

ASSAIG SOBRE LA LUCIDESA (LITERÀRIA)

UNA APROXIMACIÓ FILOSÒFICA
A LA NOVEL·LÍSTICA DE JOSÉ SARAMAGO

Jaume Ruiz i Peiró

Manuel E. Vázquez García
(director)

Treball Final de Màster
Màster en Pensament Filosòfic Contemporani | Curs 2011-2012
Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació
Universitat de València - Estudi General

València, Novembre 2012



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
POSTGRAU

M P F C

ÍNDIX GENERAL

1	L'INSTANT INSPIRADOR (O PER QUÈ VAIG DECIDIR INVESTIGAR SOBRE FILOSOFIA I LITERATURA)	1
2	LITERATURA, FILOSOFIA I TRANSMISSIÓ DE CONEIXEMENT	4
	Argumentació <i>versus</i> narració. Una filosofia? Una literatura?—Literatura i transmissió de coneixement.—La filosofia com a únic vehicle de coneixement.—La literatura com a únic vehicle de coneixement.—Postures intermèdies. Coneixement filosòfic i coneixement literari.	
3	TORNADA A L'INSTANT INSPIRADOR. DETALLS DE L'ESCENA	37
4	JOSÉ SARAMAGO: UNA NARRATIVA FILOSÒFICA	42
	Tres pinzellades sobre la narrativa saramaguiana. Una escriptura parlada (I).— Tres pinzellades sobre la narrativa saramaguiana. Un autor alhora narrador (II).— Tres pinzellades sobre la narrativa saramaguiana. Un esdeveniment sorprenent (III).— Proximitat entre la introducció a la filosofia i la narrativa saramaguiana. Plató i l'escriptura parlada (I).— Proximitat entre la introducció a la filosofia i la narrativa saramaguiana. Montaigne i l'autor-narrador (II).— Proximitat entre la introducció a la filosofia i la narrativa saramaguiana. Aristòtil i l'esdeveniment sorprenent (III)	
5	CONCLUSIONS	73
6	BIBLIOGRAFIA	76
7	ÍNDIX DE NOMS	80

No escric llibres sols per a contar històries. En el fons, segurament no siga novel·lista. Sóc assagista, sóc algú que escriu assajos amb personatges. Em sembla que la cosa funciona així: cadascuna de les meues novel·les és l'indret on reflexione sobre un determinat aspecte de la vida, el qual em preocupa. Jo invente històries per a expressar preocupacions, interrogants...

JOSÉ SARAMAGO

1

L'INSTANT INSPIRADOR (O PER QUÈ VAIG DECIDIR INVESTIGAR SOBRE FILOSOFIA I LITERATURA)

Els ulls d'aquell alumne pampalluguejaven amb les espurnes de qui, finalment, creu haver comprés.

Instants ençà, mentre pretenia fer-me entendre mitjançant un discurs expositiu, només distingia al mosaic de rostres que composaven el meu auditori els rictus ombrívols de la incomprensió i del desinterés més absoluts: un paisatge descoratjador de cares avorrides s'estenia davant meu. Molt probablement la majoria d'aquells adolescents romanien asseguts a les cadires i recolzats sobre els pupitres per pur imperatiu legal, per amable consell patern potser, o qui sap si haurien assolit la maduresa necessària per a atendre el càlcul de rendiment acadèmic que aquella tortura els reportaria en un futur. Però el ben segur és que a cap d'ells importava mínimament allò que pretenia explicar-los.

Llavors se'm va acudir fer servir, a mode d'exemple il·lustratiu, cert passatge d'una novella que havia llegit feia poc, passatge el qual, al meu modest parer, reflectia amb claredat allò que tan infructuosament havia tractat d'exposar mitjançant raons, explicacions i arguments. Durant uns segons creuà la meua ment, com un llampec, la por de confondre encara més el meu públic amb aquella ocurrència heterodoxa, i qui sap si directament inapropiada. Aquella por va esfumar-se quan vaig tornar a fixar-me en cadascun d'aquells rostres: llavors vaig comprendre que difícilment

confondria o avorriria aquells homenets més del que efectivament ja estaven, així que en el pitjor dels casos aconseguiria afegir ni que fora una nota pintoresca a aquella jornada de rotund fracàs docent.

Tampoc diré ara que proposar aquell passatge literari a mode d'exemple il·lustratiu tinguera un efecte miraculós. No, no fou mà de sant. Ans al contrari, la major part d'aquells adolescents continuà embaladida fins al termini de la classe, sense prestar-me cap mena d'atenció, engabiats com estaven en un món del qual, almenys durant aquell matí desafortunat, no vaig saber alliberar-los. Tanmateix, en alguns ulls vaig percebre, com ja he dit al principi, les pampallugues de qui comença a trobar-li algun trellat a tot l'embolic d'idees. Les espurnes de qui, d'alguna forma, comença a sentir-se interessat. Un d'aquells alumnes fins i tot alçà la mà per a preguntar —i aquesta vegada no em demanaria permís per escapolar-se i anar al bany.

Altres experiències educatives en les quals he tornat a fer servir la literatura per tal d'engegar reflexions filosòfiques —dins d'una programació docent com cal, per cert, i no fruit d'una improvisació una miqueta desesperançada— m'han confirmat l'eficàcia que, sobretot certes narracions, posseïxen a l'hora de captar l'atenció de l'oient i de convidar-lo a discutir qüestions les quals, presentades diferentment, potser no li haurien provocat cap altra cosa que badalls. Tanmateix, fou aquella vesprada de tast agredolç, amb aquell triomf pírric quan la batalla ja semblava irremeiablement perduda, la que em va inspirar una pregunta que acabaria desembocant en la investigació que ara vostés tenen entre mans: què carai té la literatura que

resulta tan útil a l'hora d'introduir i fer entendre la mena de problemes que sols semblen preocupar la comunitat dels filòsofs?

Abans de tractar de respondre-la, però, hauré d'enllestir algunes qüestions prèvies, com ara: escau fer una distinció tan rotunda entre les disciplines filosòfica i literària? Es tracta efectivament de dos discursos perfectament diferenciats? En cas que la resposta siga afirmativa, pot eixe discurs literari, que tan clarament hem definit, transmetre autèntic coneixement? I el discurs filosòfic, pot fer-ho? Per últim, servirien ambdós discursos com a suport d'un mateix tipus de coneixement o, contràriament, els coneixements que són capaços de transmetre un i altre no són homologables entre si?

Argumentació versus narració. Una filosofia? Una literatura?

Formular-se la pregunta que tancava l'apartat anterior implica donar per fet i debatut alguns supòsits els quals faríem bé d'explicitar. Així per exemple, el repartiment de discursos entre literatura i filosofia. En efecte, el plantejament anterior assumeix còmodament que l'estil argumentatiu és patrimoni exclusiu de la filosofia (fins al punt d'esdevindre un criteri diferenciador), deixant-li a la literatura la tasca de descriure situacions, narrar esdeveniments i expressar intimitats. Ara bé, veritablement escau eixa taxonomia? Sembla que no. En efecte, una ullada ni que siga superficial a la història de la filosofia obliga a reconèixer que la gran majoria de filòsofs importants s'ha dedicat (i més sovint del que esperaríem!) a contar històries, perfilar personatges i imaginar diàlegs. Així per exemple i sense ser massa exhaustius, Plató, Agustí d'Hipona, Descartes, Hume, Rousseau, Nietzsche, Wittgenstein, Sartre... van lluir la disfressa bé de narradors, bé de dramaturgs, mentre escrivien textos tan indiscutiblement filosòfics com ara *Menó*, *Ciutat de Déu*, *Discurs del Mètode*, *Diàlegs sobre religió natural*, *Professió de fe del vicari savoia*, *Així parlava Zaratustra*, *Investigacions filosòfiques* o *L'existencialisme és un humanisme*. Paralelament, topetar amb un fragment argumentatiu mentre hom llig una peça literària no hauria de ser motiu de sorpresa, i encara menys de sospita. Talment com explica Milan Kundera:

L'imperatiu que convida un novel·lista a «concentrar-se en l'essencial» (en el que «només la novel·la pot dir»), no dona pas la raó als qui no aprecien les reflexions d'autor com element extern a la forma de la novel·la? Si un novel·lista recorre als mitjans que no són els seus, que pertanyen als científics o als filòsofs, no és pas prova de la seua incapacitat de ser plenament novel·lista i només novel·lista, prova de la seva feblesa artística? Encara podem imaginar una altra objecció: les intervencions meditatives, no tenen el risc de transformar les accions dels personatges en una simple il·lustració de les tesis de l'autor? [...]

Broch i Musil hi van respondre: per una porta oberta de bat a bat van fer entrar el pensament en la novel·la com mai ningú ho havia fet abans que ells. L'assaig titulat «La degradació dels valors», inserit en *Els sonàmbuls* (ocupa deu capítols escampats en la tercera novel·la de la trilogia), és un seguit d'anàlisis, de meditacions, d'aforismes sobre la situació espiritual d'Europa en el curs dels quaranta-cinc anys que culminen amb la Guerra de 1914; és impossible afirmar que aquest assaig és impropï de la forma de la novel·la, ja que és el que illumina el mur on s'engrunen els destins dels tres protagonistes, és el que reuneix així les tres novel·les en una sola. [...]

Però hi ha una cosa que em sembla més important: en l'obra d'aquests dos vienesos la reflexió ja no és considerada un element excepcional, una interrupció; és difícil de dir-ne «digressió», ja que en aquestes *novelles que pensen* hi és present sempre, fins i tot quan el novel·lista explica una acció o quan descriu una cara.¹

I això no és tot. La distinció entre filosofia i literatura (tan còmodament assumida en la pregunta que tancava l'apartat anterior, recordem-ho), fa

¹ Milan KUNDERA, *El teló: assaig en set parts*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 85-86. Tot i que Milan Kundera sols anomena dos escriptors austríacs de principis del segle XX (Hermann Broch i Robert Musil), i es refereix específicament a la novel·lística contemporània, tanmateix no seria desgavellat ampliar la seua tesi a altres països, a altres èpoques i a altres gèneres literaris. Així per exemple, el dramaturg nord-americà Arthur Miller va expressar per boca dels personatges de *Les bruixes de Salem* el seu parer pel que fa a les mesures polítiques de persecució, repressió i censura. De la mateixa manera, molts poemes satírics del madrileny Francisco de Quevedo contenen crítiques explícites (més o menys justes) envers el quefer artístic del seu contemporani Luis de Góngora. Per últim, un novel·lista gens sospitós de ser austríac i nascut el 1667 com ara Jonathan Swift, també incloïa prolíxes reflexions crítiques sobre els costums anglesos de l'època, i sobre la naturalesa humana en general, mentre narrava les aventures del seu personatge Gulliver.

aigües en almenys un altre sentit. Així, no sols ocorre que filòsofs i literats han barrejat promíscuament argumentació i narració, exposició i dramatització, en els seus textos. A més a més, el fet de tractar filosofia i literatura com dues disciplines diferenciades els atorga a cadascuna d'elles una continuïtat i una unitat internes potser immerescudes. I és que al llarg de la història els filòsofs han concebut i exercit la seua activitat de manera ben personal, i per això mateix voler identificar amb un mateix concepte l'activitat intel·lectual de Carnap i la de Foucault, o la manera de fer de Hegel i la de Cioran, resulta com a mínim problemàtic. I el mateix podem dir de la literatura: en efecte, si aconseguíem màgicament reunir al voltant d'una mateixa taula Virgili, Rimbaud i Orwell, resulta força probable que la vetlada es consumira sense que cap dels tres assolira el reconeixement dels altres contertulis com a col·legues de professió.² Així les coses, sembla desentertat pretendre definir els límits entre *la* filosofia i *la* literatura: en el millor dels casos podrien establir-se els límits entre allò que un determinat autor entenia per activitat filosòfica, i allò que un determinat autor entenia per

² Ho expressa exquisadament Michel FOUCAULT: «No estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar "literatura". Creo que es precisamente eso lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura.» Michel FOUCAULT, «Lenguaje y literatura», *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 63-64.

quefer literari. És per això que assenyalar les diferències entre la producció de Søren Kierkegaard i la d'André Gide resulta més complicat que assenyalar les diferències entre la producció d'Alfred Ayer i la de Gabriel García Márquez, ja que la primera parella entén la seua activitat d'una manera força més semblant que no pas la segona parella.³

Així doncs, enteses aquestes dues objeccions, potser no haurem fonamentat la nostra recerca sobre una distinció mal plantejada? La pregunta que tancava l'apartat zero, no es tracta en el fons de l'expressió, sota la forma d'interrogant, d'un prejudici el qual explícitament afirmat resulta insostenible? Ben mirat, per què sorprendre's davant l'eficàcia de la literatura a l'hora de plantejar problemes filosòfics, si al cap i a la fi literats i filòsofs han bescanviat discursos alegrement, fins al punt que els criteris d'acord amb els quals se'ls classifica semblen força arbitraris? Per tal de combatre aquestes crítiques, caldria una distinció entre filosofia i literatura suficientment àmplia com per a enllaçar Lucreci amb Frege, i també Cervantes amb Apollinaire; però alhora suficientment restringida com per a no barrejar Voltaire amb Sade. Ara bé, escau una distinció com eixa?

Observem novament els exemples que desafien més directament els límits d'ambdues disciplines. En el *Teetet*, per exemple, desfilen d'una o altra manera els personatges d'Euclides, Terpsió, Sòcrates, Teodor de Cirene i

³ I això sent generosos, ja que podrien tindre's en compte factors com ara l'evolució de l'autor pel que fa a la concepció del seu quefer, o també els distints registres dins la pròpia obra, i per tant parlar bé del Kierkegaard d'*Om Begrebet Ironi, med stadigt Hensyn til Socrates* («Sobre el concepte d'ironia, en constant referència a Sòcrates»), o bé del Kierkegaard de *Diari d'un seductor*; parlar bé de l'Ayer de *Llenguatge, veritat i lògica*, o bé de l'Ayer de *Part of my life* («Part de la meua vida»)...

Teetet; s'utilitza el recurs narratiu del manuscrit dins el manuscrit; es representa una doble trobada entre Euclides i Terpsió, d'una banda, i entre Sòcrates, Teodor de Cirene i Teetet, d'altra banda; es fila la conversa entre Euclides i Terpsió a partir d'un incident relatiu a la delicada salut de Teetet... Així doncs, en molts sentits ens trobem davant una peça teatral més o menys elaborada i, tanmateix, tradicionalment s'ha volgut col·locar Plató en un calaix diferent del que ocupen Èsquil, Sòfocles i Eurípides (també del que ocupen Aristòfanes i Menandre). Per quin motiu? Potser perquè, si mirem una miqueta més enllà de la forma que adopta el discurs platònic, resulta innegable que en el *Teetet* es plantegen qüestions típicament filosòfiques, com ara per exemple la naturalesa del saber i la seua validesa. I no sols es plantegen (això també es fa en una bona tragèdia o una bona comèdia!) sinó que sobretot són investigades mitjançant l'aplicació del raonament i l'observació, amb l'objectiu d'assolir un coneixement d'allò més radical i complet. Fet i fet, aquest és el seu principal interès. En efecte, mentre que la semblança entre l'obra platònica i qualsevol tragèdia o comèdia gregues es redueix a poca cosa més que la forma dialogada que totes tres comparteixen, tanmateix les diferències afecten quelcom tan profund i decisiu com ara la intenció perseguida per l'autor a l'hora de relatar unes determinades escenes. Així, quan hom llig una peça teatral, espera li siguen presentats uns personatges que, talment com els de carn i ossos, parlen, pensen i actuen de forma individualitzada. A més a més, li exigirà a l'autor que faci tot el possible perquè eixos personatges li resulten

interessants, potser demanant-li que els faça participar en una aventura on hagen d'oferir resposta a un repte desacostumat i exigent. Hom espera això mateix quan llig un llibre de filosofia? Sembla que no. En eixe cas es va a la recerca d'un viatge d'idees, el qual es mamprén amb plantejament raonable d'un dubte o d'una perplexitat, i el qual es desenllaça amb una resposta convincentment argumentada. D'acord amb açò podem entendre per què *Teetet* no forma part de la història de la literatura grega, i sí de la història de la filosofia grega: l'acció que duen a terme els distints personatges és purament cognoscitiva, vull dir, que res d'allò que diuen o fan afecta les seues vides (o els afecta mínimament, fins al punt que l'autor ni tan sols es pren la molèstia de donar-ne notícia).⁴ Així és com m'agradaria construir la distinció entre textos filosòfics i textos literaris en aquest treball: sense fer referència a unes suposades marques textuais objectives les quals, en el millor dels casos, potser hi predominen en certs textos, però que en cap cas serien exclusives i definitòries d'un discurs; sinó tenint en compte les

⁴ Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO formula aquesta mateixa idea, amb molta més finor i elegància que jo, en un article esplèndid titulat «Fronteras permeables», del qual reconec com a deutora gran part de la meua argumentació. Escriu GÓMEZ DE LIAÑO: «Tot i que una obra filosòfica pot contindre elements típics d'un relat, com ara la història, els personatges i l'argument, no per això hem de barrejar l'una i l'altre. En l'obra filosòfica tot queda supeditat al coneixement que aporten els moviments regulats de la imaginació —això mateix és la raó, i no cap altra cosa— en la seua transacció amb l'experiència; en el relat, ans al contrari, allò que importa és la il·lusió amb què es materialitzen, en el cercle màgic de la fantasia, les evolucions dels personatges interessants, fins i tot seductors, al llarg de moments especialment significatius, dramàtics, de les seues vides. Sentiment de vida, això li demanem al novel·lista que ens comuniqui, i sols perquè és això el que li demanem, l'autoritzem al seu torn perquè ens proporcione coneixement de les coses. En canvi, és coneixement de les coses allò que reclamem al filòsof, i si no ens l'atorga, ens sentim defraudats, per molt seductores que hagen estat les seues paraules.» Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO, «Fronteras permeables», recollit en *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, [Barcelona], núm. 50, 2002, p. 20.

expectatives amb què el text fou elaborat pel seu autor, i sobretot amb què el text és acollit pel públic. Això ens permet agermanar textos tan dispars com ara *De rerum natura* i *Conceptografia*, però alhora distingir entre *Càndid* i *La filosofia al tocador*. I ara, com? Perquè tenim bons motius per a pensar que Lucreci, Frege i Voltaire pretenien plantejar i respondre certes perplexitats quan van capficar-se a redactar les seues respectives obres. I, en qualsevol cas, volgueren ells el que volgueren, fou principalment el plantejament i la resposta a certes perplexitats allò que ha fet esdevindre justament cèlebres les seues obres. Per això mateix, seria força injust fer servir únicament les eines del crític literari quan examinem un text amb aspiracions filosòfiques. Paralelament, és molt probable que l'obra de molts dels nostres literats favorits empallidira si ens limitàrem a criticar les idees que allí s'intuïxen (o que s'hi exposen explícitament). En certa mesura, estic arrengherant-me amb Habermas quan diu que:

[Existe un] fuerte componente retórico que caracteriza por igual las investigaciones de los críticos literarios y de los filósofos. Los críticos importantes y los grandes filósofos son también siempre escritores de rango. Ese componente retórico hermana a la crítica literaria y a la filosofía con la literatura —y, por tanto, también entre sí. Pero el parentesco se agota ahí. Pues los medios retóricos quedan sujetos en ambas empresas a la disciplina de formas de argumentación completamente *distintas*.

Si al pensamiento filosófico se lo exime, de acuerdo con las recomendaciones de Derrida, del deber de solucionar problemas y se asimilan sus funciones a las de la crítica literaria, no solamente se pierde su seriedad sino también su productividad y alcance. Y a la inversa, la crítica literaria pierde también su potencia cuando, como parece ser el proyecto de los seguidores de Derrida en los *literary departments*, quedan diluidas sus específicas funciones de apropiación de contenidos experienciales estéticos y se le asignan funciones de crítica a la

metafísica. La falsa asimilación de una empresa a la otra hurta a ambas su sustancia.⁵

Literatura i transmissió de coneixement

Tot i això, encara restaria un darrer supòsit per aclarir. La situació que plantejava en l'apartat zero dóna a entendre que, fent ús de certs fragments literaris, vaig aconseguir transmetre a alguns dels meus alumnes *el mateix coneixement* que tant els avorria quan m'entestava en presentar-los-el argumentativament. Ara bé, què em du a pensar que aprenien el mateix en ambdós casos? Fet i fet, si els ho preguntava, de vegades em trobava amb el fet que molts d'ells havien comprés perfectament la seqüència d'esdeveniments que se'ls relatava i, tanmateix, no copsaven cap altre sentit més enllà de la simple anècdota. Però, és que hi havia cap altra cosa que comprendre? Jo insistia que aquell relat o aquell poema que acabava de presentar-los pretenia esperonar el lector amb certes perplexitats, provocar-lo amb la defensa de certes tesis... Ara bé, com podia estar-ne tan segur, d'això? El ben cert era que en molts casos no encertava a assenyalar cap línia concreta del text on eixa perplexitat o eixa tesi apareguera explícitament formulada. Llavors, la ceguesa la sofrien ells, que sols veien molins on efectivament n'hi havia, o jo, que imaginava amenaçadors gegants per tot arreu? Qui podia garantir-me que la lectura continuada d'articles i tractats de filosofia no havia derivat en una malaltia mental, talment com li passà a Alonso Quijano amb els llibres de cavalleries? Llavors era quan un calfred em recorria

⁵ Jürgien HABERMAS, «Excurso sobre la disolución de la diferencia de géneros entre filosofía y literatura», *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, p. 252-253.

l'espínàs, mentre em preguntava a mi mateix si potser la iniciativa de recórrer a fragments literaris per tal d'explicar filosofia no hauria estat una ocurrència massa heterodoxa.

En efecte, que la literatura pot esdevindre alguna cosa més que un noble pasatemps, alguna cosa més que un entreteniment més o menys digne, és com a mínim una afirmació discutible. Per què suposar que una novel·la és capaç d'esdevindre el suport d'un missatge que susciti autèntic dubte filosòfic? Fet i fet, molts filòsofs torcen el gest quan se'ls insinua que les tesis que ells mateixos s'ocuparen de defensar mitjançant arguments i d'aclarir mitjançant explicacions, poden trobar un magnífic aliat (o un adversari definitiu!) en la trama que una vegada imaginà cert narrador o cert dramaturg, o en l'expressió íntima de records i sentiments que compongué cert poeta. Així per tant, hi ha qui no admetrà tan fàcilment això que novel·les, poemes o peces teatrals siguen considerades pistes d'enlairament de la reflexió filosòfica, ja que molt probablement valoraran que els gèneres de ficció no sols no ajuden al quefer filosòfic, sinó que ans al contrari l'entrebanquen en deformat el missatge, empobrint-lo amb el seu gust pel detall, amb la seua celebració de l'anècdota. Siguen certes o no aquestes apreciacions, en qualsevol cas evidencien com el plantejament inicial de la meua recerca es troba tàcitament compromés amb una manera ben específica (i gens evident!) de concebre les capacitats de la literatura com a transmissora de coneixement. Per això mateix, seria convenient explicitar i justificar aquest compromís abans de continuar avançant.

Resoldre el dubte de si la literatura pot transmetre coneixement d'alguna mena, i més concretament un coneixement semblant al que presumeix transmetre la filosofia, resultà ser un repte aclaparador. Quan vaig enfrontar-lo, la meua primera impressió fou que seria incapaç d'abastar-lo, que la qüestió em superava àmpliament. En primer lloc, perquè es tracta d'un debat d'intensíssima actualitat. En efecte, durant els darrers anys la qüestió sobre què siga o deixe de ser el discurs literari (i, al seu torn, sobre què siga o deixe de ser el discurs filosòfic) s'ha intensificat fins al punt de capitalitzar els esforços de gairebé tots els intel·lectuals i artistes de renom. Fet i fet, no seria massa agorarat afirmar que un dels punts més debatuts de la postmodernitat ha estat la possibilitat de parlar d'una dimensió cognitiva de la literatura. O, dit d'una altra manera, la discussió al voltant de si novel·les, poemes i peces teatrals són capaces o incapaces de, entre altres coses, *transmetre coneixement* als seus lectors (talment com pretenen fer els assajos i els tractats filosòfics), a banda de les consabudes missions d'entretindre'ls, esperonar-los la imaginació, abastar-los d'experiències insòlites, i revifar ni que siga certs sentiments com ara per exemple la por o la nostàlgia. Així, el llistat de seminaris, conferències, articles, assajos i tractats sobre el tema ha esdevingut una font la qual sembla no deixar mai de brollar.⁶

⁶ En el fons, no faig sinó parafrasejar l'opinió de Manuel ASENSI quan diu: «La irrupció al panorama intel·lectual dels darrers anys d'obres com ara la de M. Foucault, H-G. Gadamer i J. Derrida, entre d'altres, ha suposat una convulsió i un trastocament pel que fa a les funcions i els límits d'eixos espais [l'espai filosòfic i l'espai literari], fins al punt que no seria desgavellat afirmar que allò propi del pensament post-estructuralista ha estat posar en entredit les fronteres que separaven amb nitidesa la filosofia de la literatura, i a l'inrevés. Després de llibres com ara *L'arqueologia de la saviesa, Veritat i mètode* o *Glas*, ja no és possible continuar fent ulls clucs a eixe

Però la cosa no acabava ahí. Les dificultats no es reduïen al fet que la filosofia més contemporània estava especialment capficada en discutir els límits entre la literatura i les altres disciplines, especialment entre la literatura i la filosofia. El vertader problema era que la drecera que havia mamprés a recórrer era una moderníssima i complexa autopista, com ja hem vist, la qual a més a més traçava el seu recorregut seguint el bressol d'una antiga via romana. En efecte, aquell debat de tan intensa actualitat es perdia de vista en l'horitzó de vint-i-sis sigles de tradició filosòfica, donat que ben bé podríem dir que des de Plató gairebé tots els filòsofs s'han qüestionat l'essència de l'activitat que duïen a terme, alhora que han volgut remarcar (o confondre) els límits de la seua disciplina amb la que practicaven narradors, dramaturgs i poetes lírics. Ja he nomenat de passada Plató, però també Lucreci i Popper, Ockham i Schopenhauer, Aristòtil i Freud, Vico i Heidegger... han volgut dir la seua pel que fa a la relació entre filosofia i literatura.⁷

collapse el qual, sens dubte, ha inaugurat nous temps. Hui dia, la bibliografia, els simposis i els centres institucionals, a Europa i als Estats Units principalment, atents a la relació filosofia/literatura, són força nombrosos, i seria ingenu pretendre fer-se càrrec de tots ells.» Manuel ASENSI, *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 9-10.

⁷ Alguna cosa semblant devia tindre al cap María Teresa LÓPEZ DE LA VIEJA en escriure: «Ençà alguns anys, la crítica de la cultura ha parat esment en alguns nexes que han establert la literatura i la filosofia, o que van establir temps ençà. [...] No obstant això, no seria correcte afirmar que la relació interna entre filosofia i literatura forma part de les preocupacions i tòpics recents. Una mirada retrospectiva envers les etapes inicials del pensament occidental demostra que els clàssics van plantejar-se, amb vigor, la intersecció entre les distintes modalitats de dir i construir sentit que són la filosofia i la literatura. Recordem per exemple Plató i algun dels seus memorables diàlegs. Per la seua banda, la literatura presenta notables exemples de com es pot transmetre, amb mitjans no directament conceptuals, una visió d'allò real complexa i coherent. Els exemples s'acumulen en la

El cas era que em trobava davant una allau ingent d'opinions, difícilment abastable, així que vaig decidir que la primera de les tasques que hauria d'encomanar-me a mi mateix era la d'organitzar mínimament tot aquell enrenou: és a dir, dur a terme una classificació inicial i bàsica que em permetera identificar ni que fóra les tendències generals més importants. En aquest sentit, pel que fa a la pregunta de si la literatura pot transmetre coneixement a qui la llig, òbviament es pot respondre de manera molt planera amb un parell de monosíl·labs: o bé *sí*, o bé *no*. Respostes totes dues força simples i de segur que insatisfactòries en molts aspectes (i que, per això mateix, haurem de corregir i completar immediatament), però les quals compten amb l'avantatge d'esdevindre un criteri general força aclaridor. Comencem amb la negativa, això és, amb el conjunt de propostes filosòfiques les quals, d'una o altra manera, han volgut negar la dimensió cognitiva de la literatura.

La filosofia com a únic vehicle de coneixement

Els qui desaproven la literatura com a vehicle capaç de transmetre veritable coneixement solen apel·lar a una distinció que arrela en l'epistemologia i l'ontologia platòniques. En efecte, els partidaris d'aquest parer pensen que, d'una banda, hi hauria una activitat discursiva que s'ocupa d'allò que hi ha,

memòria del lector, desde Dostoievski, Cervantes, Dant i Shakespeare, fins l'escriptura compromesa i les avantguardes. No és, doncs, la primera vegada que la reflexió s'entreté amb els paral·lelismes i les diferències que mostren el discurs literari i el filosòfic.» María Teresa LÓPEZ DE LA VIEJA (ed.), *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1994, p. 6-7.

o encara millor, d'allò que és, referint-se d'aquesta manera als objectes en un sentit força general, i en definitiva a tot allò que és real i també a tot allò que la realitat implica. Aquesta activitat discursiva seria la filosofia. D'altra banda, hi hauria una altra activitat discursiva que, per contra, fa tracte amb les aparences, amb la superfície de la realitat, entretinguda com està en la imitació d'un món que sembla esdevindre i que tanmateix mai no esdevé, encobrint mitjançant eixa possibilitat no realitzada la mentida, l'error, la ignorància o senzillament la falsedat. Aquesta activitat discursiva seria la literatura. L'expressió més clàssica que conec d'aquesta postura la trobem en el Llibre X de *La República*, quan Plató, acarnissant-se particularment en la figura d'Homer, llança una crítica la qual podria estendre's a qualsevol poeta, i encara més, a qualsevol artista:

SÒCRATES. — O sigui que, per descomptat, l'art imitativa és ben lluny de la veritat, i, em fa l'efecte, ho executa tot perquè només frega una petita part de cada cosa, i aparent, per acabar-ho d'adobar. Tal com el pintor, diem, ens pintarà un sabater, un fuster, els altres artesans, sense entendre res de res dels seus oficis. I tanmateix si és un bon pintor, quan hagi pintat un fuster i ens l'ensenyi des de lluny, podrà enganyar els nens i els homes totxos, perquè semblarà que és un fuster de debò.

GLAUCÓ. — Sí, com no?

SÒCR. — Doncs vet aquí, amic meu, el que crec que ens cal pensar de totes les persones d'aquesta mena: sempre que un subjecte ens anunciï de qualsevol que s'ha trobat un home que domina tots els oficis i totes les altres coses que cadascun dels homes sap, i que ho sap amb profunditat no inferior a la de qualsevol altre, del qui ens digui això suposarem que és un home molt ruc, i que, pel que sembla, s'ha trobat amb un xarlatà o amb un imitador que li sembla un saviàs, però això perquè ell és incapaç de discernir el saber de la ignorància i de la imitació.⁸

⁸ PLATÓ, *La República*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1992, Llibre X, 598b-598d.

Unes línies més endavant, insistirà novament dient:

SÒCRATES. — Per tant establim, començant ja per Homer, que tots els poetes són imitadors d'aparences de virtut i de totes les altres coses sobre què componen, però que la veritat, ni la freguen, sinó que és com el mateix que ara dèiem, que el pintor, que no sap res de sabateria, en farà un que semblarà sabater als qui no hi entenguin i que el contemplin només pels colors i per les figures.

GLAUCÓ. — Exactament això.

SÒCR. — De la mateixa manera, em penso, direm que, personalment, el poeta, que només és entès en imitació, acoloreix amb mots i expressions de totes les arts, de manera que els altres que són com ell i que contemplen només per les paraules, es pensen, posem que ell parli de sabateria en metre, en ritme o en harmonia, o bé d'estratègia o de qualsevol altre tema, que parla molt bé, perquè aquests recursos tenen en si un gran encís, naturalment.⁹

Per fi, conclourà rotundament que:

SÒCRATES. — Bé, en això, si més no pel que em sembla, hem quedat més aviat d'acord: del que imita, l'imitador no en sap res que s'ho valgui, la imitació no és res més que un joc, no és res seriós, i els qui toquen la poesia tràgica, tant si és en iambes com en versos èpics, són imitadors com els qui més.

GLAUCÓ. — És totalment així.¹⁰

L'ombra d'aquest plantejament és ben allargada. Fet i fet, recorre tota la història de la filosofia i ens sobta, més o menys matisada, als indrets més insospitats. En un text de Diderot, per exemple, i també en un de Carnap. En efecte, Plató ressona amb claredat en aquesta reflexió que l'illustrat francès va incloure a *Jacques el fatalista*: «És evident que això que faig no és una novella, perquè negligeiço allò que un novel·lista no deixaria mai d'utilitzar. Qui prengui el que escric per una faula, potser no anirà tan errat

⁹ PLATÓ, *La República...*, 600e-601b.

¹⁰ ÍDEM. *Ibidem*, 602b.

com qui ho consideri la veritat.»¹¹ O també quan sentència: «La veritat, la veritat! La veritat sovint és vulgar, freda i insulsa. Per exemple: la narració que has fet de l'última cura de Jacques és verídica, però ¿quin interès té? No cap. Hi estem d'acord. Si cal ser verídic, que sigui a la manera de Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; la veritat té el seu costat picant que només els genis perceben.»¹² Així doncs, aquests dos fragments palesen que Diderot agrupava com a sinònims *novella, faula, relat picant i literatura*, i que els oposava irreconciliablement a *la veritat* i a la *descripció vulgar, freda i insulsa* dels fets. Un supòsit d'aquesta mena sembla ocultar-se també darrere la condescendència amb què Carnap considera la poesia lírica i, en general, l'art, mentre s'entesta en desacreditar la validesa dels enunciats metafísics:

No sólo el lector, sino también el metafísico mismo sufre la ilusión de que por medio de las proposiciones metafísicas se declara algo, se describe una situación objetiva. *El metafísico cree moverse en el terreno de lo verdadero y lo falso cuando en realidad no ha afirmado nada, sino solamente expresado algo, como un artista.* Sin embargo, no debemos inferir que el hecho de que el metafísico utilice como medio de expresión al lenguaje y como forma de expresión proposiciones declarativas sea la razón que lo induce a tal error, porque el poeta hace lo mismo sin sucumbir por ello a ese autoengaño. Pero el metafísico basa sus proposiciones en argumentos, exige con firmeza aquiescencia para lo que considera el contenido de las mismas, polemiza contra metafísicos de orientación distinta, tratando de refutar, a través de su obra, lo que dicen. Por el contrario, *el poeta no trata de invalidar en su obra las proposiciones del poema de otro autor porque sabe que se halla en el terreno del arte y no en el de la teoría.*¹³

¹¹ Denis DIDEROT, *Jacques el fatalista i el seu amo*, Barcelona, Edhasa, 1991, p. 19.

¹² ÍDEM. *Op. cit.*, p. 38.

¹³ Rudolf CARNAP, «La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje», a Alfred AYER (comp.), *El positivismo lógico*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 86. El remarcats en cursiva és meu.

La diferència entre tots tres autors rau en el fet que cadascun d'ells manté una concepció ben particular al voltant de què siga o què deixe de ser la realitat, i conseqüentment sobre la manera d'accedir-hi. Ara bé, tots tres concideixen en el fet que, siga quina siga la realitat, de segur que la literatura (i l'art en general) no constitueixen al respecte una font de coneixement fiable. Així per exemple, per a Plató l'autèntica realitat és un món d'idees essencials el qual roman més enllà del món percebut amb els sentits, és a dir, roman més enllà del món barroer i indecís amb què s'adeliten els poetes. De la mateixa manera, Diderot pensa que la realitat està farcida de moments insulsos i desagradables, la qual cosa fastigueja un discurs, el literari, capficat en fer d'allò que parla quelcom digerible i fins i tot plaent. Per últim, Carnap opina que la realitat és estrictament un conjunt de fets empíricament verificables, i donat que la literatura s'ocupa de fets els quals no necessàriament han d'esdevindre per tal de merèixer ser relatats, llavors no tots els enunciats literaris són empíricament verificables i, conseqüentment, no són susceptibles de ser considerats com a coneixement. En resum, siga la realitat un món d'idees intel·ligibles, un seguit d'escenes no sempre agradables o lluïdores, o un conjunt de fets empíricament verificables, el cas és que el discurs literari resulta inadequat per a copsar-la. Què respondre? Potser caldria assenyalar, en primer lloc, que la mirada de l'escriptor literari pot esdevindre tan profunda i incisiva com la mirada del filòsof, i en qualsevol cas no es tracta mai d'una perspectiva còmoda ni tampoc convencional: fet i fet els grans artistes es caracteritzen per haver-nos

desafiat, mitjançant una estètica arriscada i personal, a contemplar la quotidianitat com mai abans l'havíem imaginada. En segon lloc, caldria afegir que eixa mirada novedosa de l'artista no sempre va associada a l'exaltació de la bellesa, l'ordre i l'harmonia del món o de la societat, fins al punt que de vegades ha pecat d'allò contrari, a saber, d'adoptar una perspectiva exageradament ombrívola i aborronadora. En últim lloc, el fet que molts relats literaris no tinguen una correspondència empírica efectiva no significa que, bé mitjançant la insinuació d'esdeveniments possibles, bé mitjançant el plantejament d'una situació no idèntica però sí rellevantment semblant a una altra esdevinguda, no ens permeten una reflexió i un coneixement més acurat de les nostres vivències. I és que hi ha regles per a jugar amb els discursos de la veritat (o de l'objectivitat, si es vol), a les quals farien bé d'atendre historiadors, científics i periodistes, entre d'altres. Ara bé, també hi ha regles per als discursos de la ficció, i fet i fet la versemblança d'un relat fictici depén de l'habilitat del narrador a l'hora d'interpretar encertadament eixes regles, fent-nos creure que està representant fets efectivament esdevinguts, quan el ben cert és que està inventant-los. Si no fóra així, ens resultaria impossible discriminar entre un relat fictici i un relat fantàstic, ja que les regles que governen aquest últim discurs no són necessàriament homòlogues a les que governen el món existent, i per tant les estructures del conjunt no són ni podrien ser mai part del món real.

No anem a entretindre'ns més en aquest punt. El nostre humil propòsit era esbossar una panoràmica ràpida i general, i per tant no exhaustiva, de les propostes que han rebutjat la literatura com a suport d'un missatge que pague la pena anomenar coneixement. D'altra banda, però, hi hauria les propostes afirmatives, això és, aquelles que confien que la literatura té una dimensió cognitiva, i per tant que és perfectament capaç de transmetre coneixement al seu lector. Ara bé, prompte em vaig adonar que dins d'aquesta opció hauria de distingir, al seu torn, entre els qui consideren que la literatura transmet *la mateixa mena de coneixement* que la filosofia, els qui consideren que ambdues transmeten *coneixements distints i irreductibles entre si*, i per fi els qui consideren que la literatura és *l'únic vehicle de coneixement* pròpiament dit (això és, tornar-los la jugada als Plató, als Diderot i als Carnap, els qui, com ja hem vist, negaven la dimensió cognitiva de la literatura). Comencem per aquesta última alternativa donat que, entés el plantejament contrari, ens resultarà més senzill d'exposar i d'entendre aquesta cara oposada d'una mateixa moneda.

La literatura com a únic vehicle de coneixement

L'expressió més rotunda i arredonida que conec d'aquesta postura, la qual privilegia el discurs literari i artístic com a vehicle de coneixement, la va formular Arthur Schopenhauer en el seu emblemàtic *Die Welt als Wille und Vorstellung* («El món com a voluntat i representació»). En el tercer apartat del llibre, dedicat precisament a avaluar les reflexions platòniques pel que fa

a l'art i la seua funció, Schopenhauer aconseguix posar cap per avall la proposta del filòsof grec. Escriu Schopenhauer:

¿Qué clase de conocimiento considera lo único que es verdaderamente esencial en el mundo y existe al margen e independientemente de toda relación, el verdadero contenido de sus fenómenos que no está sometido al cambio y cuyo conocimiento es por tanto igualmente verdadero en todo tiempo; en una palabra: *las ideas*, que son la objetividad inmediata y adecuada de la cosa en sí, de la voluntad? — Es el *arte*, la obra del genio. El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo; y según sea la materia en la que las reproduce, será arte plástica, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único fin, la comunicación de ese conocimiento. [...] Solo a través de esa contemplación pura que queda totalmente absorbida en el objeto son captadas las ideas; y la esencia del *genio* consiste precisamente en la preponderante capacidad para tal contemplación: y, dado que esta consigue un total olvido de la propia persona y sus relaciones, la *genialidad* no es sino la más perfecta *objetividad*.¹⁴

Aquest fragment sembla la resulta d'enfrontar la teoria platònica a una mena d'espill conceptual: no ens costa identificar les semblances, des de la reproducció d'estructures generals fins la repetició de detalls nimis; però alhora ens adonem que hem d'aprendre a llegir de dreta a esquerra, donat que tot es troba col·locat justament a l'extrem contrari d'on escauria. En efecte, si Plató situava l'art almenys un esgló per davall de la filosofia, tanmateix Schopenhauer el situa al capdavant. Així, són la pintura, la poesia, la música... les disciplines que aconseguixen arrimar-se més que cap altra a la veritat: en qualsevol cas, el ben segur és que mai aconseguirem

¹⁴ Arthur SCHOPENHAUER, «El mundo como representación, segunda consideración. La representación independientemente del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte», *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2004, Llibre III, § 36, 217-218.

ni tan sols fregar-la si ens entestem en utilitzar conceptes i arguments. I és que la filosofia i la ciència ens fan entenedora la realitat, això és, ens la guisen fins convertir-la en un aliment més o menys saborós (o, en el pitjor dels casos, almenys en quelcom mínimament digerible). Tanmateix, l'art és un *chef* molt menys generós amb els seus comensals: es limita a deixar-los cara a cara amb una realitat crua, la qual molt probablement se'ls indigeste. En aquest sentit escriu Schopenhauer que:

Así por ejemplo, para captar plenamente las ideas que se expresan en el agua, no es suficiente con verla en un tranquilo estanque y en una corriente que fluya armónicamente, sino que aquellas ideas no se despliegan del todo hasta que el agua se manifiesta bajo todas las circunstancias y obstáculos que, al actuar sobre ella, provocan la completa manifestación de todas sus propiedades. Por eso la encontramos bella cuando cae, brama, hace espuma, salta de nuevo hacia lo alto, o cuando se vaporiza al caer, o finalmente cuando, dominada de forma artificial, se eleva en forma de chorro. [...] La vida del hombre, tal y como se muestra en la realidad en la mayoría de los casos, se asemeja al agua tal y como se muestra en la mayoría de los casos: en el estanque y el río; pero en la epopeya, el romance y la tragedia los caracteres son seleccionados y colocados en las circunstancias en las que se despliegan todas sus cualidades. Así objetiva la poesía la idea del hombre, a la que es peculiar representarse en caracteres altamente individualizados.

Como cumbre de la poesía debe ser y es de hecho reconocida la tragedia. El fin de esta máxima producción poética es la representación del aspecto terrible de la vida; que lo que aquí se nos exhibe es el indecible dolor, las calamidades de la humanidad, el triunfo de la maldad, el sarcástico dominio del azar y el irremediable fracaso de lo justo y lo inocente: pues aquí se encuentra una importante advertencia sobre la índole del mundo y la existencia.¹⁵

No obstant això, insistim, tot continua ballant al compàs d'una ontologia platònica: amb Schopenhauer, direm que el discurs artístic és l'únic

¹⁵ Arthur SCHOPENHAUER, «El mundo...», § 51, 298-299.

capaç de copsar allò real, mentre que els discursos filòsofic i científic s'accontenten fent tractes amb allò que sembla real, però que no ho és. Fins i tot l'antiplatònic per excel·lència, Nietzsche, reproduirà en algun moment aquest mateix plantejament (tot i que sofisticant-lo). No ens hauria de sorprendre, això: ja hauríem d'haver après que els extrems més oposats volen distanciar-se tant que, finalment, acaben per topetar-se d'esquenes. En efecte, en *El naixement de la tragèdia*, el jove Nietzsche sembla estar d'acord amb Schopenhauer que l'art és un discurs més eficaç que no pas la ciència i la filosofia a l'hora d'assolir un coneixement que pague la pena.¹⁶ Ara bé, Nietzsche no està referint-se a qualsevol forma d'art, a l'art en general, sinó a una forma ben particular, la qual va assolir la seua màxima esplendor amb Èsquil i Sòfocles: la tragèdia grega. Una manera d'expressió artística remota, qui sap si impracticable hui dia, i de la qual en qualsevol cas no se'n coneix

¹⁶ «Sòcrates és l'arquetip de l'optimisme teòric que, amb l'esmentada fe en la possibilitat d'escandallar la natura de les coses, concedeix al saber i al coneixement la força d'una panacea universal i veu en l'error el mal en si. A l'home socràtic, penetrar fins al fons de les coses i destriar el veritable coneixement de l'aparença i de l'error li semblà que era la més noble de les vocacions, per no dir l'única veritablement humana. És així com, de Sòcrates ençà, aquest mecanisme dels conceptes, dels judicis i dels raonaments ha estat apreciat com la més alta de les activitats i com el do més admirable de la natura, molt per damunt de totes les altres facultats. Fins i tot les accions morals més sublimes, les emocions de la compassió, del sacrifici i de l'heroisme, i aquell assossec de l'ànima que tant costa d'assolir i que el grec apollini anomenava *sōphrosynē*, Sòcrates i els que fins ara han seguit la seva manera de pensar els han derivat de la dialèctica del saber i, en aquesta mesura, els han caracteritzat com a susceptibles de ser ensenyats i ser apresos. [...] Però ara la ciència, esperonada per la seva vigorosa il·lusió, corre sense aturador fins a topar amb els seus límits, i, en ells, s'hi estavella el seu optimisme que s'oculta en l'essència de la lògica. [...] I quan allà veu, esglaiat, com en aquests límits la lògica es cargola sobre ella mateixa i es mossega la cua, llavors sorgeix la nova forma de coneixement, el *coneixement tràgic*, que requereix, perquè sigui suportable, l'art com a remei i protecció». Friedrich NIETZSCHE, *El naixement de la tragèdia*, Barcelona, Adesiara, 2011, p. 153-154.

cap deixeble fidel. En efecte, la tragèdia és per a Nietzsche un gènere el qual morí enverinat per qui retrospectivament ha estat considerat el seu tercer gran conreador, a saber, Eurípides. Fins a eixe punt ha triomfat l'engany: la història de la literatura considera un membre insigne del seu club a qui, fet i fet, va aniquilar un dels seus gèneres. I és que per a Nietzsche, Eurípides fou el fruit d'una conjura maquiavèllicament orquestrada per Sòcrates i Plató. A ells dos sols els preocupava acabar amb la tragèdia (gènere el qual no entenien, ja que no era susceptible de ser entés, i que per això mateix odiaven): com que no ho aconseguiren mitjançant l'atac directe, això és, mitjançant el desprestigi i la calúmnia públiques, van provar d'acabar amb ella des de dins. En eixe context entra en joc Eurípides, qui farà treballar la tragèdia com no li pertocava. Què li féu Eurípides a la tragèdia? Anullar la seua dimensió embriagadora, musical, extàtica i instintiva. La va racionalitzar, ni més ni menys.¹⁷ Amb Eurípides cap personatge deixarà bocabadat el públic amb una reacció inesperada, ni tampoc no l'esglaiarà amb un gir narratiu imprevisible. No. Res d'efectes sense causa, ni de buscar la intriga, l'enigma, el misteri. Les tragèdies eurípidies són l'expressió dialogada d'una idea, la representació escènica d'una tesi. En certa mesura, es tracta d'uns diàlegs platònics escrits amb el suficient talent narratiu i coneixement de l'ofici com per esdevindre exitosos dalt d'un escenari. És per això que Nietzsche declararà que:

¹⁷ «Eliminar de la tragèdia aquest element dionisiac original i omnipotent per a reconstruir-la de cap i de nou sobre la base d'un art, d'una moral, i d'una concepció del món gens dionisiacs: aquesta és la tendència d'Eurípides que ara se'ns revela amb diàfana claredat». Friedrich NIETZSCHE, *El naixement...*, p. 132.

Plató forní a la posteritat el model d'una nova forma d'art, el model de la *novella*, que es pot caracteritzar com una faula isòpica infinitament ampliada, en la qual la poesia manté amb la filosofia dialèctica una relació jeràrquica semblant a la que durant molts segles mantingué aquesta mateixa filosofia amb la teologia, és a dir, la d'*ancilla*. Aquesta fou la nova posició de la poesia, la posició a què l'aculà Plató sota la pressió del demònic Sòcrates.

Aquí, amb Plató, el *pensament filosòfic* creix, talment un arbre, damunt de l'art i l'obliga a aferrar-se estretament al tronc de la dialèctica. En l'esquematisme lògic, la tendència *apollínia* s'hi ha encapsulat: ja havíem percebut una cosa semblant en Eurípides, amb l'afegit d'una transposició del *dionisiac* en afectes naturalistes. Sòcrates, l'heroi dialèctic del drama platònic, no deixa d'estar emparentat amb la natura de l'heroi d'Eurípides, que ha de justificar els seus actes amb raons i contraraons, i que per això sovint corre el risc de no suscitar entre nosaltres la compassió tràgica.¹⁸

No anem a estendre'ns molt més en aquest punt, donat que la nostra intenció no és elaborar un estudi exhaustiu de la filosofia de l'art schopenhauriana o nietzscheana. El cas és que, amb tots els matisos que es vulga, hi ha hagut filòsofs de renom els quals van creure que l'art era una dreuera privilegiada per tal d'assolir la saviesa (i, alhora, que seria impossible arribar a ella mitjançant la ciència i la filosofia). Així, creien ells, la peculiar mirada del geni és l'única capaç de remarcar aquells detalls els quals, per malaptesa o per por, la resta de mortals passem voluntària o involuntàriament per alt. Altres disciplines com ara la ciència i la filosofia, per contra, tallen a mida l'objecte que després presumeixen examinar sense prejudicis, quan en el fons no fan sinó enllestir-ho tot de manera que es veuen obligades a concluir allò que des d'un principi tant els interessava. No ocorre així amb la mirada pura de l'art, la qual, en desafiar qualsevol mena

¹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *El naixement...*, p. 145-146.

de pensament conceptual, aconsegueix mostrar precisament allò que als altres discursos els convé mantindre en silenci.

Què respondre davant aquest plantejament? Potser allò més adequat seria remetre's al fons de la qüestió: a saber, tractar de fer veure com l'ontologia i l'epistemologia platòniques, sobre les quals es fonamenten tant defensors com detractors de la literatura com a transmissora de coneixement, resulten força qüestionables. En efecte, després del conegut com *gir lingüístic de coneixement*, resulta prou forassenyat continuar entestant-se en la creença que existeix un discurs privilegiadament objectiu i imparcial de la realitat. I és que qualsevol discurs esdevindrà sempre subjectiu en la mesura que imposa, a la realitat que pretén estudiar, un filtre de limitacions, possibilitats, interessos i objectius impossible de deixar entre parèntesis. Això és: cap discurs sobre la realitat ens oferirà La Realitat, així, amb majúscules. En efecte, fins i tot el més honest dels investigadors, o el més primmirat dels literats, en fer ús de la memòria i del llenguatge, altera la realitat descomponent-la en paraules, i articulant-la després d'acord amb unes lleis combinatories i unes formes sintàctiques preestablides. Així doncs, ni el tàndem ciència-filosofia, d'una banda, ni tampoc el discurs artístic-literari, d'altra banda, són capaços per si sols de copsar definitivament una realitat que sempre ens arriba de segona mà. Faríem bé, per tant, de deixar de privilegiar a uns i a altres com a portadors d'una veritat absoluta, i simplement aprofitar les distintes veritats parcials que cadascun d'aquests discursos ofereix.

Postures intermèdies. Coneixement filosòfic i coneixement literari

D'acord, assumim que així el discurs filosòfic com també el literari, en la mesura que amdós han d'expressar-se mitjançant el llenguatge verbal, es veuen arrossegats a encaixar la realitat dins unes estructures que no li són pròpies. Així doncs, cap veritat serà absoluta, sinó sempre parcial i relativa al llenguatge en què és enunciada. Ara bé, eixes distintes veritats parcials i relatives, admeten ser comparades entre si? Amb aquesta pregunta pretenc emmarcar el debat entre els qui opinen que la literatura *transmet un coneixement de la mateixa mena que la filosofia*, i els qui, per contra, consideren que amdues disciplines *transmeten coneixements distints i irreductibles entre si*. Es tracta, al meu parer, de les dos grans perspectives que divideixen el panorama filosòfic més actual. En efecte, pel que sembla la pregunta principal del debat ha deixat de ser plantejada en termes excloents: ja no es tracta bé d'arreglar-se amb la filosofia, o bé d'arreglar-se amb la literatura, però mai no ambdues. Des de Foucault fins Rorty, passant per Gadamer, Derrida, Vattimo, Geertz o Cavell, tots ells estarien més o menys d'acord en considerar que tant la filosofia com la literatura constitueixen dos discursos amb dimensió cognitiva i, alhora, estarien més o menys en contra dels qui consideraren que un i sols un d'eixos discursos és capaç de transmetre coneixement, en detriment de l'altre. És a dir, hi ha quelcom que agermana aquest ventall d'autors, i que els oposa en certa manera als Plató i als Nietzsche, als Carnap i als Schopenhauer.

Ara bé, més enllà d'aquest lleuger aire de família, el ben cert és que immediatament s'adverteix una clara línia divisòria entre dos bàndols: d'una banda, estarien els qui creuen que filosofia i literatura es troben tan allunyades pel que fa a la seua metodologia, que les conclusions a les quals arriba una són intraduïbles a l'esquema de l'altra, i a l'inrevés; d'altra banda, estarien els qui valoren que simplement es tracta de dues maneres d'enfrontar i resoldre uns problemes comuns, i que per tant escau de vegades establir analogies entre ambdues.

El debat entre aquestes dues postures intermèdies pel que fa a la relació entre filosofia i literatura és hui dia ben viu i intens: les propostes d'uns i altres se sofisticuen i refinen contínuament. Tampoc no són infreqüents els canvis de bàndol, dins la trajectòria d'un mateix intel·lectual. En aquest sentit, a continuació assenyalarem els casos de dos autors els quals han esdevingut defensors especialment lúcids primer d'una postura i, anys després, de la contrària. D'aquesta manera, em sembla, resultarà més senzill copsar el sentit d'ambdues. Tancarem així aquesta perspectiva històrica general pel que fa a les relacions entre filosofia, literatura i transmissió de coneixement.

L'escriptor txec Milan Kundera, i l'italià Italo Calvino, han recorregut, al llarg de la seua vida intel·lectual un camí comú, el qual els ha dut a desdir-se d'allò que una vegada van afirmar. En efecte, la dreuera que uneix, d'una banda, els qui pensen que filosofia i literatura són dues maneres de presentar un mateix coneixement, i, d'altra banda, els qui pensen que coneixement

filosòfic i literari no són mútuament homologables, ha vist com hi transitaven un i altre. Comencem amb Milan Kundera, qui a mitjans dels hui-tanta escrivia:

Tots els grans temes existencials que Heidegger analitzava en *Ésser i temps*, considerant-los abandonats per tota la filosofia europea anterior, han estat revelats, mostrats, illuminats per quatre segles de novella (quatre segles de reencarnació europea de la novella). A la seva manera i d'acord amb una lògica pròpia, la novella ha posat al descobert, un per un, els diferents aspectes de l'existència: amb els contemporanis de Cervantes, s'interrogava sobre què és l'aventura; amb Samuel Richardson, comença a examinar «què passa a l'interior», a revelar la vida oculta dels sentiments; amb Balzac, descobreix l'arrelament de l'home en la Història; amb Flaubert, explora la terra fins llavors incògnita de la quotidianitat; amb Tolstoi, s'interessa per la intervenció de l'irracional en les decisions i el comportament humans. Sondeja el temps: l'incògnit moment passat amb Marcel Proust; l'incògnit moment present amb James Joyce. Examina, amb Thomas Mann, el paper dels mites que, provinents d'eres més remotes, teledirigeixen les nostres passes. Etcètera, etcètera.

Amb fidelitat i constància, la novella ha acompanyat l'home des de l'inici dels Temps moderns. La «passió de conèixer» (que Husserl considera l'essència de l'espiritualitat europea) s'ha apoderat en aquest cas d'ella perquè examini la vida concreta de l'home i la protegeixi contra «l'oblit de l'ésser»; perquè mantingui «el món de la vida» sota una llum inextingible. És en aquest sentit que entenc i comparteixo l'obstinació amb què Hermann Broch repetia: descobrir allò que només una novella pot descobrir és l'única raó de ser de la novella.¹⁹

En acabar de llegir aquest fragment, sembla prou evident que, al parer de Kundera, exactament els mateixos problemes i reflexions que Heidegger recuperarà per a la filosofia durant el segle XX ja havien estat treballats per la literatura ençà Cervantes (amb les eines que li són pròpies a aquest discurs). Així doncs, podríem afirmar sense por que per al Kundera de mitjans dels

¹⁹ Milan KUNDERA, *L'art de la novella*, Barcelona, Destino, 1987, p. 17-18.

huitanta, filosofia i literatura eren discursos capaços de transmetre la mateixa mena de coneixement i, per tant, capaços d'enfrontar-se i resoldre, cadascun amb la seua lògica, unes qüestions comunes.

No obstant això, aproximadament vint anys després, seria el mateix l'autor txec qui atacaria aquesta postura. I que quede ben clar que no estic criticant-lo, per això: tothom té dret a evolucionar en el seu pensament i, encara més, potser eixa evolució haja d'interpretar-se com un senyal d'honestedat i salut intel·lectuals. Tot i això, no deixa de resultar curiós que l'apassionat assatgista txec es posicione tan rotundament primer en un i després en l'altre bàndol. Així, en el darrer volum que ha publicat sobre la qüestió, afirma:

Diguem-ho una vegada més, i subratlem-ne allò essencial: la reflexió novel·lesca, tal com l'han introduït Broch i Musil en l'estètica de la novel·la moderna, no té res a veure amb la d'un científic o d'un filòsof; fins i tot diria que és intencionadament afilosòfica, fins i tot antifilosòfica, o sigui orgullosament indepenent de tot sistema d'idees preconcebuts; no jutja pas; no proclama cap veritat; s'interroga, se sorprèn, escandalla; la seva forma és molt diversa; metafòrica, irònica, hipotètica, hiperbòlica, aforística, divertida, provocadora, capritxosa; i sobretot: mai no abandona el cercle màgic de la vida dels personatges que l'alimenta i la justifica.

[...]

L'omnipresència del pensament no ha pas llevat a la novel·la el seu caràcter de novel·la, ans al contrari, ha eixamplat inmensament l'àmbit del que *només la novel·la pot descobrir i dir*.²⁰

O siga, Kundera passa de dir que la literatura moderna revelà, exposà i illuminà tots els grans temes existencials els quals, al parer d'Heidegger, la

²⁰ Milan KUNDERA, *El teló: assaig en set parts*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 88.

filosofia europea havia oblidat perillosament ençà els seus inicis; a dir que la reflexió literària no té res a veure amb la reflexió filosòfica, fins al punt d'esdevindre intencionadament antifilosòfica. Dues opinions difícils d'encaixar.

Però Kundera no ha estat l'únic escriptor el qual ha canviat de bàndol pel que fa al debat entre filosofia i literatura. Un altre novel·lista i assagista d'èxit com ara Italo Calvino, també s'atrinxeraria durant un cert temps en una postura la qual, finalment, acabaria per tractar d'enderrocar. Això sí: l'autor italià demostrà molta valentia i sentit de l'humor en reunir, en una mateixa antologia d'escrits, destriada per ell mateix, els que potser hagen estat els dos textos més emblemàtics d'una i altra postura. En efecte, Calvino encetaria amb aquestes paraules un article que li encarregà el suplement literari de *The Times*, l'any 1967:

La relación entre filosofía y literatura constituye una lucha. La mirada de los filósofos atraviesa la opacidad del mundo, supera su espesor carnoso, reduce la variedad de lo existente a una telaraña de relaciones entre conceptos generales y fija las reglas del juego por las que número finito de peones que se mueven sobre un tablero de ajedrez agota un número tal vez infinito de combinaciones. Llegan los escritores, y las abstractas piezas del ajedrez, los reyes, las reinas, los caballos y las torres son sustituidas con un nombre, una forma determinada, un conjunto de atributos reales o equinos y en el lugar del tablero se extienden polvorientos campos de batalla o mares agitados; y así las reglas del juego saltan por los aires y un orden distinto del de los filósofos se va abriendo camino paulatinamente. Es decir, quienes descubren estas reglas son nuevamente los filósofos, que se toman la revancha mostrando que la operación llevada a cabo por los escritores es reducible a una operación.

Y así continua la disputa. Cada una de las partes está convencida de haber dado un paso adelante en la conquista de la verdad, o al menos de una verdad,

pero al mismo tiempo es consciente de que la materia prima de las construcciones propias es la misma que la de las ajenas, es decir, palabras. Pero las palabras, como los cristales, tienen caras y ejes de rotación con propiedades distintas de forma, en las que la luz se refleja de distinto modo, según como estén cortadas y superpuestas.²¹

Al meu parer, l'italià s'expressa rotundament en aquest fragment. Així, més enllà de les guerres obertes entre els distints practicants de cada disciplina, filosofia i literatura es constitueixen com dues maneres de contemplar una mateixa realitat: allò que les distancia és la preocupació de la primera en extraure idees generals i abstractes del seu objecte d'estudi, en contrast amb el zel insubornable de la segona per deixar constància de cada detall concret, específic. Totes dues, però, són cares d'un mateix cristall.

Ara bé, aquesta opinió contradiu una altra, expressada dotze anys abans, en una conferència, la qual esdevingué cèlebre fins al punt de merèixer ser publicada en forma d'article. En aquell text, Calvino afirmava:

Entre las posibilidades que se le presentan de influir en la historia, la que le es más propia, la única quizá que no sea ilusoria, es la de entender a qué tipo de hombre esa historia, con su múltiple y contradictorio hacer, le está presentando el campo de batalla, reflejando su sensibilidad, su impulso moral, el peso de la palabra, la forma en que deberá mirar a su alrededor en el mundo. *Esas cosas, en fin, que la poesía (y no, por ejemplo, la filosofía o la política) puede enseñar.*²²

Uns paràgrafs després, remataria la idea amb aquestes paraules:

²¹ Italo CALVINO, «Filosofía y literatura», *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 171-172.

²² Italo CALVINO, «La espina dorsal», *Punto y...*, p. 13. El remarcats en cursiva és meu.

La literatura debe estar destinada a esos hombres [los protagonistas activos de la historia], debe, a la vez que aprende de éstos, enseñarles y serles útil, y eso puede hacerlo sólo de una forma: ayudándoles a ser cada vez más inteligentes, sensibles y moralmente fuertes. Las cosas que la literatura puede enseñar son pocas, pero insustituibles: la forma de mirar al prójimo y a los demás, de poner en relación hechos personales y hechos generales, de atribuir valor a cosas grandes y a cosas pequeñas, de considerar los límites y vicios propios y los de los demás, de encontrar las proporciones de la vida, y el lugar que ocupa el amor en ésta; la literatura puede enseñar la dureza, la piedad, la tristeza, la ironía, el humorismo, y tantas otras cosas necesarias y difíciles. *Lo demás debe aprenderse en otra parte, en la ciencia, en la historia, en la filosofía, en la vida*, donde todos tenemos continuamente que ir aprendiendo.²³

Repetisc: amb açò no estic acusant d'incoherència ni a Kundera ni tampoc a Calvino. Insistisc que ambdós em mereixen el major dels respectes, ja que tant l'un com l'altre van tindre l'honestedat de corregir i matisar una opinió pròpia quan la van trobar equivocada. Ans al contrari, m'agradaria que aquest passatge s'entenguera com un modest homenatge a ells dos: la seua defensa de les postures intermèdies pel que fa a la relació entre filosofia i literatura ha estat impecable, lúcida i entenedora, bé des d'una ribera, bé des de la ribera d'enfront. Vaig trobar, en definitiva, que fer-ne esment era la manera adient de concloure aquest apartat, i continuar així endavant amb la meua investigació.

Finalment, i a mode de resum, caldrà preguntar-se: i després d'aquest pasacarrer d'opinions, què queda? Què es pot traure en clar, al capdavant? Diré que el meu compromís és amb el Milan Kundera de *L'art de la novel·la*, així com també amb l'Italo Calvino de «Filosofía y literatura»: això és, el

²³ Italo CALVINO, «La espina dorsal», *Punto y...*, p. 24. El remarcat en cursiva és meu.

meu compromís és amb una postura intermèdia pel que fa a la transmissió de coneixement per part de la literatura. Una postura intermèdia la qual considera que els coneixements filosòfic i literari són comparables entre si, i que al seu torn són discursos capaços d'ocupar-se i contestar satisfactòriament —cadascun des de la seua lògica i fent ús dels mitjans que li són propis— a idèntiques qüestions. Aquest compromís seria impossible sense el rebuig previ de postures les quals, en un o altre sentit, privilegien cert discurs com l'únic mitjà d'accés a la realitat i a la veritat. Considere que, assumits els pressupòsits generals gir lingüístic de pensament, l'autoconsciència lingüística que en resulta impedeix una perspectiva on la realitat i la veritat siguen tingudes per quelcom que està allà fora, lluny de nosaltres, esperant que ens animem a eixir i eixampar-la. En efecte, tant filosofia com literatura, en la mesura que totes dues s'han descobert a si mateixes com a llenguatge, se n'adonen que sempre restaran coses que, per molt que s'esforcen, mai no arribaran a dir. Aquest fet els permetrà sospitar del caràcter fictici dels seus pressupòsits, de la feblesa congènita dels seus supòsits i de la fallacitat natural de les figures retòriques que fan servir, bé siga per tal d'argumentar, bé siga per tal de narrar.

No obstant això, alhora opine així mateix que filosofia i literatura no constitueixen dos models de veritat tan allunyats entre si que no tinguen res a dir-se l'un a l'altre. Ans al contrari, jo diria que així una com l'altra són dues províncies —cadascuna amb les seues riqueses i limitacions— d'eixe vast imperi que és el discurs. En efecte, la filosofia admira de la literatura la

fidelitat d'aquesta a allò observat. Contràriament, la literatura li enveja a la filosofia la capacitat d'establir noves relacions, de construir associacions inesperades. Bé, d'acord, ho accepte. Tanmateix, això no significarà que, tant l'una com l'altra, no posseïsquen la suficient plasticitat expressiva i disponibilitat de recursos retòrics per a traduir-se mútuament.

3 TORNADA A L'INSTANT INSPIRADOR. DETALLS DE L'ESCENA

Si alguna lliçó es pot extraure de l'anterior recorregut per la història de les relacions entre filosofia i literatura, seria que les dificultats a l'hora d'establir un lligam definitiu entre una i altra rau en el fet que gairebé cada autor ha entés la disciplina que practicava d'una manera ben personal. Així per tant, a l'hora d'avaluar si una producció literària pot esdevindre o no important a nivell filosòfic, caldrà definir, d'una banda, què siga allò considerat filosòficament valuós i, d'altra banda, quins trets característics distingeixen l'obra literària en qüestió. En aquest sentit, hem vist com al jove Nietzsche no li resultava indiferent (a l'hora de plantejar-se si una peça literària podia o no transmetre autèntica saviesa) la manera com l'autor entenia la seua activitat: fet i fet, admirava el quefer d'Èsquil i de Sòfocles, però alhora detestava el d'Eurípides, perquè els objectius que persegueixen els dos primers en escriure les seues tragèdies encaixen amb allò que Nietzsche considerava filosòficament rellevant, però no pas els objectius que perseguia el tercer. El mateix ocorre amb el Kundera de *L'art de la novella*, qui lloa la capacitat de Broch i de Musil a l'hora de fondre narració i argumentació, en contraposició als qui presumeixen de fer literatura pura, això és, literatura no contaminada amb digressions filosòfiques. Per què? Doncs perquè Kundera considera patrimoni característic de la gran literatura la reflexió sobre temes existencials, llargament oblidats per un cert tipus de filosofia.

Llavors, retornem a l'apartat zero, on contava descuradament aquella experiència docent que va inspirar la investigació la qual vostés tenen entre mans. Si recordem, deia que sovint m'he recolzat en textos tradicionalment considerats literaris per tal d'explicar i fer entendre qüestions tradicionalment considerades filosòfiques. Hem argumentat com això és possible (i lícit, fins i tot), però ara la qüestió seria: en què consisteix exactament allò que tant m'enorgullia d'haver transmés als meus alumnes? I també, quines característiques reunien els passatges literaris mitjançant els quals havia assolit eixa fita? Es tracta, doncs, de ser més específic pel que fa a aquell episodi, detallant més acuradament els meus objectius com a docent, d'una banda, i la mena de textos literaris que vaig fer servir per tractar d'assolir-los, d'altra banda.

Els continguts que havia de transmetre als meus alumnes concernien les assignatures de Filosofia i Ciutadania (troncal de primer curs de batxillerat) i Sociologia (optativa de segon curs de batxillerat). Més concretament, tinguí dificultats a l'hora de fer-los entendre tres qüestions: en primer lloc, les conseqüències polítiques que es deriven de concebre les societats com un artifici cultural, i no com la resulta d'un instint natural o d'un disseny diví; en segon lloc, la necessitat d'establir límits als sistemes de decisió democràtica, fent veure que no tota elecció majoritària (ni tan sols no unànime!) ha d'identificar-se automàticament amb l'alternativa més racional i justa; en tercer lloc, la importància d'assolir eixe difícil equilibri entre institucions socials, d'una banda, i exigències individuals dels ciutadans, d'altra banda

(per tal que l'existència de les primeres tinga algun trellat). Crec que no és massa agosarat afirmar que es tracta de tres qüestions més o menys clàssiques dins la nostra tradició occidental de pensament. Així per tant, el fet que la literatura es constituïra com el discurs més eficaç a l'hora d'explicar-les, no hauria de fer-nos sospitar que això és degut al fet que estic remetent-me a una noció de la filosofia poc ortodoxa o allunyada dels àmbits més acadèmics. No. Si els passatges literaris que vaig fer servir em resultaren especialment útils a l'hora d'explicar les qüestions filosòfiques de què parle, llavors hauré de preguntar-me què d'especial hi havia en aquella literatura, donat que les preguntes eren, com he dit, poc desafiants per si mateixes.

A més a més —i deixant per un moment de banda la qüestió dels continguts que havia de transmetre— també considere, com a docent de filosofia que sóc, que els cursos de la branca de filosofia en l'ensenyament secundari en general, i més concretament els cursos de batxillerat, haurien de servir per familiaritzar els alumnes amb una determinada actitud a l'hora d'encarar qualsevol problema. En efecte, aquests nivells introductoris al pensament filosòfic haurien de servir, pense, per a mostrar als alumnes que la filosofia no constitueix un ventall de respostes impersonals i tancades sobre si mateixes al voltant d'un programa de preguntes preestablides. Ans al contrari, considere important transmetre la idea que la filosofia és un pensament en acció, que de vegades avança amb alguna llampada genial, però que també sovint es recargola per a autocorregir-se, o que es perd per un laberint de carrers fins desembocar en un atzucac, que li obliga a fer

mitja volta. En definitiva, remarcar la vessant més assagística, temptativa, del pensament filosòfic.

Som-hi, doncs, amb el com. Els fragments els quals em resultaren tan útils a l'hora d'alliçonar filosòficament els meus alumnes pertanyien a tres novel·les d'un mateix autor: el premi Nobel portugués José Saramago. En particular, la qüestió relativa a la condició artificial de les societats vaig plantejar-la amb l'ajut d'*A Jangada de Pedra* («El rai de pedra»); d'altra banda, per tal d'exposar el problema que fa referència als límits i les potencials contradiccions d'un sistema democràtic, vaig recolzar-me en *l'Assaig sobre la lucidesa*; per últim, la interpretació de les relacions entre institucions socials i individus fou plantejada a partir de la lectura *Les intermitències de la mort*. Saramago, en tots tres casos. Potser no hi haurà quelcom propi de la seua literatura, que la faça especialment pròxima al pensament filosòfic? La meua resposta és que sí, que hi ha almenys tres trets de la manera de fer literatura de Saramago que el fan un autor especialment pròxim al discurs filosòfic. Aquestes tres característiques es resumeixen en la voluntat d'imitar les estructures pròpies de la parla a l'hora d'escriure, d'identificar narrador i autor, i d'entendre les seues històries com a paràboles on s'inclou un element sorprenent i inversemblant.

Així doncs, en l'apartat que continua, intentaré fer una exposició sintètica d'aquests tres trets representatius de la narrativa saramaguiana que he assenyalat. Seguidament, buscaré de justificar en quina mesura eixos tres

trets representatius fan de la seua obra novel·lística una eina especialment útil per a la introducció al pensament filosòfic.

Tres pinzellades sobre la narrativa saramaguiana. Una escriptura parlada (I)

Potser hi haurà qui recele que un autor de les característiques de José Saramago haja esdevingut popular entre els joves estudiants de batxillerat, talment com jo conte. Encara més: hi haurà qui recele que haja esdevingut popular en cap sentit, ja que, no ho oblidem, es tracta d'un dels premis Nobel més llegits dels darrers anys, gairebé al nivell del García Márquez o del Vargas Llosa. I molt probablement eixe escepticisme busque justificar-se fent referència a les dificultats d'un barroquisme expressiu arreu conegut. En efecte, la prosa saramaguiana s'identifica fàcilment per les oracions que travessen pàgines senceres, sovint sense concedir una coma al lector, per tal que recupere l'alé; s'identifica per la barreja zigzaguejant d'estils directe i indirecte, en un diàleg que mai apareix marcat amb l'ortotipogràfic guió llarg; s'identifica per la ingovernabilitat d'un fil narratiu que s'interromp sobtadament i es recupera, quan ja semblava abandonat, molts paràgrafs després. Tot el contrari a allò que aconsellen els experts dels tallers d'escriptura creativa, vaja.

No seré jo qui negue les dificultats inicials que, qualsevol lector, experimenta en apropar-se per primera vegada al desacostumat estil saramaguà. Es tracta d'un fet que acumula més i més confirmacions amb cada nouvingut que desembarca en les seues pàgines. Si bé això és cert,

tanmateix també ho és que, una vegada vençuda eixa resistència inicial, la lectura es torna sorprenentment fluida, còmoda, desimbolta, cadent. Llegir Saramago s'assembla a llançar-se de cap dins d'un torrent brau: és fonamental controlar el pànic i no cometre la insensatesa de voler nadar (com si ens trobàrem al bell mig d'una bassa tranquil·la o d'una piscina olímpica); ans al contrari, l'alternativa més intel·ligent consisteix en deixar-se arrossegar pel torrent poderós. Llavors, amb una miqueta de sort, aconseguirem sobreviure. De la mateixa manera, és ben fàcil cometre l'equivocació de voler *llegir un llibre* quan hom sosté entre les mans *l'Assaig sobre la ceguesa* o *l'home duplicat*: davant eixos volums, hom recupera les expectatives que alguna vegada va satisfer amb proses més ortodoxes. Per això que s'esglaia en contemplar aquell atemptat contra les convencions gramaticals i ortotipogràfiques més elementals que són les novel·les de Saramago. Caldrà dominar el pànic, però, i canviar immediatament el propòsit de llegir un llibre pel propòsit d'*escoltar una història*. En efecte, no hi ha cap voluntat d'estil darrere d'eixe barroquisme expressiu tan característic, sinó un intent d'introduir l'oralitat en el context, de vegades momificat, del plec de pàgines. El mateix Saramago ha defensat aquesta idea. Així per exemple, en una entrevista concedida al suplement literari del desaparegut *Diario 16*, l'II de febrer de 1989, va dir:

M'imagine a mi mateix com algú que està parlant i no com algú que està escrivint. Això explica les digressions, les interrupcions, el deixar les coses en suspens per a reprendre-les més endavant, i mentrestant introduïsc un comentari irònic, una imitació elegíaca o, si vols, una divagació filosòfica o un comentari de

tipus sociològic o fins i tot polític. Quan s'acaba el llibre, es capta una imatge de coherència completa, la qual no resulta de cap esquema rígid previ. És la resulta d'una completa llibertat pel que fa a l'acte d'escriure, que em permet introduir en el llibre situacions que mai no hauria pogut imaginar abans de posar-me a escriure'l, i que sorgeixen en el mateix procés de creació.²⁴

I novament insisteix en aquesta interpretació en una entrevista concedida uns anys després, el 9 d'agost de 1996, al suplement cultural del diari *ABC*:

La parla es compon de sons i pauses, res més. El lector dels meus llibres haurà de llegir-los com si dins el seu cap escoltara una veu que diu allò que ell veu escrit. Fet i fet, m'agradaria no interrompre mai la meua escriptura, ni amb símbols de puntuació ni amb capítols, talment com ocorre en la realitat mateixa: el cotxe que passa, el fotògraf que fa una foto, el vent que mou les branques. Quan jo dic que necessite «escoltar» la meua escriptura, em referisc al fet que necessite que l'escriptura sorgisca amb eixa fluïdesa que fem servir quan parlem. Necessite escoltar una veu interna, eixa mateixa veu que el lector també ha d'aprendre a escoltar per tal de penetrar els meus textos.²⁵

Així doncs, podríem dir que ens trobem davant una mena d'*escriptura parlada*, això és, una escriptura la qual busca imitar no sols el to, sinó també l'espontaneïtat²⁶, la simultaneïtat de veus i esdeveniments, i la senzillesa retòrica²⁷ pròpies del discurs oral.

²⁴ José SARAMAGO, *José Saramago en sus palabras*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 298-299.

²⁵ ÍDEM. *Op. cit.*, p. 320.

²⁶ «De vegades he dit que jo no invente res, que simplement mostre: com qui va per un camí, troba una pedra, l'alça amb la mà i mira què hi ha baix. Això faig. No hi ha premeditació, no hi ha actitud intel·lectual prèvia.» ÍDEM. *Op. cit.*, p. 275.

²⁷ «Per què en les meues novel·les no es troba la retòrica enlloc? La gent, els meus personatges, parlen amb senzillesa, tots ells. En cap moment, em sembla, el lector, en llegir un diàleg d'una de les meues novel·les, dirà: "Ningú no parla d'eixa manera". Perquè sí em passa sovint que, llegint novel·les, em dic a mi mateix que la gent no parla així. Els meus diàlegs expressen potser grans sentiments, però sempre amb paraules humils. M'atrauen més les paraules humils que no pas les grandiloqüents.» ÍDEM. *Op. cit.*, p. 323.

Tres pinzellades sobre la narrativa saramaguiana. Un autor alhora narrador (II)

Juntament amb la puntuació heterodoxa, l'altra marca d'identitat de l'escriptura saramaguiana és la seua personalíssima concepció de la figura del narrador. En efecte, el narrador de novel·les com ara *La Caverna*, *Història del setge a Lisboa* o *Tots els noms* és un individu que opina sobre allò que conta, que divaga, que s'indigna, que aventura hipòtesis explicatives, que reflexiona, que compara i pondera, que relaciona certs fets amb certes experiències personals, que es mostra comprensiu amb els vicis i les febleses alienes, que discuteix les decisions preses pels personatges, que parla de si mateix, que li lleva ferro a l'assumpte, que recorda amb nostàlgia. Fet i fet, el mateix escriptor va voler puntualitzar una vegada que el narrador dels seus llibres no és simplement omniscient: encara més, es tracta d'un ésser totpoderós.²⁸

Potser una de les obres on aquesta característica resulta més cridanera siga *Levangeli segons Jesucrist*. Això és degut al fet que la veu del narrador és la d'un individu el qual contínuament afegeix, a la narració dels esdeveniments, la comparació crítica amb allò que diuen les Sagrades Escripures, d'una banda, i la reflexió al voltant de la significació religiosa que eixos esdeveniments, contats amb absoluta naturalitat, acabarien tenint amb el

²⁸ «La novella abraça l'epopeia, el teatre, la reflexió del filòsof o del filosofador... Eixa és almenys la meua ambició. Ara no és moment de dir si ho aconseguisc o no, però, en qualsevol cas, mantinc eixa aspiració. És per això que el narrador de les meues novel·les té un paper totpoderós.» José SARAMAGO, *José Saramago en...*, p. 329-330.

pas dels segles, d'altra banda. El narrador és, doncs, inversemblantment, testimoni presencial dels fets i profund coneixedor de les tradicions cristiana i catòlica: com si un ateu bocamoll del segle XX fóra enviat al Betlem de principis de la nostra era, amb la misió de retransmetre què està passant allà. Li serien atribuïbles, a Saramago, aquells pensaments que Michel Foucault va voler dedicar a Jules Verne:

Una voz todavía más lejana se eleva de cuando en cuando. Discute el relato, subraya sus inverosimilitudes, muestra todo lo que hay en él de imposible. Pero enseguida responde a esas impugnaciones a las que ha dado lugar. [...] Y, como precaución suplementaria, esa voz justificadora plantea ella misma los problemas que debe solventar.²⁹

Ateu, bocamoll, irònic, pessimista, crític amb el capitalisme, antieuropeista... No cal rascar massa per adonar-se que eixe narrador totpoderós s'assembla perillosament a la persona de José Saramago. En efecte, és ben definitori de la narrativa del portugués el fet de no separar la figura del narrador de la figura de l'autor. Ell mateix ho ha explicat més d'una vegada, i amb prou contundència:

Quan algú parla dels meus llibres, sovint parla «del seu narrador». Des d'un punt de vista tècnic, accepto que separen d'una banda la meua persona, l'autor, i d'altra banda eixa entitat que no sabem massa bé on es troba, i que és el narrador. Tampoc paga la pena dir que el narrador és una espècie d'*alter ego* meu. Jo aniria encara més enllà i, probablement per a indignació de tots els teòrics de la literatura, afirmaria: «No sé qui és el narrador». Em sembla (i confesse que sóc llec en la matèria) que pel que fa al meu cas particular, és com si estiguera dient-li al lector: «Tin, ací tens el llibre, però vés amb compte perquè el meu llibre du

²⁹ Michel FOUCAULT, «La trasfábula», *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 292.

una persona dins». Du una història, du la història que allà es conta, du també la història dels personatges, du la tèsi, du la filosofia, en fi, du tot allò que el lector vulga trobar. Ara bé, a més de tot això, du una persona dins, que és l'autor. No és el narrador. Jo no sé qui és el narrador, o sols sé qui és ell si l'identifiquem, fil per randa, amb la persona que sóc.³⁰

Així doncs, queda ben clar que és el mateix José Saramago qui llança les acusacions o qui addueix les disculpes dels seus personatges. Serà a ell, doncs, a qui haurem de demanar-li responsabilitats per les opinions que pronunciarà per boca del narrador. I és que l'autor Saramago mai no ha volgut convertir la figura del narrador en un escut darrere del qual poder parapetar-se.

Tres pinzellades sobre la narrativa saramaguiana. Un esdeveniment sorprenent (III)

L'altra característica que m'agradaria remarcar, pel que fa a la narrativa saramaguiana, potser siga la menys coneguda de les tres que assenyalaré (tot i que no considere que siga massa difícil de veure). Abans que res, però, repassem ràpidament la trama general d'algunes de les novel·les més representatives de José Saramago. Així per exemple, *A Jangada de Pedra* («El rai

³⁰ José SARAMAGO, *José Saramago en sus palabras*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 298-299. En una altra entrevista, insisteix en la mateixa idea, potser amb un to més agressiu: «El narrador no existeix, és una invenció acadèmica, gràcies a la qual s'han escrit centenars de tesis doctorals. L'autor usa el narrador de la mateixa manera que usa els personatges, el posa allà per a contar què passa. Tanmateix, tot està dins la història, fins i tot l'autor. La meua forma de narrar no coincideix amb els cànons. Jo sóc qui escriu, i això significa molt més del que sembla: sóc jo qui està allà i sóc jo qui ha d'inventar-ho tot. El narrador sóc jo, els personatges són jo, en el sentit que jo sóc l'amo i senyor d'eixe univers. En el fons, potser el lector no llija una novel·la, sinó que llija un novel·lista. Això és el que interessa esbrinar: qui és eixe senyor que ha escrit tot açò». ÍDEM. *Op. cit.*, p. 301.

de pedra») comença amb un terratrèmol que obri una escletxa la qual travessa els Pirineus de bat a bat. Escletxa que, curiosament, coincidirà centímetre a centímetre amb la frontera política que separa els estats d'Espanya i de França/Andorra. Aquest estrany fenomen sísmic convertirà Ibèria en una enorme illa que navegarà per l'Atlàntic, allunyant-se definitivament d'Europa i posant rumb decidit envers Llatinoamèrica. Això li serveix a Saramago per a plantejar la tesi que la Península Ibèrica forma part d'Europa tan sols per raons polítiques, econòmiques i, principalment, geoestratègiques, però en qualsevol cas no per raons d'identitat cultural, d'acord amb les quals Espanya i Portugal estarien més agermanades amb qualsevol país llatinoamericà que no pas amb Àustria o amb Suïssa.³¹

Un altre exemple. *Assaig sobre la ceguesa* narra la història d'un país anònim el qual esdevé escenari d'una insòlita epidèmia: una *ceguesa blanca*, incontrolable i contagiosa, que a poc a poc acaba per deixar sense vista tots els seus habitants (excepció feta d'una dona). Partint d'aquest episodi extraordinari, José Saramago elabora una reflexió bastant pessimista i aborronadora de la naturalesa humana, mostrant com les relacions d'igualtat i solida-

³¹ El mateix autor proposa aquesta interpretació quan declara que: «Espanya i Portugal tenen unes possibilitats de diàleg que a Europa li manquen: amb Amèrica Llatina, amb països d'Àfrica. La Península Ibèrica, transformada en una illa flotant rumb a l'Atlàntic sud, és com si fora una mena de remolcador d'Europa envers el Sud, envers tot allò que el Sud suposa de confrontació amb el Nord, amb la dualitat de riquesa i pobresa, de superioritat i inferioritat. Eixe "rai de pedra" és una metàfora que intenta expressar una idea: la del transiberisme, que no és un iberisme com el del segle XIX, ni com el de principis del XX, un iberisme d'unitat política, el qual no seria al cap i a la fi més que una nova font de conflicte. És la idea que hi ha quelcom que és patrimoni nostre, dels ibèrics: una manera de viure i de sentir pròpies, distinta d'Europa, i que ens hauria d'agermanar.» José SARAMAGO, *José Saramago en...*, p. 531-532.

ritat, que tant enorgulleixen a les democràcies occidentals, en el fons no són sinó una capa de vernís ben fina, que potser servisca per a donar lluentor al conjunt, però que desapareix calamitosament amb la primera ruixada.³²

Aquests són sols dos exemples, però podríem rastrejar la mateixa estratègia narrativa³³ en altres llibres, com ara *Les intermitències de la mort*, *Assaig sobre la lucidesa* o *L'home duplicat*. Posant l'èmfasi en aquest fet (així com també en la insistència del mateix autor portugués de cercar els referents culturals del seu país a Llatinoamèrica, i no a Europa), alguns crítics literaris han volgut establir una certa relació entre Saramago i el realisme màgic llatinoamericà³⁴. Tanmateix, jo no estic gens d'acord amb aquest plantejament. En efecte, és cert que les novel·les a les quals m'he referit abans, i també algunes altres, s'enceten amb la narració d'un fet inversemblant esdevingut a un entorn ben reconeixible. En aquest sentit, podria veure's alguna correspondència entre el premi Nobel portugués i els escriptors del

³² Novament, és el mateix autor qui avala aquesta interpretació: «Decidir si el llibre [*Assaig sobre la ceguesa*] és optimista o pessimista? Diguem-ne que la visió que tinc del món és francament pessimista, clar, només cal fixar-se una miqueta. Hui dia vivim una època en la qual l'egoisme personal eclipsa qualsevol altre horitzó. S'ha perdut el sentit de la solidaritat, el sentit cívic, que no hauria de confondre's mai amb la caritat. És una època obscura. No obstant això, confie que aplegarà, n'estic convençut, una generació més autèntica. O potser l'home no tinga remei, donat que no hem progressat massa durant milers i milers d'anys. Però potser el que passa és que estem recorrent un llarg i interminable camí que acabarà conduint-nos fins l'ésser humà. Potser, no sé on ni quan, apleguem a ser allò que hauríem de ser. Donat que, quan la meitat del món mor de fam i l'altra meitat se li'n fot, alguna cosa no rutlla.» José SARAMAGO, *José Saramago en...*, p. 188.

³³ «La meua obra versa sobre la possibilitat d'allò impossible. Sempre que escric, faig un pacte amb el lector: “encara que la idea siga absurda”, li dic, “allò més important és observar com es desenvolupa”. La idea és el punt de partença, però el desenvolupament és sempre d'allò més racional i lògic.» ÍDEM. *Op. cit.*, p. 290-291.

³⁴ Tania Mara ANTONIETTI LOPES, *O realismo mágico em José Saramago*, [recurs en línia].

boom. No obstant això, quan Saramago introdueix un element màgic en les seues històries, es tracta d'un fet alhora *puntual* i *central* dins el conjunt de la trama. Això el distancia, al meu parer, del realisme màgic. En primer lloc, quan dic que es tracta d'un esdeveniment *puntual*, em referisc al fet que cadascun dels llibres de Saramago conté en total un o dos d'eixos elements màgics, contràriament a allò que ocorre en els llibres de Rulfo, Asturias o García Márquez, on podríem assenyalar quatre o cinc exemples en cada capítol. D'aquesta manera, Saramago aconsegueix que el lector no se senta transportat a un món exòtic i remot, on tot sembla estrany i possible. Per això el lector occidental molt probablement no reconega en Comala casa seua, però sí en un país, fil per randa igual al seu, on un noranta per cent de la població vota en blanc. En segon lloc, quan dic que es tracta d'un esdeveniment *central*, em referisc al fet que tota la història s'articula al voltant d'eixe fet màgic, que la vida dels personatges no continua com si res no haguera passat. Fet i fet, eixe esdeveniment inversemblant haurà de servir per a posar en entredit certes convencions quotidianes que, de tant acostumats com estem a elles, de tan arrelades com les tenim, no se'ns passa pel cap que podrien ser d'una altra forma. Així doncs, en Saramago, màgia i realitat no conviuen sense escarafalls, contràriament a allò que passa per exemple a Macondo, on els seus habitants suporten més o menys estoicament una pesta d'insomni, una pluja ininterrompuda de quatre anys, onze mesos i dos dies, i una plaga de formigues carnívores.

Al meu parer, eixes dues diferències responen, al seu torn, a una divergència, més profunda, pel que fa a les intencions que uns i altres tenen a l'hora d'introduir elements màgics en el desenvolupament de la novel·la. Així, sembla que en el cas de molts escriptors del *boom* aquesta voluntat busca reivindicar el folklore indígena, amenaçat de desaparèixer davant la creixent occidentalització d'idees i costums. En efecte, no sembla massa arriscat pensar que el fet de traslladar la màgia i els ritus més ancestrals a contextos força actuals i urbans (on eixos elements són arraconats o directament no hi tenen cabuda) pot esdevindre una mena de resistència front al punyent procés de globalització cultural. Ara bé, jo no veig aquesta voluntat en l'obra de Saramago. El seu propòsit, em sembla, és ben diferent. Si ell inventa històries de països on s'interromp el curs natural de les defuncions, o històries d'individus que inesperadament topeten amb un sòsia absolut, és perquè amb això està buscant de construir una paràbola. Una paràbola en el sentit més tradicional del terme: a saber, una història més o menys senzilla mitjançant la qual es busca il·lustrar una postura intel·lectual, una tesi. El mateix Saramago avala aquesta interpretació en confessar que:

No escric llibres sols per a contar històries. En el fons, segurament no siga novel·lista. Sóc assagista, sóc algú que escriu assajos amb personatges. Em sembla que la cosa funciona així: cadascuna de les meues novel·les és l'indret on reflexione sobre un determinat aspecte de la vida, el qual em preocupa. Jo invente històries per a expressar preocupacions, interrogants...³⁵

³⁵ José SARAMAGO, *José Saramago en sus palabras*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 330.

Així doncs, la narració de l'esdeveniment insòlit és posada al servei d'una reflexió, la qual, insistim novament, no és gens sistemàtica, sinó que avança recargolant-se sobre si mateixa, teixida amb comentaris irònics, divagacions, puntualitzacions, records, anècdotes, acudits, confessions, nostàlgies... Potser aquesta asistematicitat congènita, unida a la necessitat de fer servir una imatge poderosa per tal d'engegar la reflexió, expliquen aquella sorprenent declaració de Saramago, on confessava haver desembocat en la novel·la després d'haver fracassat a l'hora d'escriure assajos³⁶.

Proximitat entre la introducció a la filosofia i la narrativa saramaguiana. Plató i l'escriptura parlada (I)

Hem assenyalat tres trets característics, definitoris —i potser distintius— de l'estil literari de José Saramago. Tanmateix, el dubte persisteix: cap d'eixos trets fa de la seua novellística una eina especialment adequada per a la introducció al pensament filosòfic? Ja vaig avançar que la meua resposta era que sí, que eixos tres trets que hem vist converteixen els llibres del Nobel portugués en una excel·lent pista d'enlairament per a la reflexió filosòfica. Ara tractaré de justificar-ho. Comencem, doncs, amb la primera característica: per què hauria de tindre cap rellevància filosòfica el fet que Saramago vulga imitar, quan escriu, l'espontaneïtat i la simultaneïtat de veus i esdeveniments pròpies del discurs oral?

³⁶ «Probablement no siga novel·lista, al capdavant; probablement siga un assagista a qui li cal la novel·la perquè mai ha sabut escriure assajos». José SARAMAGO, *José Saramago en...*, p. 276.

Seria convenient, en aquest punt, recordar les queixes que Plató dirigia envers la pràctica de l'escriptura —i especialment envers la pràctica de l'escriptura de discursos filosòfics. En efecte, Plató es lamentava que hagués esdevingut cada vegada més i més popular, en la seua estimada Atenes, l'hàbit de comprar i vendre discursos escrits sobre temes com ara l'amor, la veritat, la justícia, la bellesa o la virtut. Li enfadava, en definitiva, que una de les principals fonts d'ingressos dels sofistes —els seus enemics irreconciliables— s'haguera constituït com un negoci força rendible. En efecte, els sofistes, a banda de la seua activitat com a docents professionals de retòrica i oratòria, eren així mateix *logògrafs jurídics*, a saber, escriptors especialitzats en la composició de discursos convincents. Uns productes, per cert, els quals cotitzaven a l'alça a aquella època, i que justificaven el seu preu per la promesa de contindre coneixement veritable sobre el tema que tractaven (talment com si estiguérem parlant d'un cofre que amaga joies i monedes d'or!). Una mena d'eines universals, d'instruments els quals podien fer-se servir per qualsevol persona en qualsevol moment, de garantida eficàcia fins i tot en les circumstàncies més desfavorables: així per exemple, li resultarien útils a un amfitrió sense facilitat de paraula que volguera deixar bocabadats els seus convidats; a un acussat efectivament culpable que haguera de defensar-se davant un tribunal inquisidor; a un tirà que volguera atapeïr-se de raons convincents per tal de dur a terme els actes més desgavellats i atroços. Sols calia, en eixos casos i en molts altres, desenrotllar un pergami i extraure'n el contingut, per tal de sortir-ne triomfant.

Plató se'n feia creus. No podia admetre que fóra cert allò que els seus ulls li mostraven: desenes d'atenencs desembutxacant quantitats prohibitives de diners, a canvi de recipients que suposadament contenien, xifrades, afirmacions vertaderes sobre qualsevol tema imaginable. Devia semblar-li una vergonyosa estafa, aquell negoci dels sofistes, i així ho manifesta en dir:

SÒCRATES. — Per consegüent, el qui creu deixar una art fixada amb lletres, com també qui la rep com quelcom que en lletres serà clar i segur, aquesta vegada revessa de ximplera, i en realitat desconeix la profecia d'Ammó, perquè es creu que els discursos escrits són alguna cosa més que un recordatori per a aquell que ja sap de què tracten.

FEDRE. — Exacte.

SÒCR. — D'alguna manera, com sigui, Fedre, l'escriptura pateix d'aquest defecte i s'assembla de debò a la pintura. Perquè també aquesta presenta els seus avortons com éssers vius, però si li preguntes alguna cosa, aleshores calla molt entonadament. El mateix fan els discursos escrits, et pot semblar que diuen assenyadament alguna cosa, però si els preguntes el que sigui perquè vols aprendre bé algun punt, el discurs assenyalava només una sola cosa, sempre la mateixa. Quan ha estat posat per escrit, tot ell roda invariablement per tot arreu, davant dels entesos i igualment davant d'aquells a qui no interessa per a res, i no sap distingir aquells als quals ha de parlar i aquells a qui no. Maltractat i befat contra justícia, li cal reclamar l'ajuda del seu pare, perquè ell personalment és incapaç de defensar-se i de rebutjar l'atac.³⁷

Heus ací dos dels aspectes que més treien de polleguera a Plató, pel que fa a l'escriptura en general (i pel que fa a l'escriptura filosòfica en particular): en primer lloc, la seua mudesa a l'hora de respondre les preguntes que un interlocutor poguera plantejar-li, el silenci caparrut quan algú li demana noves propostes o precisions, més enllà de les que ja es trobaven allà

³⁷ PLATÓ, *Fedre*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1988, 275d-275e.

xifrades; en segon lloc, la incapacitat de vetar l'accés al seu contingut a qui encara no està preparat per a rebre'l, a qui molt probablement caurà constantment en malentesos o en farà, per maldat o per malaptesa, un ús inadequat, il·lícit, d'allò que allà s'ensenya. El discurs escrit destacaria, doncs, per la seua malaltissa obsessió de repetir el mateix una i altra vegada, així com per la seua indefensió front als raonaments contraris, els malentesos i les mixtificacions.

Havent dit açò, per tant, caldrà abandonar completament la pràctica de l'escriptura filosòfica? Es tracta d'un invent el qual sols pot esdevindre font de maldat i d'error? No necessàriament, s'afanyarà a aclarir Plató —qui, com tothom sap, fou un dels primers filòsofs escriptors. Sols caldrà prescindir d'eixa mena d'escriptura la qual:

SÒCRATES. — Produirà en les ànimes dels qui l'apreguen l'oblit, a causa del descurement de la memòria; refiant-se de l'escriptura externa, per uns signes aliens, no faran memòria per si mateixos, perquè t'has inventat [Teüt] un remei no de la memòria, sinó del record. Als teus deixebles, els proporciones una aparença de saviesa, no la saviesa en si, perquè hauran sentit moltes coses sense aprendre-les, semblarà que saben moltes coses, però en la majoria de casos seran uns ignorants, i a més a més difícils de tractar, perquè no s'han tornat veritables savis, sinó savis només de façana.³⁸

Ara bé, dirà Plató, l'escriptura pot emprar-se d'una altra manera. En efecte, un pergamí esquixat amb lletres no necessàriament ha de contindre un ventall de respostes prefabricades a uns problemes concrets. Eixe era el producte amb què comerciaven els sofistes, però se li podien plantejar

³⁸ PLATÓ, *Fedre...*, 275a.

alternatives. Així per exemple, un pergamí pot servir també com a contenidor d'un mètode, això és, pot oferir al lector, mitjançant l'exemple, no el *què*, sinó el *com fer-s'ho* per a obtenir, per si mateix, les respostes que busca. Això explicaria per què els escrits platònics adopten la forma de diàlegs i no de discursos. No és cap casualitat, ni tampoc una voluntat d'estil. Si va escollir la forma del diàleg, fou perquè el considerava un recurs expressiu el qual permetia una aproximació —tot i que pàl·lida, això sí— a la veritable forma de transmissió de coneixement: l'oralitat. En efecte, mitjançant eixa forma dialogada, Plató pretén exhibir davant els seus lectors, no la saviesa socràtica pel que fa als temes més diversos —saviesa de la qual Sòcrates assegurava estar-ne mancat—, sinó principalment un model de com Sòcrates procedia per tal d'arribar a dir alguna cosa amb trellat. I és que les afirmacions nues, despullades, fins i tot les molt assenyades, tenen ben poc valor per si mateixes: un lloro ben ensinistrat podria aprendre a repetir-ne un fum en veu alta, i no per això el considerariem més savi. En eixe sentit, la mena de llibres que es limiten a oferir únicament receptes i instruccions són al cap i a la fi el taüt d'un pensament mort i embalsamat amb més o menys destresa, però res més. Ans al contrari, si Plató aspirava a alguna cosa amb la seua escriptura, era a transmetre un pensament viu, això és, capaç d'ensenyar no sols una lliçó sinó també la manera com defensar-la davant qui volguera desacreditar-la, proporcionant alhora les eines per tal d'interpretar-la adequadament (i fins i tot per tal de corregir-la amb propietat, si escau). Per això dirà:

SÒCRATES. — Doncs què? Mirem un altre discurs germà noble d'aquest [el discurs de Lisias, el sofista], de quina manera existeix, *de quina manera es construeix*, i com neix i es torna millor i més fort que ell?

FEDRE. — Quin discurs? Com dius que ha arribat a ser?

SÒCR. — Vull dir el que s'escriu amb ciència a l'ànima del qui aprèn, capaç de protegir-se a si mateix, i que sap parlar o bé callar davant, respectivament, dels qui cal.

FED. — Et refereixes al discurs *viu i animat* de l'autèntic savi, el redactat del qual discurs es pot considerar amb raó com una ombra de l'altre.³⁹

Després d'haver comprès açò, em sembla que es pot endevinar ben fàcilment per què considere que eixa *escriptura parlada*, tan pròpia de la narrativa saramaguiana, constitueix un element adient a l'hora introduir a l'alumne neòfit en filosofia. En efecte, Saramago practica una escriptura la qual no amaga el procés d'assaig i error mitjançant el qual s'arriba a una sentència ferma. Encara més: no sols no amaga eixe procés, sinó que busca d'incloure tots els recargolaments propis d'un pensament en construcció. No hi ha un mecanisme depuratiu, no hi ha filtre ni tampoc disciplina, sinó que es pretén recrear l'espontaneïtat i l'asistematicitat d'una reflexió la qual, pas a pas i sols de vegades, té com a felix desenllaç la formulació d'una tesi. Així interprete les seues paraules, quan diu:

En el fons escric com m'agradaria que es parlara, com m'agradaria que es pensara.

La llengua és un fil que s'interromp constament, i hui dia no deixem de fer-li nusos i més nusos amb la nostra escriptura. No sabem amb certesa com es parlava en aquella època [al Portugal dels segles XVI i XVII]. Tanmateix, sabem com s'escrivia [gràcies als sermons del pare António Vieira]. La llengua que llavors s'escrivia era un flux ininterromput. Si la comparem amb un riu, ben bé podríem

³⁹ PLATÓ, *Fedre...*, 276a. El remarcad en cursiva és meu.

dir que és com una gran massa d'aigua, la qual llisca amb pes, amb lluentor, amb ritme, fins i tot quan, de vegades, hi havia cascades que li eixien al pas.⁴⁰

La lectura de les novel·les de José Saramago permet, per tant, assistir a l'espectacle de la producció d'una idea, al curs irregular, capriciós i laberíntic de la ment que reflexiona, i no conformar-se amb l'exhibició museística d'una idea (o d'una argumentació) ja sòlidament construïda i ben rematada. Encara més: se'ns ofereix la possibilitat de contemplar eixe pensament reflexiu *des de dins*, com si s'obriera una finestra a l'interior del cap de qui està plantejant-lo.⁴¹ Opine que aquest contacte continuat i en certa mesura íntim amb el pensament reflexiu resulta força beneficiós per al neòfit. Perquè —i amb açò estaria arreglant-me amb Plató— l'actitud reflexiva i crítica, tan característica del filòsof, no pot aprendre's mitjançant un manual escrit d'instruccions, mitjançant un receptari, mitjançant un curs per correspondència. De la mateixa manera que aquests mètodes es revelarien

⁴⁰ José SARAMAGO, *José Saramago en sus palabras*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 307-308.

⁴¹ Sóc conscient que aquest plantejament té almenys una dificultat molt evident. En efecte, algú podria assenyalar que, tot i la bona voluntat de Saramago i la seua puntuació heterodoxa, el fet d'intentar atrapar el discurs oral amb la paraula escrita, ja el transforma irremeiablement. De la mateixa manera que molts sospiten, per idèntics motius, que la paraula oral de Sòcrates es va perdre irrecuperablement en l'Antiga Grècia, tot i els esforços del seu deixeble per preservar-la. Segons això, així Saramago com Plató estarien cometent ingenuïtats semblants a les d'aquell explorador de qui parlava Wittgenstein: un beneit que componia llistes de regles per tal d'explicar un joc el qual, els nadius als qui observava, jugaven sense cap regla explícita. Mentre que l'explorador creu simplement estar enregistrant aquell joc, reflectint-lo amb la màxima fidelitat, tanmateix allò que està fent és sotmetre'l a una disciplina diferent, convertint-lo en un altre joc (Ludwig WITTEGENSTEIN, *Investigacions filosòfiques*, Barcelona, Edicions 62, § 207-208).

Hi estic d'acord. Em sembla irreprotxable. Ara bé, l'única cosa que jo dic és que, de totes les maneres possibles de traslladar l'oralitat al paper, i sense oblidar les deficiències congènites d'aquest mitjà, tanmateix hi ha formes de redacció menys coercitives pel que fa a la naturalesa del discurs oral que no pas altres. I potser en siguem un exemple reeixit els diàlegs platònics i l'estil saramaguà.

estèrils per tal d'ensenyar als alumnes a ballar *swing*, a muntar en bicicleta o a treballar la ceràmica, així ocorre amb la iniciació a la filosofia. A filosofar s'aprén filosofant u mateix... després d'haver vist com *realment* ho fan altres.

Proximitat entre la introducció a la filosofia i la narrativa saramaguiana. Montaigne i l'autor-narrador (I)

El segon tret característic de la narrativa saramaguiana que vaig destacar era la seua personalíssima concepció de la figura del narrador —un narrador del qui, insistia el portugués, n'estava especialment disposat a assumir tota la responsabilitat, pel que fa a les opinions que vessava. Ho adverteix una i altra vegada, tantes com calga: és a mi, José Saramago, a qui hauran de demanar explicacions, pel que fa als comentaris del narrador dels meus llibres. I una vegada més, ho tornarà a dir: no pensen que José Saramago s'amaga darrere la figura del narrador per tal d'expressar subreptíciament les seues opinions, perquè els recorde novament que sóc jo, l'autor, qui està contant-los aquelles històries. En cada entrevista que li fan, el Nobel portugués retorna al mateix tòpic. Infatigablement.

Tanta perseverància hem recorda Montaigne, qui també aprofitava molts dels seus assajos per a recordar que era ell, i sols ell, qui signava aquelles opinions. Seria excessiu reproduir totes i cadascuna de les ocasions en què ho fa, però no estarà de sobra citar-ne alguna. Així per exemple, en el text titulat «Sobre la presumpció», escriurà:

Quant a mi, preferisc ser importú i indiscret que afalagador i dissimulat.

Confesse que hi pot haver una mica d'orgull i d'obstinació en el fet de mostrar-se sencer i obertament sense consideració cap als altres; i em sembla que esdevinc una mica més lliure on caldria ser-ho menys, i que m'encenc en oposició al respecte. Pot ser també que em deixi anar segons la meua manera natural de ser, a falta d'artifici. En presentar als grans aquesta mateixa llicència de llengua i d'actitud que porte de casa, sent com s'inclina vers la indiscreció i la incivilitat. Però, a més que estic fet així, *ni tinc l'esperit prou flexible per esquivar una pregunta sobtada i per escapar-me'n per algun revolt, ni per fingir una veritat, ni prou memòria per retenir-la fingida així, ni, certament, prou seguretat per mantenir-la*; i em faig el valent per feblesa. És per això que m'abandone a l'espontaneïtat i a dir sempre el que pense, i perquè sóc així i perquè així ho pense, deixi que la fortuna conduïska els esdeveniments.

Aristip deia que *el fruit principal que havia extret de la filosofia consistia en parlar lliurement i obertament a tothom*.⁴²

Uns paràgrafs després, continuarà amb la idea fins rematar-la amb aquesta conclusió rotunda:

Aquesta capacitat de triar la veritat, siga quina siga en mi, i aquesta lliure inclinació a no sotmetre fàcilment les meues creences, les dec principalment a mi mateix, perquè *les idees més fermes que tinc, i les més universals, són aquelles que, per dir-ho així, nasqueren amb mi. Són naturals i totes meues. Les produïsc crues i simples, amb una producció atrevida i forta*, però una mica tèrbola i imperfecta; després les he establertes i fortificades per l'autoritat d'altres persones, i pels saludables raonaments dels clàssics, amb els quals el meu enteniment està d'acord: aquests homes m'han assegurat que les atrapara i me n'han oferit un gaudi i una possessió més plenes.⁴³

Així mateix, en un altre assaig, titulat aquesta vegada «Sobre l'art de conversar», manifestarà el següent parer:

⁴² Michel de MONTAIGNE, «Sobre la presumpció», *Assaigs: Llibre segon*, Barcelona, Proa, 2007, p. 520-521. El remarcat en cursiva és meu.

⁴³ ÍDEM. *Op. cit.*, p. 534. El remarcat en cursiva és meu.

Un judici rígid i elevat, i que jutja de manera saludable i amb seguretat, usa en totes les circumstàncies exemples personals de la mateixa manera que d'aliens, i dóna testimonis francament d'un mateix com d'una tercera persona. Cal passar per alt aquestes regles populars de la civilitat en favor de la veritat i de la llibertat. *M'atrevisc no solament a parlar de mi, sinó a parlar solament de mi: m'extravie quan escric sobre una altra cosa i em desvie del meu assumpte.* No m'estime amb poca mesura i no estic tan lligat i mesclat amb mi mateix, que no em puga distingir i considerar a part: com un veí, com un arbre. Fallem tant si no veiem quin és el límit del nostre valor com si diem més del que veiem. Devem més amor a Déu que a nosaltres mateixos, i el coneguem menys, i, tanmateix, en parlem fins a associar-nos.⁴⁴

Hi hauria desenes d'exemples, però em sembla que la idea ja ha quedat bastant clara. Amb Montaigne —i el gènere que ell batejà, els assajos—, naix la voluntat per part del filòsof d'assumir personalment la responsabilitat dels seus textos. Abans d'això, certament eixa responsabilitat els hi era atribuïda, però sovint a desgrat seu: en efecte, la majoria de filòsofs anteriors a Montaigne es consideraven a si mateixos portaveus més o menys neutres d'una veritat que no era la seua, sinó la de tothom. No obstant això, mentre ells s'esforçaven en no escriure cap altra cosa que allò que dictara el sentit comú més estricte, tanmateix arreu se'ls acusava d'haver signat aquest o aquell llibre —o, per contra, se'ls felicitava pel seu enginy, per la seua gràcia o per la seua finor intel·lectual. Que extrany devia semblar-los aquella situació! Quin disbarat, així una cosa com l'altra! Al capdavall, ells sols eren una mena de taquígrafs del punt de vista únic, autosuficient, de l'evidència; humils servents que es limiten a encaixar les peces d'un sofisticat sil·logisme,

⁴⁴ Michel de MONTAIGNE, «Sobre l'art de conversar», *Assaigs: Llibre tercer*, Barcelona: Proa, 2008, p. 260. El remarcat en cursiva és meu.

al qual sols li cal enunciar-se per tal de revelar-se com a vertader. Front a eixa perspectiva, Montaigne comença a conrear el gust per l'expressió d'inquietuds personals, de primeres impressions, de reaccions sobtades, d'ocurrències enginyoses. En efecte, amb els assajos, no es tracta d'oferir una solució sòlida, ben fonamentada i irrefutable pel que fa a qualsevol assumpte —d'això ja se n'ocupaven els tractats voluminosos. Ans al contrari, el que pertoca és principalment manifestar el punt de vista de l'autor, a saber, eixe individu de carn i ossos, inconstant i capriciós, que escriu assajos. Podríem dir, recuperant una terminologia de ressò platònic, que mentre el tractadista es preocupa de *mostrar allò que és*, per la seua banda l'assagista intenta modestament *opinar sobre allò que passa*. Caldrà, doncs, que eixe individu tinga bona cura d'allò que escriu, perquè serà a ell —i ara sí, amb absoluta propietat— a qui se li imputaran totes les crítiques i lloances. Així per tant, ençà Montaigne s'estén progressivament entre els lectors la idea que la veu escoltada quan hom llig un text filosòfic no és la del Sentit Comú o la de la Veritat Autosuficient, sinó la de l'autor que signa. Tant de bo aquestes dues veus coincidiran en algun punt —donat que no tindria massa interès fer públiques qüestions estrictament idiosincràtiques de l'autor, amb les quals cap lector no poguera sentir-se mínimament identificat—, però el cas és que no hi ha cap escut entre l'autor de l'assaig i el lector que el llig... Talment com véiem que ocorria en el cas de Saramago.

En efecte, no és massa habitual trobar que l'autor literari s'identifique amb el narrador de les seues novel·les. L'exemple més cèlebre d'aquesta

pràctica el trobem al *Don Quixot de la Manxa*: en efecte, tot i que és l'historiador musulmà Cide Hamete Benengeli qui narra les aventures del Cavaller de la Trista Figura, tanmateix tots els estudiosos coincideixen en assenyalar Miguel de Cervantes com l'iniciador de la novella moderna. Passaria alguna cosa semblant amb el gità Melquíades, qui ens llegirà la història de la dinastia dels Buendía i del poble de Macondo, tot i que serà Gabriel García Márquez el guardonat amb el Nobel de Literatura de 1982. Podria pensar-se que estem filant massa prim, donat que al cap i a la fi a Cervantes i a Cide Hamete Benengeli, o a García Márquez i a Melquíades, sols els separa l'onomàstica: en efecte, l'historiador musulmà i el venedor gità són dos personatges tan poc treballats psicològicament, amb una personalitat tan poc definida, que no resulta desgavellat enganxar-los la cara del manxec i del colombià, respectivament. Ara bé, què diríem pel que fa al cas de Herman Melville i Ismael? O d'Umberto Eco i Adso de Melk? O de Robert Louis Stevenson i Jim Hawkins? O de J. D. Salinger i Holden Caulfield? O d'Arthur Conan Doyle i John H. Watson? En aquests casos i en molts altres, el narrador fictici posseeix un caràcter tan exquisadament perfilat, que ens resulta impossible interpretar-lo com un transsumpte literari de l'autor real. I, per això mateix, admetem que eixe narrador fictici entreteixisca la història que està contant amb opinions les quals no són imputables a l'autor real —almenys no totes elles.

Ara bé, ja vam veure com en la novellística saramaguiana la cosa no funcionava així. En efecte, allí el narrador que explica què va passar una

vegada quan la mort va interrompre sobtadament el seu quefer, o que reflexiona al voltant d'aquell episodi en què la Península Ibèrica es va separar del continent europeu, és José Saramago. El reconeixem —tot i tractar-se d'un narrador estrictament anònim, vull dir, tot i que el seu nom no apareix referit enlloc— pel tarannà irònic, crític, pessimista, humil. També per l'ideari insubornablement ateu i antieuropeista. Això explicaria que, en esclatar la polèmica al voltant d'obres com ara *L'Evangeli segons Jesucrist*, *Assaig sobre la lucidesa* o *Cain*, l'escriptor d'Azinhaga no dubtara en assumir personalment tota la responsabilitat. En efecte, no buscà de justificar l'enrenou que havien causat els seus llibres adduint que es tractava d'artificis retòrics i estilístics, mitjançant els quals buscava dotar el narrador d'una personalitat la qual no coincidia amb la seua. No. Era José Saramago qui havia molestat a l'Església. I era també José Saramago qui havia molestat al poder polític establert. Li pesara a qui li pesara.

En aquest sentit, considere que la voluntat de no deslligar les figures de l'autor i del narrador és un aspecte que atorga a la narrativa saramaguiana una dimensió marcadament filosòfica. Assagística, si es vol. En efecte, si la filosofia des de Montaigne es caracteritza pel seu to decididament personal, subjectiu —la qual cosa no significa que no haja d'aspirar al rigor i a la precisió—, llavors em sembla innegable que hi ha una dimensió filosòfica en l'obra de Saramago. Sospite, a més a més, que al premi Nobel portugués no li haguera desagradat massa aquesta interpretació, sobretot si tenim en compte que una vegada va dir:

Quan dic que potser no siga novellista i que potser allò que faig són assajos, em referisc precisament a açò, al fet que la substància, la matèria de l'assagista és ell mateix. Si tu obris i lliges els assajos de Montaigne, que fou el primer que els anomenà així, te n'adones immediatament que és ell, sempre ell, des del pròleg mateix, des la mateixa introducció. Doncs bé, en substància, també jo sóc la matèria d'allò que escric. Jo estic en les meues novel·les. Allà em trobaran. Tanmateix, el lector no ha de malbaratar el temps cercant la meua vida perquè no la trobarà. Allò que hi ha en les meues novel·les no és la meua vida, sinó la persona que sóc, que és una cosa ben distinta.⁴⁵

Proximitat entre la introducció a la filosofia i la narrativa saramaguiana. Aristòtil i l'esdeveniment sorprenent (III)

La tercera de les característiques que vaig assenyalar, pel que fa a la novellística saramaguiana, tenia a veure amb l'estratègia discursiva consistent en presentar un esdeveniment inversemblant com a motor i fil conductor de la narració. En efecte, en les obres més representatives de l'escriptor portugués, la història s'enceta amb un fet insòlit a partir del qual es construeixen, simultàniament, trama i reflexió. Així ocorre per exemple amb *Assaig sobre la lucidesa*, *Les intermitències de la mort*, *L'home duplicat*, *Assaig sobre la ceguesa* i *Tots els noms*. Ara bé: quina importància té això, a nivell filosòfic?, ¿quina relació hi ha entre eixa estratègia narrativa, típica-ment saramaguiana, i l'àmbit de l'ensenyament introductori a la disciplina filosòfica? Tractaré de respondre a aquestes inquisicions recolzant-me en la idea aristotèlica pel que fa a la curiositat filosòfica.

En la *Metafísica*, Aristòtil tracta d'endevinar els motius que van moure els primers filòsofs a engegar la seua recerca. El dubte de l'Estagirita estava

⁴⁵ José SARAMAGO, *José Saramago en sus palabras*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 277.

d'allò més justificat: en efecte, hom pot comprendre fàcilment que la gent s'interessa per la ciència mèdica o per la farmacèutica, ja que reconèixer els símptomes d'una malaltia i poder diagnosticar-la, així com també saber preparar els remeis que la sanaran, són coneixements indubtablement útils i profitosos. I tant! Ens hi juguem el coll, de fet! Faríem bé, per tant, d'interessar-nos personalment per eixes qüestions o, si més no, romandre prop d'algú que en sàpiga, per si hem de demanar-li socors. Ara bé, passa el mateix amb la filosofia? Què en traiem en net de cavilar, per exemple, sobre l'essència de la naturalesa humana? I sobre la millor manera de governar una ciutat? I sobre allò que caracteritza una gran obra d'art? I sobre l'origen de l'univers? I sobre els criteris que permeten discernir entre el coneixement vertader i aquell que sembla ser-ho, però que tard o d'hora es revela com a fals? Sembla que podem anar fent, sense la seua ajuda. Ens en sortim. Encara més: de vegades, fins i tot ens va millor. En efecte, sovint ocorre que una activitat, la qual resolíem amb eficàcia i fluïdesa quan no hi paràvem esment, s'entrebanca i es torna dificultosa si l'examinem amb esperit filosòfic. Un quefer ben estrany, degué pensar Aristòtil, ja que els maldecaps que comporta la reflexió filosòfica no reporten, per contra, cap guany evident —i això en el millor dels casos. Tanmateix, era fet i debatut que aquells homes van voler plantejar-se, alguna vegada, preguntes generals pel que fa a l'essència de l'Home, de l'Univers, de la Bellesa o de la Bondat. També ell se les plantejava, d'altra banda. Així per tant, la ineficàcia i la manca de rendibilitat d'aquelles investigacions no constituïa un motiu

suficient per caure en el desànim. I ara, per què? No seria millor deixar-s'ho estar, oblidar-se de totes eixes cabòries, i aplicar-se en quefers més productius? Segurament sí, però el cas és que no escau alternativa. Ocorre amb la curiositat filosòfica talment com amb una necessitat irrefrenable: hom no pot controlar-la a voluntat seua. En efecte, sembla que, quan els apetits més elementals comencen a estar coberts i garantits, a l'ésser humà se li obri una gana d'altra mena, tan urgent i assedegadora com qualsevol altra —tot i que, en aquest cas, segurament insaciable. És la fam d'explicar-se no solament *com funcionen les coses* que ens volten, sinó també d'esbrinar *per què el món és com és* i no diferentment. Gairebé sembla un travallenguia, tot i que en el fons la proposta és ben fàcil de copsar. Potser s'aclarirà una miqueta més després de llegir aquest fragment d'Aristòtil:

Que [la filosofia] no se trata de una ciencia productiva, es evidente ya por los que primero filosofaron. Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; al principio, admirados ante los fenómenos sorprendentes más comunes; luego, avanzando poco a poco y planteándose problemas mayores, como los cambios de la luna y los relativos al sol y a las estrellas, y la generación del universo. Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia. (Por eso también el que ama los mitos es en cierto modo filósofo; pues el mito se compone de elementos maravillosos). De suerte que, si filosofaron para huir de la ignorancia, es claro que buscaban el saber en vista del conocimiento, y no por alguna utilidad. Y así lo atestigua lo ocurrido. Pues esta disciplina comenzó a buscarse cuando ya existían casi todas las cosas necesarias y las relativas al descanso y al ornato de la vida. Es, pues, evidente que no la buscamos por ninguna utilidad, sino que, así como llamamos hombre libre al que es para sí mismo y no para otro, así consideramos a ésta como la única ciencia libre, pues ésta sola es para sí misma.⁴⁶

⁴⁶ ARISTÒTIL, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1987, Llibre I, Cap. 2, 598b-599a.

Així doncs, podem dir que la urgència de la filosofia es manifesta un colp l'ésser humà ja ha satisfet altres instints més prosaics, com ara per exemple els de l'alimentació o l'habitatge. En efecte, assenyalarà Aristòtil, de primer cal desenvolupar les tècniques i les eines necessàries per a produir i obtindre, a partir del medi difícil i hostil en què ens ha tocat viure, les condicions mínimes que assegurin la nostra supervivència. Ara bé, un colp se'ns ofereix una treva en la lluita per no morir de fam, de fred o de set, llavors l'ésser humà no pot deixar d'admirar la destresa i ferocitat amb què està colpejant-lo el seu adversari. La curiositat filosòfica s'assembla, doncs, als temps morts d'un combat de boxa: a saber, eixos instants en la cantonada del quadrilàter, mentre es rep assistència física i moral per part de l'entrenador, on el pugilista s'admira de l'espectacle en què participa com a actor protagonista. De la mateixa manera, és quan hom es posa a refugi de la intempèrie i després d'haver omplert l'estómac, que comença a admirar-se de com de mal s'ho passava abans, quan esclataven tempestes i no tenia on arrecerar-se, o quan la gana punyia i no hi havia res que dur-se a la boca. Tanmateix això no ocorre ara —pensava Aristòtil, en considerar els temps dels primers filòsofs, i també en considerar els seus. Ara s'ha assolit un cert nivell de benestar i de confortabilitat, i per tant ja no cal invertir tan de temps en planejar la pròxima batalla contra la natura, ja no cal calfar-se el cap en com assolir la pròxima victòria contra els elements. Eixa guerra ja la tenim guanyada. Llavors, aprofitem la calma per a preguntar-nos per què ens trobem al bell mig d'aquesta lluita, per a qüestionar l'autoritat de qui

decideix les regles que dirigeixen el combat, per a valorar per què no escau la possibilitat de fer les paus, per a considerar si veritablement paga la pena insistir en eixir-ne vencedor, per a endevinar cap on ens conduirà tota aquesta competència. I, ves per on, no disposem d'una resposta completament satisfactòria a cap d'aquestes preguntes! Encara més: no sabem si efectivament n'hi ha, de resposta satisfactòria. Sospitem que no, així que... Quin repte tan enorme! Això esperona la curiositat i l'interés de qualsevol!

Aquells eren altres temps, però. Hui dia la biologia, la física, l'astronomia, la química, la geologia i —en menor mesura— la psicologia, l'antropologia, la sociologia i la història, no deixen massa espai per a la sorpresa. En efecte, la modernitat es caracteritza per haver fet del món un escenari, sinó directament previsible, almenys sí intrínsecament explicable. Vull dir que, tot i no posseir de moment totes les explicacions adients per a tots els fenòmens observables, tanmateix almenys sí comptem amb el convenciment que tot fenomen observable ha de tindre necessàriament una explicació la qual, tard o d'hora, acabarà sent descoberta. És allò que el filòsof alemany Max Weber anomenaria *desencantament* (o *desmagificació*) *del món*: un concepte el qual descriu la pèrdua de sentit i de calidesa emotiva, vinculada al procés de racionalització i de burocratització i intel·lectualització propis de la modernitat. Sense el pes de la religió, el món secularitzat, bastit només des de la racionalitat instrumental, és potser més eficaç però menys capaç de respondre a les necessitats emocionals dels

individus. Ho explica molt millor que jo el mateix Max Weber, en passatges com ara aquest:

El progrés científic és una fracció, precisament la més important, del procés d'intellectualització sota el qual ens trobem des de fa mil·lenis, i enfront del qual se sol prendre avui posició d'una manera tan extraordinàriament negativa.

Que ens quedi clar, d'entrada, què significa pràcticament aquesta racionalització intel·lectualista a través de la ciència i de la tècnica orientada científicament. Significa, potser, que avui cada un de nosaltres, per exemple cadascun dels que seuen en aquesta sala, sap sobre les seves condicions de vida més que no pas un indi o un hotentot sobre les seues? Díficilment. Qualsevol de nosaltres que vagi amb un tramvia, si no és especialista en física no té ni idea de com ho fa aquest mitjà per posar-se en moviment. [...] Així, la creixent intel·lectualització *no* comporta pas un coneixement general creixent de les condicions de vida en què hom es troba. Més aviat implica una altra cosa: que hom sap o creu que, *si volgués, podria* arribar a conèixer aquestes condicions de vida; per tant, implica que hom sap o creu que no hi intervenen poders secrets incalculables; que, en principi, hom pot *dominar* totes les coses mitjançant el *càlcul*. Però això implica el desencantament del món. Ja no cal recórrer a mitjans màgics per dominar o implorar els esperits, tal com feia el salvatge —per al qual existeixen aquests poders. Per contra, això s'aconsegueix amb mitjans tècnics i amb el càlcul. Heus ací el que significa sobretot la intel·lectualització com a tal.⁴⁷

Així doncs, el trencaclosques ha d'encaixar. Sí o sí. I no pot mancar cap peça. Conseqüentment, aquest convenciment que la ciència explica —o explicarà pròximament— el nostre món fa empallidir aquell repte el qual havia d'esperonar la curiositat filosòfica, segons Aristòtil. En efecte, com meravellar-nos enfront cap fenomen esdevingut al nostre voltant si, automàticament, sabem que la ciència ja l'explica o l'explicarà en un futur pròxim?

⁴⁷ Max WEBER, «La ciència com a vocació i professió», *La ciència i la política*, València, PUV, 2005, p. 31-32.

Impossible. Ara bé, hi ha cap manera de recuperar eixe sentiment de sorpresa i d'admiració envers els esdeveniments del món? I si trobàrem una realitat on els esdeveniments sobrenaturals encara foren possibles? En aquest punt, m'agradaria enllaçar amb la tercera de les característiques de la narrativa saramaguiana que vam assenyalar anteriorment. En efecte, si afirmem que aquest tret fa de la seua novellística una eina excel·lent per a la iniciació filosòfica, és perquè considere que l'estratègia d'incloure un esdeveniment màgic i inversemblant —i convertir-lo immediatament en eix vertebrador de la narració i de reflexió— permet a Saramago recuperar l'element de sorpresa i admiració que la nostra cosmovisió moderna havia perdut. En efecte, hui dia l'atenció rellisca amb més o menys facilitat davant aquells fenòmens que tant impressionaven els nostres avantpassats: el llamp i la pluja, el pas de les estacions, la trajectòria dels estels, els accidents orogràfics, els efectes psicotròpics de certes substàncies, el flux de les mares, les passes de grip, els fenòmens sísmics i volcànics... han perdut la capacitat de deixar-nos bocabadats. Ara bé, què diríem d'una persona la qual demostra el do de travessar amb la mirada la pell opaca de les coses i de les persones? I d'un enginy volador que fa servir voluntats humanes com a únic combustible? I d'un país on la gent es contagia d'una estranya ceguesa blanca? I d'un arxiu provincial que assaja un nou sistema d'enregistrament on tots els canvis d'un individu tinguen constància? Davant esdeveniments d'eixa mena —els quals han estat imaginats amb la intenció de desafiar-nos, de provocar-nos

perplexitat— ens resulta més complicat no aturar-nos, parar esment i preguntar: i ara? Com carai és això possible?

I no sols això. És que, a més a més, com ja havíem dit, hi ha una intenció parabòlica en la composició d'eixes narracions. En efecte, més enllà que un fet inversemblant ens convida a posar la nostra mirada en ell, a més a més l'autor s'atura i es recrea en ell: el descriu detalladament, qüestiona la seua versemblança, ironitza sobre les seues possibilitats, reflexiona sobre les seues conseqüències... En definitiva, exhibeix envers eixe fenomen inversemblant la mateixa actitud que els primers filòsofs manifestaren envers els fenòmens estranys i meravellosos que esperonaren la seua curiositat —i que potser hui ens resulten d'allò més trivials. En aquest sentit és que defense que, al meu parer, Saramago aconsegueix amb la seua narrativa un reencantament del món, del qual n'extrau una actitud autènticament filosòfica. Em sembla que l'autor d'Azinhaga recelava alguna cosa pareguda quan va confessar que «potser allò que distingisca els meus llibres és el fet que sembla que mire les coses per primera vegada i, així, transmet la sorpresa d'allò que es veu per primera vegada, d'allò que mai no s'havia contemplat abans.»⁴⁸

⁴⁸ José SARAMAGO, *José Saramago en sus palabras*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 265.

5 CONCLUSIONS

Com han pogut observar, en les pàgines anteriors he desenvolupat la meua investigació d'acord amb un ordre seqüencial, això és, cronològic. Així, en el primer apartat vaig descriure succintament com se'm va acudir la idea que guiaria aquesta investigació, i com vaig encetar a plantejar-la inicialment. En el segon apartat, vaig explicar com aquest plantejament inicial acceptava implícitament certs supòsits, els quals calia explicitar i justificar adequadament, abans de continuar endavant. Seguidament, en el tercer apartat vaig dedicar-me a concretar aquell primer plantejament, donat que, durant el procés d'explicitació i justificació de supòsits anterior, me'n havia adonat que un dels principals problemes a l'hora d'estudiar les relacions entre filosofia i literatura era la manca de concreció pel que fa al tipus de filosofia i al tipus de literatura que s'està considerant. Eixa voluntat de concreció em conduí a la pregunta de si potser no hi ha trets característics de la novellística de José Saramago que convertisquen els seus textos en eines propícies per a la iniciació en filosofia. Per últim, en el quart apartat, vaig assenyalar tres grans trets de la narrativa saramaguiana els quals, em sembla, estan vinculats amb tres grans característiques dels ensenyaments introductoris a la filosofia.

No obstant això, en aquesta conclusió final m'agradaria seguir un ordre més pròxim a l'argumentació, això és, encetar amb un plantejament inicial de la tesi i continuar amb una enumeració de les premisses que faig servir

per a defensar-la. Així doncs, la meua tesi seria que hi ha trets definitoris de la novellística de José Saramago que fan de la seua obra literària una eina especialment útil per a la iniciació filosòfica. Aquesta tesi, al seu torn, dóna per fet i debatut dues afirmacions força discutibles: en primer lloc, que existeix un límit clar i ben perfilat entre la filosofia i la literatura (disciplines a les quals, per tant, se'ls suposa unitat i coherència internes); en segon lloc, que la literatura pot esdevindre suport del missatge filosòfic. Per tal de validar el primer supòsit, vaig proposar un criteri hermenèutic com a delimitador dels discursos filosòfic i literari, mostrant com la intenció perseguida per l'autor a l'hora d'escriure el text, d'una banda, i la intenció amb què una àmplia tradició de lectors s'ha apropiat i ha rebut eixe text, d'altra banda, poden esdevindre criteris definitoris pel que fa al gènere de discurs. Per tal de validar el segon supòsit, en primer lloc vaig assenyalar com les postures que privilegien un o altre discurs —convertint-lo en vehicle privilegiat de la Veritat— resulten hui dia insuficients i insostenibles; en segon lloc, vaig defensar l'homologabilitat de veritats filosòfiques i literàries entre si partint del fet que, en alguns casos en particular, així unes com altres s'han fixat com a objectiu de respondre als mateixos interrogants.

Un colp resolt aquests dos supòsits, calia assenyalar quins tres trets de la novellística de José Saramago considerava que feien de la seua obra literària una bona pista d'enlairament per a la reflexió filosòfica —i per què ho creia així, és clar. Les tres característiques es resumeixen en el seu estil pròxim a l'oralitat, en la seua identificació autor-narrador i en la seua atenció a una

realitat la qual interpretarà com si es tractara d'una paràbola. La primera característica satisfà les exigències didàctiques, pel que fa a la introducció a la filosofia, que ja reclamava Plató en el segle V a. C., denunciant l'esmoreïment que sofria qualsevol pensament en ser traslladat d'una conversa a un paper. La segona característica té en compte les especificitats pròpies del discurs de pensament ençà Montaigne, qui farà de la filosofia una argumentació construïda en primera persona i signada pel mateix autor. Per últim, la tercera característica aconsegueix un reencantament del món, el qual Aristòtil considerava essencial per tal d'engegar la reflexió filosòfica, i el qual havíem perdut amb l'avenç científic, segons Weber. Amb tot açò, pense haver justificat la tesi conductora d'aquesta investigació.

Bibliografia de José Saramago

- SARAMAGO, José. *Història del setge a Lisboa*. Traducció al català de Joan Casas. Barcelona: Edicions 62, 1998. 256 p.
- *La balsa de piedra*. Traducció al castellà de Basilio Losada. Madrid: Alfaguara, 1999. 412 p.
- *Tots els noms*. Traducció al català de Xavier Pàmies. Barcelona: Edicions 62, 1999. 288 p.
- *Assaig sobre la ceguesa*. Traducció al català de Núria Prats. Barcelona: Edicions 62, 2002. 319 p.
- *Lhome duplicat*. Traducció al català de Xavier Pàmies. Barcelona: Edicions 62, 2003. 290 p.
- *Assaig sobre la lucidesa*. Traducció al català de Xavier Pàmies. Barcelona: Edicions 62, 2004. 288 p.
- *Les intermitències de la mort*. Traducció al català de Xavier Pàmies. Barcelona: Edicions 62, 2005. 210 p.
- *Memorial del convent*. Traducció al català de Josep Daurella. Barcelona: Proa, 2006. 402 p.
- *José Saramago en sus palabras*. Traducció al castellà de Roser Vilagrassa, José Luis López Muñoz i Carlos Gumpert. Selecció de textos i edició a cura de Fernando Gómez Aguilera. Madrid: Alfaguara, 2011. 662 p.

Bibliografía general

- ARISTÒTIL. *Metafísica*. Edició trilingüe grec-llatí-castellà. Traducció al castellà i notes de Valentín García Yebra. 2^a edició. 1^a reimpressió. Madrid: Gredos, 1987.
- ASENSI [PÉREZ], Manuel. *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis, 1996. 284 p.
- CALVINO, Italo. *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets, 1995. 354 p.
- CARNAP, Rudolf. «La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje». Recollit en: AYER, Alfred [Jules] (comp.). *El positivismo lógico*. Traducció al castellà de L. Aldama, U. Frisch, C. N. Molina, F. M. Torner i R. Ruiz Harrel. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1965. p. 66-88.
- COMPAGNON, Antoine. *¿Para qué sirve la literatura? Lección inaugural de la Cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Collège de France, leída el jueves 30 de noviembre de 2006*. Traducció al castellà de Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado, 2008. 72 p.
- DIDEROT, Denis. *Jacques el fatalista i el seu amo*. Traducció al català i notes de Joan Tarrida Planas. Barcelona: Edhasa, 1991. 269 p.
- FOUCAULT, Michel. «Lenguaje y literatura». *De lenguaje y literatura*. Pròleg d'Àngel Gabilondo. Traducció al castellà de Isidro Herrera Baquero. Barcelona: Paidós, 1996. p. 62-103.
- «La trasfábula». *Entre filosofía y literatura*. Pròleg i traducció al castellà de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999. p. 289-296.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. «Fronteras permeables». *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*. «Filosofía y literatura. ¿Relaciones amistosas?». [Barcelona], núm. 50, 2002. p. 17-22.

- GUEL BENZU, José María. «El pensamiento novelesco». *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*. «Filosofía y literatura. ¿Relaciones amistosas?». [Barcelona], núm. 50, 2002. p. 51-54.
- HABERMAS, Jürgen. «Excurso sobre la disolución de la diferencia de género entre filosofía y literatura». *El discurso filosófico de la modernidad*. Traducció al castellà de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1989. p. 225-253.
- KUNDERA, Milan. *L'art de la novella*. Traducció al català de Joan Tarrida Planas. Barcelona: Destino, 1987. 200 p.
- *El teló: assaig en set parts*. Traducció al català de Xavier Lloveras. Barcelona: Tusquets, 2005. 198 p.
- LLOVET, Jordi (ed.); CANER, Robert; CATELLI, Nora; MARTÍ MONTERDE, Antoni; VIÑAS PIQUER, David. *Teoría literaria y literatura comparada*. 1ª edició. 2ª reimpressió. Barcelona: Ariel, 2005. 463 p.
- LÓPEZ DE LA VIEJA [DE LA TORRE], María Teresa (ed.); SCHILDKNECHT, Christiane; HERRERA LIMA, María; PEREDA, Carlos; GONZÁLEZ OCHOA, César; GONZÁLEZ GARCÍA, José María; MARINAS, José Miguel; THIEBAUT, Carlos; VILAR, Gerard; GREIFF, Pablo de; i LAFONT, Cristina. *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1994. 300 p.
- LYNCH, Enrique. *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*. Barcelona: Anagrama, 1990. 228 p.
- MONTAIGNE, Michel de. «Sobre la presumpció». *Assaigs: Llibre segon*. Traducció al català de Vicent Alonso. Barcelona: Proa, 2007. p. 493-541.
- «Sobre l'art de conversar». *Assaigs: Llibre tercer*. Traducció al català de Vicent Alonso. Barcelona: Proa, 2008. p. 227-263.

- NIETZSCHE, Friedrich. *El naixement de la tragèdia*. Traducció al català de Manuel Carbonell. Introducció de Jaume Pòrtulas. Barcelona: Adesiara, 2011. 232 p.
- PLATÓ. *Fedre*. Edició bilingüe grec-català. Revisió del text i traducció al català de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1988.
- *La República*. Edició bilingüe grec-català. Revisió del text i traducció al català de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul; BEAUVOIR, Simone de; BERGER, Yves; SEMPRÚN, Jorge; FAYE, Jean-Pierre; i RICARDOU, Jean. *¿Para qué sirve la literatura?* Pròleg de Noé Jitrik. Traducció al castellà de Floreal Mazía. 3^a edició. Buenos Aires: Proteo, 1970. 110 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. «El mundo como representación, segunda consideración. La representación independientemente del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte». *El mundo como voluntad y representación*. Traducció al castellà i notes de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2004. p. 221-325.
- WEBER, Max. «La ciència com a vocació i professió». *La ciència i la política*. Traducció al català de Guillem Calaforra. València: PUV, 2005. p. 17-57.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigacions filosòfiques*. Traducció al català i edició a cura de Josep-Maria Terricabras. 2^a edició. Barcelona: Edicions 62, 1997.

7 ÍNDEX DE NOMS

- AGUSTÍ D'HIPONA 4
ARISTÒFANES, 8
ARISTÒTIL 14, 65-68, 70, 75
ASENSI, Manuel 13*n.*
AYER, Alfred J. 7, 7*n.*
BROCH, Hermann 5, 5*n.*
CALVINO, Italo 29, 32-33,
CARNAP, Rudolf 6, 17-19, 21, 28
CAVELL, Stanley 28
CERVANTES, Miguel de 6*n.*, 7, 15*n.*, 30,
63
CIORAN, Emil 6
CONAN DOYLE, Arthur 63
DERRIDA, Jacques 28
DESCARTES, René 4
DIDEROT, Denis 17-19, 21
ECO, Umberto 63
ÈSQUIL 8, 24, 37
EURÍPIDES 6, 25, 26, 37
FOUCAULT, Michel 6, 6*n.*, 13*n.*, 28, 46
FREGE, Gottlob 7, 10
FREUD, Sigmund 14
GADAMER, Hans-Georg 28
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel 7, 7*n.*, 42,
50, 63
GEERTZ, Clifford 28
GIDE, André 7
GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio 9*n.*
GÓNGORA, Luis de 5*n.*
HABERMAS, Jürgen 10
HEGEL, Friedrich 6
HEIDEGGER, Martin 14, 30, 31
HUME, David 4
KIERKEGAARD, Søren 7, 7*n.*
KUNDERA, Milan 4, 5*n.*, 29-32, 34, 37
LÓPEZ DE LA VIEJA, M^a Teresa 14*n.*
LUCRECI 7, 10, 14
MELVILLE, Herman 63
MENANDRE 8
MILLER, Arthur 5*n.*
MONTAIGNE, Michel de 59, 61-65, 75
MUSIL, Robert 5, 31, 37
NIETZSCHE, Friedrich 4, 24-28, 37
OCKHAM, Guillem d' 14
ORWELL, George 6
PLATÓ 4, 8, 14, 16, 17, 19, 21, 22, 25, 26,
28, 52-56, 58, 75
POPPER, Karl 14
QUEVEDO, Francisco de 5*n.*
RIMBAUD, Arthur 6
RORTY, Richard 28
ROUSSEAU, Jean-Jacques 4
SADE, Marqués de 7
SALINGER, Jerome David 63

SARAMAGO, José 40, 42, 43, 44*n.*, 45*n.*,
46-52, 47*n.*, 48*n.*, 49*n.*, 52*n.*, 57-59,
58*n.*, 62, 64, 71-74

SARTRE, Jean-Paul 4

SCHOPENHAUER, Arthur 14, 21-24, 28

SÒFOCLES 8, 24, 37

STEVENSON, Robert Louis 63

SWIFT, Jonathan 5*n.*

VATTIMO, Gianni 28

VICO, Giambattista 14

VOLTAIRE 7, 10

WEBER, Max 69, 70

WITTGENSTEIN, Ludwig 4, 58*n.*

AQUEST TREBALL FINAL DE MÀSTER, «ASSAIG SOBRE LA
LUCIDESA LITERÀRIA. UNA APROXIMACIÓ FILOSÒFICA

A LA NOVEL·LÍSTICA DE JOSÉ SARAMAGO»,

DE JAUME RUIZ PEIRÓ, S'ACABÀ

D'IMPRIMIR A VALÈNCIA,

EL MES DE NOVEMBRE

DE L'ANY

2012

