

Q U A D E R N S
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



Narrativa

i transcendència

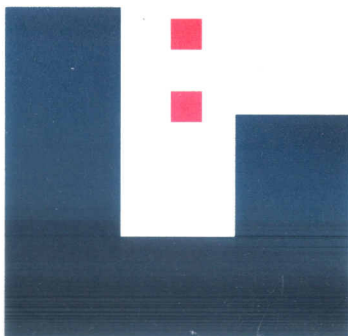
(Emili Teixidor i Jaume Cabré)

TOMÀS NOFRE - CRISTÒFOL-A. TREPAT



(32)

1996



Q U A D E R N S
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL

Narrativa

i transcendència

(Emili Teixidor i Jaume Cabré)

TOMÀS NOFRE - CRISTÒFOL-A. TREPAT



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL

CRISTIANISME I CULTURA

C/ València, 244, 2n.

08007 BARCELONA

Editorial Claret

Primera edició: setembre de 1996

Editorial Claret, S.A.U.
Roger de Llúria, 5 – 08010 Barcelona
Impress a Edim
Badajoz, 145-147 – 08018 Barcelona
ISBN: 84-8297-083-6
Dipòsit Legal: B. 33.609-1996

ÍNDEX

Presentació

TOMÀS NOFRE

Educació i repressió. Notes sobre “Retrat d’un assassí d’ocells”, d’Emili Teixidor

1. Osona, anys quaranta
2. Tipologia de capellans
3. La memòria i el sentit d’allò viscut
4. La culpa

CRISTÒFOL-A. TREPAT

Estimar Déu a través de la música? A propòsit de “Fra Junoy o l’agonia dels sons”, de Jaume Cabré

Presentació

1. Per situar l’exposició: literatura i transcendència
2. Música i transcendència: una experiència personal
3. La música: símbol transcendent en els nostres mites
4. La música a *Fra Junoy*
5. Conclusió: es pot estimar Déu amb la música?

PRESENTACIÓ

Sovint, quan es parla de la presència de l'experiència religiosa en la literatura d'avui, es recull només l'exemple de poetes atents al fet transcendent. Sembla que la transcendència sigui absent de la novel·la, de l'interès dels narradors, a desgrat d'una llarga tradició –que passaria per noms com Dostoievski, Julien Green, Kazantzakis, Joan Sales o Saint-Exupéry–. Però potser la clau de la qüestió no és esbrinar si hi ha narradors creients, o que facin dels seus dubtes religiosos matèria narrativa, sinó de quina manera es pot llegir una experiència o un testimoni transcendent en la literatura contemporània.

Després de la proposta per part de la Institució Cultural del CIC i la Fundació Joan Maragall de dos cicles de lectura de poesia catalana clàssica i contemporània des de la perspectiva de la presència del transcendent, els organitzadors van creure que, en ocasió de convocar un tercer cicle el març de 1996, potser havia arribat l'hora de donar la veu als narradors. I fer-ho amb l'esperança de poder confirmar o desmentir aquella absència. Per això es va convidar quatre novel·listes catalans a parlar-nos d'algunes de les seves obres i de les seves lectures, a parlar-nos de quatre novel·les que suporten una interpretació des de la transcendència o la perspectiva religiosa, i del ressò que hi podem trobar d'algunes lectures que formen part del patrimoni cultural del creient.

Les primaveres i les tardors, de Baltasar Porcel, *El violí d'Auschwitz*, de M. Àngels Anglada, *Retrat d'un assassí d'ocells*, d'Emili Teixidor, i *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, de Jaume Cabré, van donar peu a parlar, respectivament, de família i tradició, mal i bonat, educació i repressió, fe i estètica. Les obres i els seus autors van oferir quatre pretextos literaris per abordar qüestions religioses i de fe; o, a la inversa, van oferir quatre pretextos religiosos per conversar sobre literatura. Sobre el món.

Oferim, en aquest *Quadern*, dues de les aportacions presentades en el curs "Narrativa i transcendència". Tomàs Nofre va parlar, a

propòsit de la novel·la *Retrat d'un assassí d'ocells* d'Emili Teixidor, del binomi educació i repressió. Per la seva banda, Cristòfol-A. Trepat, a partir de la novel·la de Jaume Cabré *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, va plantejar respostes a la pregunta si és possible estimar Déu a través de la música. La lectura de Nofre, molt cenyida al text, ofereix elements per reflexionar sobre el rol, complex, de vegades positiu i d'altres negatiu, encara d'altres ambigu, que homes i institucions de l'església van jugar en el panorama de l'educació de postguerra. L'opció de Trepat ha estat aproximar-se al tema des de la seva experiència de lector, això és, des de la implicació personal del lector.

Després de la publicació de *Poesia i transcendència en Josep Carner, Màrius Torres i Salvador Espriu*, quadern que recollia les aportacions de Damià Roure, Jaume Subirana i Carles Torner al primer curs sobre poesia i transcendència, el present *Quadern* espera oferir un exercici altre de diàleg entre fe i cultura.

EDUCACIÓ I REPRESSIÓ.
NOTES SOBRE *RETRAT D'UN ASSASSÍ D'OCELLS*,
D'EMILI TEIXIDOR

Tomàs Nofre

1. *Osona, anys quaranta*

La història que s'explica a *Retrat d'un assassí d'ocells* està ambientada als anys quaranta, en el moment més dur de la postguerra espanyola. Ja al primer capítol, l'autor ens descriu una aula de l'escola del poble i es fixa en una cosa concreta: una làmina que mostra els ossos de la mà i que "el mestre nacional havia penjat a la paret [...], una mica més avall del Sant Crist, ben centrat, amb els retrats del Generalíssim i del Fundador de la Falange un a cada costat".¹ Els costums de l'escola franquista són descrits amb detall i emmarquen el moment i el clima en què es desenvolupa l'argument: "Un o dos dies a la setmana venia el comissari Calvet a hissar la bandera que penjava d'un pal a l'erm de darrera l'església que feiem servir de pati d'esbarjo, mentre ens feia cantar l'himne nacional o el 'Cara al Sol'. Després cridava la consigna del dia amb veu dura, com si es trobés al davant d'un batalló de legionaris a punt d'entrar en combat, amb els ulls clavats al penell del campanar i el mentó enlairat com el bec d'un gallet de corral. [...] Però la cosa que ens empudegava més a tots era la instrucció, amb aquells '¡derecha...ar!' i '¡media vuelta...ar!', que al cor de l'hivern, amb el nas gelat i els dits inflats de penellons, era un martiri insuportable" (p. 96-97).

El lloc on succeeix l'acció és un poble indeterminat de la comarca d'Osona. Els personatges parlen de les Guillerries, d'un Vic proper, a tocar, i d'una Barcelona més llunyana, quasi tan exòtica com França, la qual té l'atractiu d'Europa, però també l'horror de l'exili. El poble

¹ Emili TEIXIDOR, *Retrat d'un assassí d'ocells*, Barcelona, Proa, 1992³ [1a edició: 1988], p. 14.

està profundament dividit: hi ha la gent del poble, senzilla i esporuguida, i hi ha la torre dels amos de la Colònia de la Farfutalla, que són d'origen francès, i a qui la gent anomena "els Musiús". Són dos mons que no es barregen: el jardí (quasi un bosc) de la torre actua d'autèntic cordó sanitari. Els amos tenen la fàbrica, els diners i el poder; la gent del poble té la feina, la misèria i un gran sentiment de derrota.

De fet, tant l'època com el lloc on s'esdevé l'acció de la novel·la coincideixen amb l'època i el lloc de les narracions del recull *Sic transit Glòria Swanson* (1979),² del mateix Emili Teixidor. És un món de poble i fàbrica, de paisatge rural amb tocs d'indústria influent, de dones que comencen a treballar quan encara són nenes. Un món, per cert, que té molt a veure amb el que retrata Miquel Martí i Pol en els seus primers llibres, especialment en *El poble* (1966) i *La fàbrica* (1972).³

La novel·la s'estructura a partir del punt de vista d'un nen, que es diu Adjutori –Tori–, que s'adreça a un *tu* des del primer paràgraf: "Ahir vaig desenterrar [...] la parella de tórtoras de cua negra i tres canaletes vinoses al coll, te'n recordes?" (p. 13). En Tori té onze o dotze anys a l'època en què passen els fets que s'expliquen; i el *tu* a qui s'adreça no se'ns revela fins ben bé a la meitat de l'obra: "Tres setmanes, o potser més i tot, després d'haver començat el curs, va arribar el company nou que esperàvem. Vas arribar tu" (p. 96). Aquest xicot que arriba, que es diu Roger, és el coprotagonista en la segona meitat de la novel·la.

Els fets que s'esdevenen i dels quals en Tori i en Roger són testimonis i protagonistes, el lector els rep de boca d'en Tori quan aquest ja ha arribat a l'edat adulta i torna al poble: "La por de l'oblit, em porta al poble després de tants anys, a rescatar la caixeta per recuperar ni que sigui un bri d'aquell temps que ens va marcar per sempre" (p. 207). Hi ha una certa complexitat inicial, doncs, en el tractament del punt de vista: això és important per al desenvolupament de l'acció narrada, perquè se'ns presenta de manera fragmentària, amb una actitud de sorpresa i ingenuïtat (el protagonista és un nen), però alhora amb serenitat i actitud reflexiva (perquè el protagonista ho recorda un cop ha madurat). El caràcter fragmentari de l'argument és rellevant: "Moltes vegades no puc decidir quins esdeveniments van ocórrer abans que al-

² Emili TEIXIDOR, *Sic transit Glòria Swanson*, Barcelona, Proa, 1996 [1a edició: 1979].

³ Miquel MARTÍ I POL, *Obra poètica I (1948-1971)*, Barcelona, Edicions 62, 1989.

tres, ni quants anys tinc exactament en segons quines escenes” (p. 18). Tot plegat configura una situació interessant i molt atractiva narrativament.

L’acció pròpiament dita comença quan en Tori descobreix al bosc els cadàvers d’un home i un nen, que resulten ser dos habitants del poble: en Dionís Seguí i el seu fill. El fet singularitza en Tori, i fa que el vicari del poble, Mossèn Miquel, es fixi en ell i, més tard, demani als seus pares d’endur-se’l per estudiar el batxillerat sota la seva tutela. El pare s’hi oposa: és un home geniüt, poca-solta, cremacapellans, que té una afició tremenda per la cria d’ocells. La mare, una dona senzilla, sofrerta, que s’ha passat la vida treballant a la fàbrica com un escarràs, veu en la petició del vicari una oportunitat única per al seu fill. Ambdós discuteixen, i guanya la mare, però de la discussió sorgeix una revelació: el pare té un passat de col·laboracionista: “–Qui pitejava amb pistoles i escopetes, cremava diaris, arrencava pasquins, rebentava mítings, espantava reunions i pagava els pinxos que venien de Barcelona a portar raons i espardir el poble? –Què sabeu les dones de política? –Sabem el que ens arriba a casa i el que endevinem quan la bossa és buida i s’omple massa de pressa amb massa diners...” (p. 56).

2. Tipologia de capellans

En Tori passa a estar sota la tutela del vicari i a viure a la rectoria; a canvi, farà petites feines d’escolà i d’ajudant de sagristà. Des de la rectoria, el protagonista té l’oportunitat de conèixer molta gent, sobretot en relació amb el món de l’església, i la novel·la es converteix aquí en una autèntica galeria tipològica de capellans. N’hi ha quatre que destaquen, dos de més grans i dos de més joves.

En primer lloc, hi ha la presència del rector, Mn. Antoni Maria, anomenat per tothom el Rector Alliola, gras i consentidor, sense personalitat, que deixa tots els afers en mans del vicari, que és qui realment talla el bacallà a la parròquia.

Aquest personatge contrasta amb l’antic rector del poble, Mn. Martí, que va ser assassinat en un marge de la carretera durant la guerra. Era un capellà transigent, ple de bonhomia, que connectava amb la gent i que era molt estimat. També tenia un punt d’iconoclasta: “Predicava que amb ser bona persona i no fer mal als altres, ja n’hi havia prou. Que si els obrers de la fàbrica no resaven o no anaven a missa perquè estaven cansats de veritat, però en tenien ganes, aquestes ganes

ja els servien com si haguessin resat, com si hi haguessin anat” (p. 68). La presència de Mn. Martí plana per tota la novel·la com a símbol d’una manera assequible d’entendre la religió, com a símbol d’una fe que ha de ser compartida, no imposada.

En tercer lloc, Mn. Miquel, el vicari, el veritable eix d’aquesta galeria de capellans: “Quan arribà al poble com a vicari nou, poc després d’acabada la guerra, es ficà la gent a la butxaca en quatre dies. Era un capellà jove, alt i elegant, que semblava un monsenyor o un secretari del bisbat, amb extremada cortesia, somriure intel·ligent i irònic, mirada freda. Tothom va comprendre de seguida que gaudia de la protecció i confiança dels Musiús de La Farfutalla i d’altres fabricants satèl·lits menors” (p. 40). És a dir, un personatge perfectament equiparable al seductor Fermín de Pas, el *magistral* de *La Regenta* de Clarín. Al poble, abans de la guerra, el mestre era el Senyor Enriquet, un “ardent moderat de l’Esquerra Republicana” (p. 40), que havia fundat una escola, la Nova Acadèmia Minerva, de línia pedagògica laica i radical; després de la guerra, el Senyor Enriquet és depurat i empresonat, i Mn. Miquel aprofita l’avinentsa per obrir una escola parroquial, l’Escola Popular de Sant Miquel Arcàngel. El vicari creu fermament en el paper que l’església ha de jugar en els nous temps que comencen; en un moment determinat parla de “la seguretat, la força íntima, amb què ens cal actuar sobretot per mantenir aquest pilar de la reconstrucció del poble, de tota la política de redreçament...” (p. 74). I en una altra ocasió: “Necessito recolzar-me en el poder de la vella mestressa de La Farfutalla per a l’acció d’apostatat” (p. 72).

I en darrer lloc, Mn. Pere, rector d’un poble veí, amb aires de pagès caravermell, que fuma amb pipa i té ulls de murri, lector de Sòfocles, de Llull, de Kierkegaard, traductor de Hölderlin. És antic company de seminari de Mn. Miquel, però no comparteix les seves idees: ell és partidari del que en diu “l’enriquiment íntim de l’individu, l’autoeducació” (p. 82), i està obertament en contra de la col·laboració de l’església amb el règim franquista.

La relació entre Mn. Miquel, el vicari, i Mn. Pere, el capellà de la pipa, és un dels elements més interessants de la novel·la en relació amb el tema que en aquest article ens ocupa. Emili Teixidor, en una entrevista, diu que a *Retrat d’un assassí d’ocells* li va interessar explicar “el comportament absolutament innoble i baix de l’Església en aquest país, en general, al temps del franquisme. Durant quaranta anys, si no han anat a dormir al mateix llit, s’han casat al mateix altar. I això ho dic amb tot el respecte [...] pels capellans rurals i el petit cler-

gat, que no tenien res a veure amb la marxa general i que, en molts casos, van tenir un comportament admirable”.⁴ Doncs bé: Mn. Pere representa aquest petit clergat, aquest capellà rural que no vol que li facin passar bou per bèstia grossa, i que es refugia en l’estudi dels clàssics i en el conreu del seu món interior a l’espera de temps millors. I Mn. Miquel, el vicari, representa aquella part de l’església que col·labora amb el franquisme. Tanmateix, ambdós capellans són amics; més encara: són confidents. I de les seves converses (a les quals assistim a través del narrador-protagonista, que es troba sempre, mig per casualitat mig perquè ho busca, en llocs discrets que li permeten sentir fragments d’aquestes xerrades) sorgeix la complexitat. Ja hem dit que *Retrat d’un assassí d’ocells* no és una novel·la senzilla: explica coses d’un temps complex, i li cal aquesta complexitat per fer-nos-les veure amb els matisos necessaris.

Per exemple, Mn. Miquel, el vicari, no és un aprofitat, no és un simple peó que el règim usa per a l’educació i la repressió ideològica dels infants. No. Mn. Miquel creu realment que, com diu ell mateix, “la guerra ha esta una purga no sé si necessària, amb tots els dolors i molèsties i brutícies que comporta un patiment d’aquesta mena. Aquesta força irresistible ho ha canviat tot i ha deixat totes les coses per fer, i sobretot, ha deixat el poble en estat d’aprenentatge. Fóra una irresponsabilitat imperdonable defugir la tasca de magisteri que podem fer, que hem de fer...” (p. 82). Per a ell, aquesta és la finalitat de tot, la seva missió en la vida, que és una autèntica tasca pedagògica. És ambiciós, sí, però no vol el poder pel poder mateix, sinó per usar-lo en l’eixamplament i l’aprofundiment de la que ell creu nobilíssima missió educativa.

Arribats en aquest punt, podem preguntar-nos si aquesta finalitat última pedagògica de Mn. Miquel és sincera. No pot ser una mena d’autoengany per exercir el poder sense mala consciència? Aquest és un altre dels punts interessants de la novel·la. Mn. Miquel creu sincerament que pertany al petit grup dels elegits per portar a terme una missió de caràcter superior. “Recordo que en un moment donat, el meu vicari va citar unes paraules de l’Evangeli [...]. Era aquell pasatge en el qual l’evangelista explica que Crist va pujar a una muntanya i va cridar qui va voler. O sigui, va fer una tria. Els elegits. Els cridats. La sal de la terra” (p. 74). En un altre moment, en Tori, el narrador-protagonista, explica com a l’escola el vicari els llegia “unes

⁴ Serra d’Or, 361 (gener 1990), p. 22.

històries que semblaven contes meravellosos. Josep i els seus germans que l'odiaven i volien matar-lo simplement perquè era el preferit del pare i el més llest i..., tot feia suposar-ho, el més bell, infamant privilegi de la bellesa i de l'amor enfront els deu o onze germans obtusos, envejosos i sòmimes [...]; i la història de Moisès i la història dels malvats faraons [...]; i el pobre i minúscul rei David, extraordinari com la humil Ventafocs, el valent Cigronet, l'enginyós Hansel o la dolça Blancaneus, que només perquè l'omnipotent Jehovà el preferia, triomfava contra el gegant Goliat [...]; sempre la predilecció de Jehovà, el Déu arbitrari i capritxós dels jueus, l'atenció especial pels seus estimats, un senyal, una distinció, un signe d'aliança" (p. 102-103). Aquest és Mn. Miquel, el vicari, que se sent cridat, i que està obsessionat per l'episodi evangèlic de la Transfiguració, quan Jesús puja a la muntanya amb els escollits, Pere, Joan i Jaume, per manifestar la seva glòria. No es pot dir que la virtut de Mn. Miquel sigui la modèstia, però tampoc no es pot dir que el seu defecte sigui la maldat.

3. La memòria i el sentit d'allò viscut

Totes aquestes coses ens són presentades, com s'ha dit, de manera fragmentària, des del punt de vista d'un nen, que no acaba de comprendre-ho tot, però que va descobrint un sentit en el que explica justament a mesura que ho explica. De fet, aquesta és una tècnica habitual en el fer literari d'Emili Teixidor. En una novel·la publicada poc abans que *Retrat d'un assassí d'ocells*, que es titula *Frederic, Frederic, Frederic*, i que podríem incloure dins del que solem anomenar literatura juvenil, el narrador-protagonista ens explica: "Ara escric aquesta història així, a trossos, però, de veritat, els fets no van venir un rera l'altre, ben ordenats, com un ramat de bous, sinó que ocorregueren tots de cop i volta, com un glop de vi begut massa de pressa, d'una manera ràpida i inesperada." I en un altre moment: "Vaig explicant les coses així, a batzegades, perquè em resulta més fàcil i perquè és més veritat."⁵ En altres novel·les molt anteriors, també podríem rastrejar un o altre ús d'aquesta tècnica, com en la cèlebre *L'ocell de foc*.⁶

⁵ Emili TEIXIDOR, *Frederic, Frederic, Frederic*, Barcelona, Cruïlla, 1986 [1a edició: 1982], p. 7 i p. 28.

⁶ Emili TEIXIDOR, *L'ocell de foc*, Barcelona, Cruïlla, 1991 [1a edició: 1972].

Es tracta de rescatar de l'oblit allò viscut, però no només això: es tracta de *donar sentit* a allò viscut. Perquè l'autor tria explicar esdeveniments viscuts en un moment clau de la vida: l'etapa de l'adolescència, quan encara tens les arrels a la infantesa, però quan ja notes que et creixen ales que t'empenyen cap a la vida dels grans. Un moment en què tot es viu amb gran intensitat i amb gran confusió. Un moment en què pren forma la idea de *voler ser ja un altre*.

Des d'aquesta perspectiva, tot el que s'explica és transcendent. Hom percep ja els canvis en la pròpia persona i en el món que l'envolta. I hom voldria tenir un paper rellevant en aquest món. Hom voldria ser un dels *escollits*. Almenys un creu tenir dret a ser-ho. Després la vida s'encarrega de posar cadascú al seu lloc.

4. *La culpa*

Tornem al personatge de Mn. Miquel, el vicari. Hem dit que ell se sent un escollit, i juga fort. Però fracassa. Per dur a terme el seu ambició projecte educatiu, necessita el suport material de la família de propietaris de la Colònia de la Farfutalla; de fet, té les simpaties de la vella matriarca del clan. Però els altres membres de la família estan ben relacionats amb els poders polític i eclesiàstic, els seus projectes i les seves prioritats van per un altre camí i acaben per apartar el vicari, que queda en fals davant el poble i davant els seus superiors, els quals el destermen en una parròquia insignificant i llunyana. És aleshores quan comprèn les paraules del rector que va ser mort durant la guerra, i a qui el vicari no tenia cap simpatia perquè el considerava populista i extravagant. Hi ha una última conversa del vicari amb el narrador-protagonista en què el primer, ja vençut, fa unes observacions en veu alta: "Lliurar-nos a la vida sense falsa dignitat, sense la flatulència hipòcrita de la vanitat... [...] L'antic rector, Mossèn Martí, tenia cada sortida! Deia que tots els mals ens vénen per no voler-nos acceptar tal com som, del desig absurd de voler ser un altre" (p. 180).

Ell no té la culpa d'haver començat una guerra, d'haver *quedat* a la banda dels vencedors, d'haver cregut en el que predicaven i d'haver volgut aprofitar les circumstàncies per a desenvolupar la missió a la qual creia haver estat cridat. Però ell assumirà la penitència del fet d'haver-hi hagut una guerra, i uns vencedors, i un profit. El vicari paga la seva petita part de culpa, però sobretot paga la gran culpa dels altres.

Crec que per aquí s'explica la fascinació que en Tori, el narrador-

protagonista, sent pel vicari. Perquè en Tori es troba en una situació paral·lela. Ha descobert al bosc els cadàvers d'un home i un noi. Al llarg de la novel·la assisteix a les investigacions, i a poc a poc va descobrint coses molt poc agradables: l'home mort havia estat un assassí a sou durant la guerra; el pare d'en Tori, també. Creix la sospita que és el pare d'en Tori l'assassí del seu antic col·lega, en venjança per un afer entre ells dos. A la fi, el pare d'en Tori marxa del poble després d'haver matat a trets tots els ocells que criava. El pare és el passat autoritari i fosc, i la seva culpa l'assumirà en certa manera el fill, que acompanyarà en el desterrament el vicari. Tant en el cas d'en Tori com en el del vicari, pren tot el seu significat la darrera frase de la novel·la: "L'amor és injust i la justícia no té cor" (p. 208).

ESTIMAR DÉU A TRAVÉS DE LA MÚSICA?
A PROPÒSIT DE *FRA JUNOY O L'AGONIA DELS SONS*,
DE JAUME CABRÉ

Cristòfol-A. Trepai i Carbonell

Presentació

Vull agrair l'oportunitat que m'ofereixen avui de parlar sobre aquest triangle –música-transcendència-amor– a propòsit de l'excel·lent novel·la de Jaume Cabré, *Fra Junoy o l'agonia dels sons*. Ho agraeixo perquè, com tindrè ocasió d'exposar tot seguit, aquesta és la novel·la que més vegades he llegit (exactament set i vaig per la vuitena). I, a més, perquè sóc un admirador incondicional de la creativitat literària de Jaume Cabré amb el qual m'uneix una sòlida i duradora amistat. Parlar d'aquesta obra en particular és per a mi un autèntic plaer.

No vull pas dir amb això que les altres novel·les de Jaume Cabré no siguin igual o més bones que aquesta. *Carn d'olla*, sense anar més lluny, a més de ser extraordinària i singular, resulta també força estimulant a l'hora de plantejar les relacions entre literatura i transcendència. I, evidentment, la darrera novel·la publicada fins a la data, *Senyoria*, una autèntica simfonia d'humanitat, supera indiscutiblement –rara unanimitat de la crítica– el llistó de la resta de la seva obra literària, ja prou bona.

Tanmateix a mi em fascina d'una manera particular *Fra Junoy*. Aquesta novel·la em sedueix no només per la seva bellesa literària, sinó molt particularment per un dels seus temes. (Val a dir que si alguna cosa caracteritza l'obra de Jaume Cabré és la seva polifonia temàtica, la riquesa de plànols humans, els estrats de significats que es poden trobar en les seves imatges i, sobretot, en la soberga musicalitat i sensibilitat del seu discurs formal.)

Doncs bé, *Fra Junoy* tracta d'un tema pel qual sempre m'he sentit atret: el món monàstic. I en aquesta novel·la em xucla sovint l'atenció

d'aquest món una ruptura que em sorprèn i fins i tot m'escandalitza: el fet que una malentesa radicalitat cristiana dugui, dins d'un monestir, a la renúncia de la música. I, alhora, hi he viscut d'una manera molt personal el conflicte interior del seu protagonista: un frare que viu la música en comunió amb Déu n'és apartat per l'enveja inconscient i la mirada raquífica del seu superior, la força cega del poder.

Evidentment, la novel·la que comentem és molt més rica que no pas aquests tres apunts que seran l'objecte d'aquesta breu lectura. Però jo els destacaria precisament pel que se m'ha demanat avui aquí. Crec que la novel·la, efectivament, planteja obertament, entre d'altres coses, la relació entre música i transcendència. Si més no les fa servir de nucli, aquella mena de grumoll genètic i energètic de les persones que emparauem sovint a través del relat. El discurs de la raó, pobreta, no ens hi sol arribar per més esforços que hi fem.

Alguns o algunes, tocats per una mena de gràcia, com si d'una mena de *sacerdots laics* es tractés –és a dir, com a persones “dotades de la comunicació del sagrat”– tenen al seu abast el poder de concretar, de construir aquest relat que posa en comunió les dues anelles del símbol: el relat –data sensible que vivim– i l'enllà, el misteri, allò que intuïm com a possibilitat del transcendent –allò que revivim?

Abans, però, he de recordar que parlaré només com a lector, ja que no sóc, ni de bon tros, ni crític ni estudiós de la literatura. He tingut el privilegi que la literatura i, d'una manera molt especial la de Jaume Cabré, em sigui només un petit espai de vida i alhora de repòs. Una mica allò que, amb les degudes distàncies, ens ensenya el Kempis: *semper requiem quaesivi, et numquam inveni, nisi in angulo cum libro* (sempre he buscat el repòs i mai no l'he trobat sinó és en un racó amb un llibre).

Doncs això. Som-hi. Es pot estimar Déu amb la música?

1. Per situar l'exposició: literatura i transcendència

Estic convençut que tots els éssers humans vivim interpel·lats per dues dimensions humanes bàsiques: la consciència de ser contingents i l'experiència incerta de la transcendència.

Per la primera els humans reconeixem la nostra possibilitat de no ser o, en tot cas, de deixar de ser en qualsevol moment. Vivim la contradicció entre l'efímer a què estem condemnats i l'eternitat que ens orienta el desig.

Per la segona intuïm, i fins experimentem, a través d'una via paral·lela a la lògica i a la raó, que existeix una realitat enllà de les percepcions. Fins i tot maldem tota la vida per trobar una resposta a allò que la raó només pot arribar simplement a preguntar: existeix Déu? Quin és el sentit i fonament últim del bo i del dolent? Què hi ha enllà de la mort? Com ha començat tota aquesta aventura de la vida? Què ens pot explicar el mal i la seva seducció? Si no existís aquesta dimensió transcendent, ¿com podríem aspirar a justificar la convergència en uns valors (ningú pot ser torturat, per exemple)? O bé, ¿on es fonamenta aquesta mena d'esperança indestructible que les persones semblen posseir com un fil d'or que els relliga tota la història? O, ¿d'on neixen les decisions sobre experiències, intuïcions i amors diversos que no lliguem directament amb la lògica i que resulten virtualment certs i eficaços?

Per intentar entendre què vull dir amb el mot transcendència em veig obligat a recórrer a la seva etimologia: *trans* (enllà) i *scandere* (pujar, escalar). Amb el mot transcendència ens referim, doncs, a una realitat que se situa més enllà d'una determinada esfera –la sensibilitat directa, la raó...– i que no és de la seva mateixa naturalesa. Transcendir vindria a ser, doncs, “ultrapassar pujant”. És una capacitat que, dins de l'existent, només sembla donada a l'ésser humà. Ramon Llull etava convençut (i jo també, però no m'ho feu raonar perquè se m'escapa) que les persones humanes tenim en algun lloc d'aquest constructe hipotètic que dissenyem amb el nom d'ànima un *punt transcendent*. El savi mallorquí ho definia com *estrument del humà enteniment, ab lo qual ateyn, sobre natura, lo subirà object*. ¿No seria aquest instrument el que actua com a energia creativa de qualsevol art i, en especial, de la literatura i de la música? ¿Quan un músic tanca els ulls i emboca la trompeta en un concert de jazz i li surt un doll de notes tan coherents com imprevistes i plenes de vida, no activa, per ventura, aquest *punt transcendent*? ¿Quan un literat davant d'una pàgina en blanc veu com els personatges, literalment parlant, se li fan i desfan gairebé dictats per una força interna, no és un fruit potser de la potència d'aquest *punt transcendent*? No és potser aquest punt transcendent el que connecta els oïdors de música i els lectors de literatura en un espai comú que ens proporciona imatges compartides, gaudi i sentit? ¿No és aquest acte de comunió una experiència de caire religiós o, si ho preferiu així, de naturalesa mítica? ¿Què és en definitiva la religió sinó una experiència comunicativa amb el sagrat? On, si no és en el *punt transcendent*, els humans podem viure res de religió?

Si això que dic és cert, *Fra Junoy o l'agonia dels sons* constitueix un doble punt transcendent: per ell mateix —és un relat que explica— i pel tema que planteja —el tancament a la transcendència—: l'agonia dels sons, de la música. Perquè la música, tal i com ens ho fa viure Jaume Cabré a través del seu frare és un camí cap a la transcendència, una vivència religiosa. O almenys, ho pot ser. ¿Quines relacions hi ha entre música i transcendència?

2. Música i transcendència: una experiència personal

Que la música està lligada a la transcendència, és a dir, que els sons articulats, alguns sons si més no, poden posar en contacte a través de la sensibilitat de l'oïda una ressonància de l'ànima amb un ordre superior d'experiència situat enllà de la nostre consciència i percepcions, ho visc com una certitud d'ordre experiencial. No m'és lícit generalitzar-ho. Però us ho explico per si serveix d'alguna cosa.

Gràcies als meus pares he tingut la sort de gaudir d'una educació musical des de la meva infantesa. Gràcies també al meu pare, des dels catorze o quinze anys, he tingut coneixement del món monàstic. El meu pare em duïa a missa a la cartoixa de Tiana els primers diumenges de cada mes. Em sembla recordar que cap a les nou o quarts de deu del matí, en una església blanca i despullada, uns homes silenciosos i vestits de blanc s'aplegaven al cor de fusta tot atenent el reclam d'una campana tranquil·la. Els monjos, que nosaltres vèiem des d'una racó del cor de dalt (únic espai destinat als quatre fidels que hi acudíem), entonaven *sola et rotunda voce* els melismes del gregorià (hora tertia) i, en acabat, la missa conventual.

El meu pare semblava encandilar-s'hi. Jo m'avorria de mort. Una hora llarga de *gori-goris* incomprendibles em feien aquella estona realment insofrible. Fins a aquí res d'anòmal.

Passats tres o quatre anys les circumstàncies de la vida em van dur a realitzar els exercicis espirituals de sant Ignasi durant un mes en el marc d'una opció religiosa. Passada l'experiència, a mesura que aprengia les tècniques de l'oració mental i afectiva i les delícies del silenci interior, gairebé de cop i volta, el gregorià —en concret, pregar amb el cant gregorià— em va esdevenir absolutament entusiàstic (en sentit grec: em sentia posseït per la divinitat, dissolt en una experiència quotidiana del sublim). D'aleshores ençà escoltar un cant de vespres o de laudes en un monestir masculí o femení ha constituït una de les meves

atraccions fatals. Sí, almenys amb una música, jo he experimentat que es pot estimar Déu, i d'una manera molt especial, a través de la salmòdia gregoriana.

Efectivament, l'ondulació del cant pla, sense ritme, portant el sentiment afectiu de la veu a través del melisma, servint una lletra carregada de simbolismes coneguts, creient el poema inspirat per Déu, era una manera d'estimar-lo, d'abandonar-s'hi, de reclamar-lo i fins i tot, sigui dit amb el lògic respecte, d'imprecar-lo (“Déu meu, Déu meu per què m’has abandonat?”). ¿Oï que no costa d'entendre que, com a conseqüència d'aquesta experiència de vida, em sobti de manera desagradable que el monestir on Fra Junoy exerceix de confessor renunciï a la música per pobresa? ¿Com és possible un monestir sense música?

Ara bé, jo havia estimat Déu –i l'estimo encara quan puc– a través d'una música i com a conseqüència d'una experiència personal. És possible generalitzar-ho? Aquí tinc dubtes. Vaig accedir a una música com a conseqüència d'una experiència interior i no a l'inrevés. La música en si mateixa no m'hi havia portat. Sola no sembla que m'hagués pogut atreure. Si no tenim cura de la nostra caixa interior no sembla que, d'ordinari, la música hi pugui ressonar. Potser mai com avui no se sent tanta música, i se n'escolta tan poca... ¿Quants mimuts de cada dia dediquem en exclusiva a la música? Entrar a la música exigeix una atenció particular. Podríem dir el mateix: es pot estimar Déu amb la música, però cal dedicar-li un temps. A Déu. A la música. Fàcilment aleshores la música esdevé o pot esdevenir “divina”...

D'aquella experiència n'he conservat una idea que alguns llibres confirmen: la música que més et pot connectar amb el sublim en les diverses cultures humanes no té ritme. Perquè els ritmes més acusats ens duen a la vida, a la terra, al plaer dels sentits, al vi blanc de l'estiu en un indret mediterrani... I tanmateix...

I tanmateix també he arribat a experimentar que es pot estimar Déu amb la música rítmica. Qualsevol *gospel song* cantat amb fe porta també en la seva sinya la llavor de la transcendència. Escolteu, per exemple, l'*Old Landmark* o el *How I got over* de l'Aretha Franklin. El seu ritme trepidant excita, certament, però excita curiosament, en aquest cas a “ultrapassar pujant...”

Malgrat tot, com sempre m'ha passat, quan en la pròpia experiència arribo a intuir per on es va cap al transcendent, sembla que allò o aquell o aquella que hi és i l'habita no et deixi tranquil i et continuï estimulament simplement a fer camí i mai a arribar a un lloc precís.

Crec haver intuït que Fra Junoy vivia la música com a camí. I que

la seva renúncia obligada per la pressió del poder li mutila la fe de manera que no pot entendre. Perquè la música és un símbol del transcendent primordial, present de manera eficaç en els nostres mites occidentals.

3. *La música: símbol transcendent en els nostres mites*

La paraula símbol ve de l'antic grec *symbolon*. Era una mena d'anell simètric que els comerciants partien per la meitat com a testimoni del compromís verbal que havien adquirit. En tornar de l'expedició comercial, el fet de posseir la meitat de l'anell constituïa la garantia del pacte. Posseir el *symbolon* –mig anell– era equivalent a tenir la meitat d'una realitat que es veia i es tocava però que significava alguna cosa més enllà, igual de real, que no es veia però que existia: el compromís adquirit. D'aleshores ençà amb la paraula símbol designem una realitat material que es percep, la qual, al seu torn, s'uneix a una realitat immaterial que no es percep. ¿Pot ser la música un símbol de la transcendència? Jo crec que sí. I així ressona en els nostres mites.

Segons el mite cosmogònic més antic d'Occident, el mite d'Eurínome, del Caos inicial en va sortir una dea. Es va posar a ballar damunt la mar i heus ací que va generar un vent que la seguia. Aquell vent li va semblar un bon estri per iniciar una obra de creació i, tot fregant el vent, va fer la serp Ofió. Ja tenim, doncs, la diferenciació primordial: primer la dona i, generada per ella, el principi masculí. ¿Quin va ser, però, el nucli genètic d'on va emanar el creat? De la *dansa*, en definitiva, d'un dels paràmetres fonamentals del so: el ritme.

En mites més recents trobem el naixement de la paraula música com una dimensió comuna de les *muses*. Les muses eren éssers divins, fills de la llum (Zeus) i de Mnemòsine (la memòria). De la mútua fecundació de la comprensió amb la memòria en neix la música: la poesia, la dansa, la flauta, la lírica coral, la tragèdia, la matemàtica i la història. Habitaven el Parnàs i la vall de l'Helicó. Inspiren tothora els humans i alegren la vida dels déus i de les dees. Són, doncs, unes intermediàries, una mena d'àngels pagans. Són els personatges del relat que explica aquesta realitat transcendent que ens uneix amb la dimensió sagrada de l'existent.

També els mites judeocristians donen a la música aquesta potencialitat. N'hi ha prou a llegir l'Apocalipsi (capítols 4 i 5) per adonar-se que al cel cristià on regna l'*aion* (el temps immòbil), és a dir, l'eternitat, la música té un paper de primer ordre:

Immediatament vaig ser pres en esperit i vaig veure un tron posat en el cel. Hi seia algú que resplendia amb un esclat semblant al del jaspi i la cornalina, i el tron era nibat per un cercle de llum que brillava com la maragda. Al seu voltant hi havia vint-i-quatre trons, on seien vint-i-quatre ancians, vestits de blanc i coronats amb corones d'or. El tron espurnejava llampecs, seguits pel retruny de la tronada. [...] Al seu costat hi havia quatre vivents. [...] Els quatre vivents [...] nit i dia no paraven de repetir: “Sant, sant, sant és el Senyor, Déu de l’Univers, el qui era, el qui és i el qui ve.” I sempre que aquells vivents glorificaven i honoraven el qui seia al tron i viu pels segles dels segles i li donaven gràcies, els vint-i-quatre ancians es prosternaven davant el qui seua en el tron, adorant el qui viu pels segles dels segles. [...]

Llavors, en plena visió, vaig sentir les veus d’una multitud d’àngels que envoltaven el tron i les veus dels vivents i dels ancians. Eren milers i miríades de miríades que cantaven en veu forta...

La tradició cristiana sap fins a quin punt en els monestirs, tant masculins com femenins, al final de la salmòdia del cor els monjos i les monges s’aixequen dels setials o del repòs de les misericòrdies, s’inclinen –es prosternen– i canten amb la mateixa melodia gregoriana de la salmòdia el *Glòria pels segles dels segles...* Probablement la música sigui, per a la nostra tradició, una de les veus privilegiades del sagrat... Per això la música –ambigua com totes les coses d’aquest món– no pot deixar d’estar present entre els “professionals” de la pregària (prego que se’m permeti amb intenció d’humor aquest qualificatiu aplicat als monjos). Per això és un escàndol que al monestir de La Ràpita relatat pel Jaume Cabré, monestir de *l’orde cistercenc de l’estricta observança en la probresa absoluta*, la música sigui objecte de renúncia. Aquí amb la música passa alguna cosa. I també, lògicament, em sembla un escàndol que el càstig d’un bon franciscà enamorat de la música sigui precisament la imposició de no fer-la, ni tan sols d’escoltar-la.

4. La música al Fra Junoy

No em vull pas enganyar: *Fra Junoy o l’agonia dels sons* és, fonamentalment, una reflexió profunda sobre el poder, els seus mecanis-

mes, les seves passions i els seus resultats. En definitiva: de la seva concupiscència. I al darrera d'aquesta reflexió hi flueixen de manera constant i densa dues lluites humanes conscients o inconscients: d'una banda la batalla contra l'efímer, contra la catàstrofe de tota vida (representada potser per la decadència del monestir de La Ràpita) i, de l'altra, la forçosa i, a voltes dolorosa, valoració de l'ambigüitat de totes les coses, de totes les decisions, de totes les propostes.

En síntesi la novel·la planteja la malaurada vida d'un frare franciscà, senzill, primari, que gaudeix d'allò més en el convent de Sant Aniol de Feixes amb la pràctica musical. N'és l'organista. Aquesta frare es veu implicat sense voler-ho en conflictes de poder. El primer: el seu superior, que el considera "ric" perquè és massa feliç amb la música, l'envia de confessor al monestir de La Ràpita, lloc dur, avorrit, sense un mal harmònim per distreure la seva solitud, per caminar cap al seu cel. El segon: a la Ràpita toparà amb el rigor autoritari de l'abadessa, una dona que mai no dubta i que per la seva intransigència porta el monestir a la decadència. I el tercer: el frare es veu embolicat, com a conseqüència del seu enfrontament amb l'abadessa, en un conflicte de poders d'altres jerarquies eclesiàstiques on només compta, no tant el cas del frare en ell mateix, sinó la possibilitat que l'enrenou del conflicte impedeixi una promoció al cardenalat del bisbe Maurici. En definitiva, doncs, una teranyina de poders.

¿I la música? La música hi juga un paper gens negligible, no sé si intuïtivament o conscientment. La música per part del protagonista em sembla que és el principal vehicle de la transcendència. Com a imatge, l'absència de la música em sembla que simbolitza o connota la mort. I tanmateix, com sol ser present en tota obra d'en Cabré, tot té el seu punt de contrast, de contrallum, d'ombra de dubte: també la música paga el preu de l'ambigüitat. Ara bé: una mica menys que la resta. Vegem-ho.

El pare Modest, superior del convent franciscà de Sant Aniol, li diu al bisbe referint-se a Fra Junoy:

Era el nostre organista i, a part de la tasca litúrgica es passava totes les hores que l'ocupació li deixava enganxat a l'orgue tocant i tocant, o llegint i diu que estudiant partitures, però no us penseu, música profana i tot; i diuen que també componia. [...] El deixava fer, monsenyor *perquè el veia feliç* [...]

Qualsevol que hagi fet els exercicis espirituals de sant Ignasi sap que una de les veus de Déu és la serenitat, la pau i la felicitat que

acompanyen les opcions o decisions que es maduren en la pregària davant Déu, amb Déu encara que sovint sense Déu. En canvi no pot procedir de la divinitat, segons el fundador dels jesuïtes, qui davant d'una opció o decisió en la pregària sent pena, tristor, i angoixa... Si el frare era feliç en la música, sense mai no descurar cap altra obligació, era que la música li era un vehicle de Déu. El pare Modest, però, contrapunteja poc després:

... perquè en la música no tot és lloança a Déu.

I decideix enviar Fra Junoy a La Ràpita:

Era una frare a mitges, monsenyor, perquè la música l'omplia massa.

I això, tot i que l'havia provat abans, i el frare, sense música per santa obediència durant un temps, potser una mica trist, havia obeït sense reticències.

Que la música és transcendent en l'experiència de Fra Junoy crec que es pot percebre clarament. Quan és a La Ràpita, *ex-musicat*, a Fra Junoy li pesa el silenci. És aleshores que:

Escolta enfebrir el plany embogidor de la cigala i dona gràcies al cel quan bufa el llevant perquè fa tremolar les fulles esquistades dels quatre arbres de l'hort i allò és una petita melodia seca que el conhorta. I si és el llamp i el tro, Fra Junoy surt a l'hort o es perd pel camí de darrere el monestir a entomar la pluja càlida i a deixar-se penetrar per aquells *sons sants*.

La música en Fra Junoy sembla que aconsegueixi la intuïció agustiniana: és l'ànima de l'Univers, sotmesa a relacions harmòniques, per tant numèriques, que enxopen el que es viu amb la voluntat del diví arquitecte...

I, per contra, en la novel·la de Jaume Cabré, l'absència de música connota, com hem dit abans, la mort:

Perquè La Ràpita és pobra fins a la mort. I per no haver-hi, tampoc no tenen música.

Per raons d'austeritat només cantaven vespres. Fra Junoy, després d'haver-les tastades un cop, fugia lluny en aquella hora

perquè la seva oïda àvida s'esfereïa amb el cant detestable de les monges.

Segons m'ha semblat percebre, a Jaume Cabré no li agrada prendre partit explícit en la seva obra perquè em fa la impressió que viu la vida i l'observa, almenys literàriament, com una complexitat creixent on tot està condemnat, si més no potencialment, a l'ambigüitat. En canvi, és particularment i excepcionalment condescendent amb el fenomen musical. I li deixa la possibilitat explícita de ser realment la línia última del contacte amb allò o aquell o aquella que, a falta de millor nom, qualifiquem de diví o divina.

L'ambigüitat respecte la música, però, hi és, no la perdona. El frare, sovint, al llarg del judici, que travessa les planes de la novel·la amb els ritmes precisos i simultanis d'un bon film, també utilitza la música pel cantó neutre (poc o gens transcendent). Utilitza la música per entotsolar-se (no per comunicar-se), per fugir d'estudi, per no enfrontar-se a una realitat que no entén.

Però la música al final del relat és l'única cosa, a parer meu, que queda salvada, aspecte no gens freqüent en les novel·les de Cabré. Perquè el frare, senzill, ex-pròfug, reu de condemna eclesiàstica per una acusació abominable –haver trencat el secret de confessió i haver negat l'existència del diable– respon amb seguretat, ell tan insegur i senzill, a les amonestacions del pare Modest:

–Jo bé que em feia entendre de la gent quan era davant l'orgue a l'ofici. Bé callava la gent i seguia amb unció la litúrgia.

–La gent seguia la teva música, fill. –El pare Modest observava el cabell despentinat de fra Junoy i s'asseia.

–La gent seguia el seu propi cor i la música els ajudava. Vull dir que jo els parlava i m'entenien. Amb paraules no que no en sé de parlar. [...]

Fra Modest insisteix en l'opció pròpia del poder. La música aparta de Déu. Fra Junoy respon convençut:

–Jo feia música a Déu, pare!

–Tu feies música a tu! [...] A més ara ja està fet: mai més no tocaràs l'orgue. A Déu li plau que facis servir aquestes mans en ministeris més humils –pensava en l'aixada el pare Modest– i més sublims.

–Perquè vos ho voleu així, pare?

–Perquè Déu ho vol així.

I després d'un silenci, Fra Junoy confessa serenament:

–Pare, jo no vull pecar d'orgull. Però Déu no està del cantó de la tristesa ni de la lletjor; això ho he après clarament durant aquests anys. La música és de Déu. Si no, és que Déu no existeix.

I més endavant, davant de la prohibició de tocar mai més l'orgue, Fra Junoy dóna la resposta de tot obedient que apel·la, no obstant, a la transcendència de la música:

–Si em preneu les mans, pare, em queda l'oïda

–Què voleu dir? –s'esverava el superior.

–Que puc sentir com toca fra Àngel [...]. Que puc sentir la dona que canta a la vora del riu. La sentiu? –i demanava silenci immobilitzant el gest–. O els ocells. I això –desafiador– no m'ho podreu negar mai. Ni em nom de Déu.

La música apareix, doncs, com l'ànima o el nervi vital de la vida que ningú, en nom de cap Déu, mai no podrà negar, perquè a la vida hi és donant forma a les coses i als sentiments.

I contrapunt d'aquesta música viscuda pel franciscà com a camí o anell físic amb la transcendència, la seva absència en la novel·la esdevé símbol de la prova definitiva de la decadència i de la mort. Conclou així l'abadessa, aparentment triomfant del litigi amb Fra Junoy:

Des de l'època de l'escàndol que no ingressa ningú a La Ràpita. [...] Fa dos anys que no cantem Vespres, l'únic ofici que el Costum permetia cantar.

Quan ja s'ha acabat l'últim vestigi de música, l'abadessa de la Ràpita, esperant l'arribada de la mare Visitadora, repassa les il·lusions del que li vol dir, del que li vol ensenyar. I l'últim desig és la conclusió definitiva d'un cert silenci eixorc:

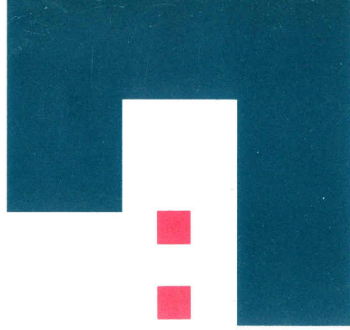
Li ensenyaré el lloc on vull que m'enterrin.

5. Conclusió: es pot estimar Déu a través de la música?

Hem vist que la realitat física de la música amaga una possible càrrega simbòlica transcendent. Que tanmateix la música en ella mateixa és només una possibilitat de comunicació que depèn de l'actitud, de l'opció de la nostra irreductible llibertat interior. Sembla que determinats vehicles musicals expressen la vivència religiosa de manera potent (el gregorià, alguns motets de Tomas Luís de Victoria, els *gospels songs* negroamericans...). Però no és tant potser el vehicle en si, sinó l'actitud amb què l'emprem i la intenció. Pot ser que el vehicle ens pugui. Però pot ser que la música ens entotsoli, ens aparti, ens autosatisfagi sense caritat de cap mena. La música, malauradament, és tan ambigua com la vida. Depèn, doncs, amb quina mà l'agafes. Alguns nazis, després d'observar les tortures inflingides als jueus en els camps d'extermini, eren capaços de gaudir amb delectança d'un concert de piano on s'interpretava Mozart. Mozart, sense pretendre-ho, també podia ser còmplice de la barbàrie i del mal absolut.

Però la música en *Fra Junoy* ens mostra també que, dins de la ambigüïtat, pot ser una via que connecti el punt transcendent de la nostra ànima amb allò que ens *ultrapassa pujant...* El frare de Jaume Cabré, com hem vist, arriba a dir que la música és de Déu. Sant Agustí deia que els cossos ressuscitats no seran altra cosa que música. El cel, segons l'Apocalipsi, és un cant etern, una polifonia sense tempo, la pura presència de tots els sons harmònics...

Així, doncs, ¿estimar Déu amb la música? Una possibilitat que em sembla evident. Només depèn de la capacitat d'estimar de cadascun de nosaltres.



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA

Editorial Claret



9 788482 970837