'haver dit el que pensava. Diu: «Ho he perdut tot per haver tingut una mica de sentit comú un sol cop a la vida, no em tornarà a passar!» El nebot es menysprea a si mateix. No pel fet de ser un esclau, sinó pel d'haver actuat amb sentit comú i haver perdut així el dret a satisfer la necessitat primària de la fam. Es menysprea pel fet de no haver sabut ser un bon esclau, el millor esclau, i no haver-se deixat humiliar una vegada més, només una altra vegada. És pitjor no menjar que ser esclau. «Conec el menyspreu de mi mateix», diu el nebot. I en la seva autoimmolació trasllada el sentit de la vida cap als excrements, cap al que és primari. «L'important és anar tranquil·lament, lliurement, agradablement, copiosament cada nit a l'excusat. ¡Oh *stercus pretiosum!* Aquest és el resultat de la vida en qualsevol dels seus estaments». De manera que la veritable utopia no rau en la recerca de l'ordre natural sinó en el Contracte Social mateix. El Contracte rousseau-nià es converteix en l'autèntica utopia. El nebot el contradia refusant l'«estat civil», és a dir, es nega a passar de l'estat natural a l'estat civil, no vol substituir «la gana pel dret» ni «l'instint per la justícia», ja que el pacte on ell viu és injust i la proposta rousseau-niana, una fantasia política. El nebot arriba

fins i tot a proposar el robatori, la desobediència civil, com a manera de redistribuir la riquesa. En resum, la «llibertat civil» que el Contracte Social atorga al bufó com a ciutadà es troba limitada per l'altre contracte, el Contracte del Bufó, signat per la «*voluntat general*». Per al bufó, la «voluntat general» no implica exactament un bé comú, implica més aviat maltractament i esclavitud. «No m'importa ser abjecte, però vull ser-ho sense que m'hi obliguin», diu el nebot. Decididament, el bufó ens vol demostrar que no hi ha ordre social que solucioni aquelles coses que pertanyen estrictament a la naturalesa humana, l'enveja, la mesquinesa, la corrupció moral, la mediocritat. Davant de la immundícia dels desigs humans trontolla qualsevol mena d'ordre social. Per tant, beure, menjar, fornicar i dormir. «Tret d'això, tot és vanitat», assegura el nebot. En aquesta declaració de principis reconeixem el plat i l'orinal de *Malone meurt* de Beckett. L'important és si buides o no buides el plat, l'important és si omplés o no omplés l'orinal, davant del maltractament del *theatrum mundi*, el nebot oposa un sistema regular d'entrades i sortides. L'anús és el final de la boca, i s'hauria de certificar si un homes és viu o mort comprovant l'última exhalació anal. El JO del nebot es dilueix, per tant, en la biologia més elemental. Tret d'això, tot és màscara. Carmen Iglesias, en el seu estudi sobre la Il·lustració,⁴ quan es refereix al dilema entre *ser* i *semblar* ens diu que de vegades la màscara es queda massa enganxada. L'ordre social, repetim un cop més, es recolza en la hipocresia, i una de les missions del bufó consisteix a trencar aquest pacte, a desenganxar la màscara de l'hipòcrita. Però un cop el bufó ha estat expulsat dels salons, per trencar el pacte social només li queda allò que és biològic, profundament escatològic, la brutícia, la repugnància. Els seus excrements o els excrements del món. El bufó fa rebentar les clavegueres de París. Se li ha de treure la raó a Beckett, llavors, ja que l'anús no és el final de la boca. La boca és el principi de la claveguera universal. El filòsof no suporta que el nebot li parli d'ell mateix amb tanta claredat, amb aquesta sinceritat tigrada, no suporta que algú sigui conscient de tanta baixesa. «Per què em mostreu tota la vostra baixesa?», li pregunta. El bufó es complau a rebaixar-se ell mateix; al capdavall enfonsar-se en l'abjecció és un instrument de defensa, autodegradar-se és ser excellent en alguna cosa. El nebot, que es considera un mediocre en tot malgrat no admetre la mediocritat en res (pur Thomas Bernhard del XVIII), es rebolca en el seu propi fracàs i reconeix que la seva inclinació natural a la reflexió és una malaltia, opina que reflexionar és una pertorbació morbosa que convé des-

4. IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

terror. El nebot diu que és lacai del vici, home elemental, abjecte i tot de coses més. La diferència entre el frívol i el bufó és que el bufó construeix pensament refusant-lo. Algú completament ignorant i irreflexiu, algú primitiu, no podria parlar mai malament d'ell mateix ni descriure els seus vicis amb tanta distància i franquesa. Un veritable idiota no es distancia mai de les seves misèries perquè no sent que en tingui. «Es necessita més valor del que un es podria pensar per anomenar-se un mateix pel seu nom», reconeix el nebot finalment. El bufó se sega ell mateix abans que res. «Si t'has decidit a segar ho has de segar tot, fins i tot tu mateix»; aquesta citació de *Pares i fills*⁵ de Turguènev sembla escrita per al bufó. I a més amaga el preludi de la seva amarga bogeria clínica.

Le neveu de Rameau uneix el tres bojos shakespearians: el boig fingit, el boig professional i el boig clínic. Gràcies a la seva condició de boig professional, el bufó es pot alimentar, gràcies a fingir-se boig es pot protegir (fer-se passar per boig és una estratègia de protecció), però arriba un moment que el nebot va descendint cap a la bogeria clínica, la bogeria real, i en aquest descens comprovem la crueltat del seu fracàs, l'amargura inconsolable, hi veiem l'hereu del bufó Calabacillas de Velázquez, hi veiem el corredor sense retorn de Sam Fuller, hi assistim a les conseqüències de les humiliacions sofertes a causa de la seva professió, les conseqüències de la fam i la inestabilitat, les conseqüències del fàstic profund que li provoca la gent per a qui treballa. Diu el nebot: «però com sentir, elevar-nos, pensar, pintar amb força, freqüentant la gent que hem de veure per viure?» Tot això el porta a un esclat de bogeria, un esclat que en una nova paradoxa ens dóna una visió més real del que és un home. El bufó ha de suportar aquesta contradicció dolorosa: el camí que l'ha portat a la bogeria és precisament el seu oposat, la lucidesa extrema.

Foucault ens dóna una visió transcendent del trastorn del nebot de Rameau a la seva *Histoire de la folie*.⁶ Segons Foucault, gràcies al nebot s'elimina la distància entre la raó i la desraó, de manera que la bogeria s'erigeix també en instrument del coneixement. Diderot s'avança ni més ni menys que un segle. L'alienació del nebot ens mostra una altra via cap a la veritat, ens diu que l'home no arriba a la veritat només gràcies «a la feina de la raó» sinó

5. TURGUÉNEV, Ivan S., *Pares i fills*; trad. de Francesc Payerols, Barcelona, Proa, 1978.

6. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*; París, Gallimard, 1972. N'hi ha la traducció espanyola: *Historia de la locura en la época clásica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1976.

gràcies a la bogeria. Per tant, com el bufó, el deliri passa a ser el cim de la consciència, perquè, com diu Foucault «des del fons mateix de la desraó és possible interrogar-se sobre la raó». El deliri aniquila «la consciència esclava» i fa triomfar la «consciència sobirana». Encara que, és clar, no hi ha consciència sobirana sense sofriment. Estem d'acord amb Foucault que el gran descendent del nebot de Rameau és Antonin Artaud. Impossible pensar Artaud sense combinar la consciència sobirana amb el sofriment. Qui sap quants bufons malalts pateixen el confinament soterrat en mans de la correctíssima cúpula de cranis hipervisibles i raonables? Allò *raisonable* continua enviant els bojós als asils de l'oblit i del menyspreu. Al capdavall, sempre hi haurà un home honorable que rere el seu púlpit de supèrbia argumenti en qualsevol universitat, tot esgrimint una estolidesa medieval, que si el bufó fracassa és perquè el bufó s'ho ha buscat, fent veure a l'opinió general que el fracàs rau en l'home mateix i, per descomptat, no és conseqüència del medi econòmic ni polític ni educatiu ni social ni cultural. L'home *raisonable* esborra tres segles d'un cop de ploma. Gràcies al professional raonable, al Palissot de torn, a l'home d'èxit, el boig torna a ser confinat amb el leprós i el criminal. «Ell s'ho ha buscat», repetirà una cop rere l'altre l'home d'èxit. A més d'Artaud, Foucault menciona tota una descendència del nebot: Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh, Roussel. Tots ells, diu Foucault, «s'han arriscat allà». La feina del bufó és l'alpinisme del dolor. No es pot comprendre sense risc, aquest risc que el fa estar tan a prop dels leprosos i dels criminals.

Aquest descens del nebot cap a la bogeria real, tot i significar l'apropiació de la consciència sobirana, ja no ens fa riure, ens empeny més aviat al plor i a la pietat. Mentre parla, el nebot fa servir el seu propi rostre com un tros de fang edènic, o adàmic, com per descobrir qui és a través de pantomimes aberrants, descobrir si per atzar prové del primer home, potser buscant-se en un altre per imitar-lo, per descobrir com s'ha de comportar un boig, per reconèixer-s'hi i dir amb propietat, finalment, «estic boig». Quan l'home és capaç de dir-se a si mateix pel nom comença la desraó. Si un aprofundeix en la seva pròpia baixesa arriba a acumular la baixesa de tota la humanitat, es descompon. Tornem a recordar què diu Rameau: «Es necessita més valor del que un es podria pensar per anomenar-se un mateix pel seu nom.» Rameau, efectivament, ha tingut aquesta mena de valor i fa un pas irreparable, es clava un cop al cap i diu: «Amb tot, em sembla que aquí hi ha alguna cosa, però per més que pico, que colpejo, no en surt res. O no hi ha ningú, o no volen contestar.» Ja no hi ha distància professional. Ja és tot u.

El bufó està carregat de possibilitats melancòliques que el menen inevitablement a la bogeria: exigir-li a un home per contracte la demència, la idio-

tesa, no està mancat de conseqüències. A més de la descendència enunciada per Foucault, el nebot juga a cartes amb Buster Keaton, esclau del seu rostre per contracte, i Bela Lugosi, vampir de si mateix per contracte, a les coves de Lascaux, al sud de França. M'imagino el nebot de Rameau arribant a la cova i entonant un versos de Bukovski: «aquest seria un bon lloc per tornar-se boig i deixar-ho tot». Rameau, gràcies al dret natural, arcàdic i utòpic, torna a la màgia, retrocedeix des d'allò profà, passant per allò religiós auràtic fins a l'era màgica rupestre. En lloc de seguir les passes de Walter Benjamin buscant un art profà, aliè a la religiositat, el nebot viatja fins a les coves rupestres per polititzar la màgia. Hi ha alguna cosa política en el fet d'invocar la millora de l'home per mitjà de la representació de l'ànima humana, de la mateixa manera que els primitius intentaven aconseguir la prosperitat per mitjà de la representació d'escenes de caça. Si, segons Gombrich, les pintures rupestres eren «imatges fetes per protegir-los d'altres forces sobrenaturals» en el cas de la bufoneria estan fetes per protegir-se dels desastres de l'ordre social. Per descomptat, després del segle xx, després de contemplar com les utopies socials van mutar en totalitarismes criminals, després de la barbàrie del segle XXI perpetrada per estats democràtics en contra de civils indefensos, després de sentir dir als filòsofs si l'home té el dret de continuar existint, que l'ésser humà pot prescindir de l'art i de l'home mateix, plantejar-se la millora de l'home per mitjà de la representació està més a prop de la màgia que mai. Al capdavant, la representació amb finalitats màgiques de les coves rupestres està unida a una explicació materialista de l'ésser humà, satisfer, com al Nebot, la necessitat primària de la fam. La mateixa necessitat primària dels africans que en el seu èxode ni tan sols moren ofegats, sinó de gana i de set a la mateixa barqueta on viatgen. Arriben morts, aquests herois, i sense veure els seus companys de travessa se'ls trasllada a un CENTRE D'INTERNAMENT D'ILLEGALS on, apilonats, DETINGUTS, de vegades EMMANILLATS, els espera la DEPORTACIÓ. Un no pot evitar el calfred quan descobreix aquest mateixos termes a la història del nazisme, a la història del gulag rus, al preludi dels grans genocidis del segle xx. INTERNAMENT, ILLEGALS, DETINGUTS, EMMANILLATS, DEPORTACIÓ. En qualsevol cas, i suposant amb molt d'optimisme que el sentit d'aquests termes sigui diferent, aquests nois són retornats, no als seus països d'origen, sinó a qualsevol indret del desert on puguin continuar morint com ho han de fer, és a dir com a éssers inferiors; se'ls atribueix una pobresa natural, de naixement, congènita, que cadascú s'apanyi, ells s'ho han buscat, la pobresa és un assumpte privat, només es converteix en un assumpte públic quan es torna una amenaça; no es té en compte per humanisme sinó per totalitarisme. Les autoritats assegu-

ren que aquests ilegals no tenen entitat com a refugiats polítics. Com si la fam i la malaltia no fossin també política. La fam dels africans i del nebot també és política. Es troben unides per la política de l'exclusió. De les omissions deliberades. No em cansaré de repetir que l'economia és una de les formes del crim. I relativitzar la mort és una forma de totalitarisme. No s'ha de tenir por de fer aquesta mena de connexions aparentment desconcertants. Tot està connectat. I per això, per connectar el nebot amb el temps dels viatges tràgics, per connectar els exclosos, farem servir una frase de Foucault, de la seva *Història de la bogeria*: «El sofriment de la fam continua essent dolor insondable.»

Madrid, febrer de 2007

