

Una peça de museu

Sobre el lloc reservat a les Humanitats en la societat del coneixement

Eva Comas

A les portes del que s'ha convingut en anomenar *societat del coneixement*, les institucions culturals s'afanyen a reclamar la vigència del saber humanístic. Però ara més que mai, les obres artístiques que han conformat la tradició occidental queden relegades a un pedestal intocable, a una vitrina de museu. Aquest article prova de mostrar que les Humanitats i la *societat del coneixement* representen dos models de saber diferents i, de vegades, oposats, i que la substitució d'un model per un altre té la seva explicació en la revolució tecnològica de la comunicació.

“Als llibres només busco divertir-me amb un entreteniment sa; o si estudio, busco amb l'estudi el saber que parla del coneixement d'un mateix i que em pot instruir per morir i viure millor.”

Michel de Montaigne, *Assajos*

En la venda de les propietats d'un fill natural del duc d'Alba, el monarca espanyol Felip II va adquirir un dels quadres més enigmàtics que s'hagin pintat mai. S'exposa actualment al Museu del Prado i va ser pintat aproximadament l'any 1510 per Hieronymus van Aeken. Impossibile de sotmetre's a cap interpretació concloent, el quadre ha constituït, des del segle XVI fins ara, un dels maldecaps més dolorosos dels estudiosos de l'art. Es tracta d'*El jardí de les delícies*.

L'artifici llicenciosos d'animals i equilibristes que el Bosco ofereix en el tríptic fa emmudir els experts que no tenen més remei que prendre's molt seriosament l'enigma del pintor flamenc i dotar-lo d'un sentit sacrosant per mitjà d'una vitrina o d'un pedestal de museu. Ara bé, tot i les reverències versallesques que l'altar museístic proporciona a l'obra, rere els capricis i les fantasies del Bosco s'endevina el geni humorístic i burlesc que prova de jugar amb l'espectador. És el mateix sentit enjogassat de les paraules esperpèntiques del Quixot, de l'enginy cínic i corrosiu de Hamlet. El Bosco, Cervantes i Shakespeare volen que ens deixem enganyar: la seva seducció és la incertesa i el divertiment gratuït.

En les tres ocasions, l'obra que ens han llegat aquests genis és l'expressió d'una gran originalitat individual, que supera qualsevol adscripció als moviments artístics de l'època i que és impossible de sotmetre's a una explicació fonamenta-

da a partir només de les causes socials i històriques. Aquesta individualitat genial és el que, segons Harold Bloom, confereix a obres com les de Shakespeare, Cervantes o El Bosco un valor estètic digne de ser recordat i els proporciona una garantia de supervivència en la tradició cultural occidental.

En l'actualitat i aplegat sota el nom d'Humanitats, l'estudi d'obres artístiques com *El jardí de les delícies*, *El Quixot* i *Hamlet* es reclama insistentment des de les diverses institucions culturals del país, les quals utilitzen constantment la paraula "Humanitats" com un emblema de qualitat. Ara bé, quan alguna cosa es reivindica amb tanta insistència, és sens dubte perquè en el fons està amenaçada. L'objectiu d'aquest article és alertar sobre la tendència en la societat actual a relegar el saber humanístic a un lloc subsidiari, a concebre'l com un ornament prescindible que escapa a l'interès d'un suposat coneixement veritable.

No deixa de ser sorprenent que després de 2.500 anys d'acumulació de saber en la història occidental, les institucions polítiques i fins i tot els gestors culturals hagin decidit batejar l'època que ara comença amb el nom de *societat del coneixement*. És inevitable que la tria d'aquest nom ens faci sospitar que no cal considerar coneixement el saber adquirit durant 25 segles. Les paraules no són innocents i les vacil·lacions lingüístiques evidencien que els conceptes que designen han entrat en un procés de transformació. L'expressió *societat del coneixement* posa èmfasi en el futur i apareix sempre en forma de repte, d'objectiu a aconseguir i, en canvi, la paraula Humanitats remet a la conservació dels clàssics i a l'actualització constant de la tradició. Si això és així és perquè les dues expressions amaguen models de coneixement no tan sols diferents, sinó també, en ocasions, contradictoris i enfrontats: El model de la *societat del coneixement* té com a emblema la informació quantificada i classificada, i la seva metàfora és la d'un ordinador. Per contra, el model de les Humanitats se sustenta en el saber relacionat i la seva metàfora és la d'una enciclopèdia o la d'una biblioteca.

La substitució del model de les Humanitats pel model de la *Societat del coneixement* té una explicació tecnològica. Les revolucions en la tecnologia de la comunicació sempre tenen com a conseqüència un trasbals epistemològic i lingüístic, ja que el coneixement no és un material innocu que es manté inalterable independentment de la forma i els mitjans amb els quals se'l crea, difon i conserva. Per exemple, la introducció de l'escriptura alfabètica en el si de la Grècia antiga va ocasionar un canvi radical en la concepció del saber en pocs anys: l'escenificació de tragèdies i el recitat de poemes èpics que fins al segle V aC eren considerats una fórmula vàlida d'ensenyament, a partir de cert moment van ser entesos com a pura diversió, i el coneixement va començar a aparèixer sota formes diferents. Així doncs, el canvi que va experimentar el saber a la societat hel·lènica pot ajudar-nos a comprendre millor les implicacions de la revolució epistemològica que s'acosta amb la nova revolució tecnològica propiciada sobretot per l'aparició d'Internet.

Les institucions culturals utilitzen la paraula *Humanitats* com un emblema de qualitat, però quan una cosa es reclama amb tanta insistència és perquè està amenaçada

En absolut aquest article pretén negar les grans possibilitats que ofereix la nova tecnologia, més aviat la seva pregunta central és la següent: ¿El nou model de la *societat del coneixement* contempla les incerteses i els divertiments gratuïts propis de Shakespeare, el Bosco i Cervantes, és a dir, la tradició del saber passat pròpia de les Humanitats o, per contra, el nou

L'expressió *societat del coneixement* apareix sempre en forma de repte. En canvi, la paraula Humanitats remet a la conservació dels clàssics i a l'actualització de la tradició

terme *coneixement* es proposa designar un concepte més seriós i quantificat i, per tant, es restringeix únicament al coneixement cert i útil?

La reticència dels apòstols de la *societat del coneixement* a considerar vàlid i útil el saber humanístic és la mateixa reticència que tenia Plató cap als poetes èpics i tràgics. El filòsof grec no només menyspreava els artistes per motius morals. La seva principal objecció era que, segons ell, els poetes no oferien cap coneixement de profit a la polis perquè no es comunicaven amb el llenguatge precís propi de la veritat: “la mesura, el nombre i el pes”. Per sort, la història ens ha ensenyat que, almenys en aquest aspecte, Plató estava equivocada: la lletra escrita no va proscriure en cap cas les obres d’Homer, Hesíode, Èsquil, Aristòfanes i Sòfocles. Tot i que Plató les considerés faramalla prescindible, aquestes obres són peces clau, no només per definir la nostra tradició cultural, sinó per no deixar-se perdre algunes de les històries més divertides, apassionants i enigmàtiques que s’hagin escrit mai.

EL MODEL DE SABER A LA SOCIETAT DEL CONEIXEMENT

El model que proposa la *societat del coneixement* està basat en la informació quantificable i classificable, especialitzada i ràpida de processar, amb aplicacions directes per transformar el món. Tal com hem avançat, el coneixement s’entén sota la metàfora d’un ordinador i per constatar-ho només cal llegir l’última obra de divulgació científica d’un dels científics actuals més reconeguts, Stephen Hawking. En el penúltim capítol de *L’univers en una closca de nou*, el cosmòleg britànic exposa les condicions de vida de la humanitat en els pròxims segles i en un dels seus pronòstics assegura que en només 20 anys els ordinadors hauran assolit la mateixa complexitat del cervell humà. Segons aquest científic, els homes estarem abocats a competir amb els sistemes electrònics i per això “l’espècie humana necessita millorar les seves qualitats físiques i mentals per viure en el món cada vegada més complex del seu entorn, i per enfrontar-se amb nous reptes, com ara els viatges espacials. Els humans també han d’incrementar la seva complexitat si volem que els sistemes biològics es mantinguin per davant dels electrònics.”¹

Amb l’objectiu de millorar la capacitat intel·lectual dels homes, Hawking exposa diverses possibilitats. Una d’elles és aconseguir fer créixer el fetus fora de l’úter perquè d’aquesta manera la capacitat de desenvolupament del cervell no es vegi limitada per la grandària del crani que ha de travessar el conducte matern. Una altra possibilitat és augmentar les capacitats cerebrals a través d’implants neuronals. Segons Hawking, “els implants neuronals oferi-

ran més capacitat de memòria i paquets complets d'informació, com ara tota una llengua, i els continguts d'aquest llibre podran ser apresos en qüestió de minuts". Per molt peregrins que puguin semblar els pronòstics del cosmòleg, aquestes frases permeten, si més no, fer-se càrrec de quin és el model de coneixement d'un dels científics més prestigiosos del món actual. És obvi que es tracta d'un model que s'emmiralla en les potencialitats d'un ordinador, sobretot en la seva rapidesa. És un saber que no requereix temps, amb prou feines uns quants "minuts" per aprendre "una llengua" o "els continguts d'un llibre". Ara bé, Hawking oblida especificar què entén pel "contingut d'un llibre", perquè segur que no és el mateix l'*Odissea* d'Homer implantada amb un xip al cervell que el poema èpic d'Ulisses llegit en veu alta durant desenes d'hores. Si algun interès té llegir l'*Odissea* és la possibilitat de poder compartir amb Ulisses les seves vivències i els seus sentiments en el transcurs del seu viatge. Plorar amb ell a la cort dels feacis quan recorda els horrors de la guerra de Troia, terroritzar-se amb Polifem quan el ciclop mata els seus companys, enyorar-se de Telèmac i Penèlope i sentir-se camuflat constantment per la màgia d'Atenea. Si tot això es viu en tres minuts, no només no té cap gràcia sinó que perd tot el sentit. A més a més, la possibilitat de l'*Odissea* en un implant neuronal que es processa de manera instantània eradica una concepció hermenèutica del coneixement, és a dir, invalida la idea que el significat, el contingut de l'obra no és fix, sinó que depèn del coneixement contextual de qui faci la lectura.

Una altra de les premisses de la *societat del coneixement* és que la informació es diferencia del saber perquè ha adquirit plenament la categoria de producte. Així mateix ho exposa Manuel Castells quan diu que la societat informacional es caracteritza per «una forma de organització social en la que la generación, el procesamiento y la transmisión de la información se convierten en las fuentes fundamentales de la productividad y el poder, debido a las nuevas condiciones tecnológicas».²

Parafraçant Castells, la *societat de la informació o del coneixement* es distingeix de les societats prèvies, no per tenir més o menys coneixement, sinó perquè si abans la tecnologia servia per produir i distribuir productes agrícoles o manufacturats, ara la tecnologia serveix per industrialitzar el procés de producció i distribució de la informació. Així, el catedràtic de sociologia aclareix que en aquest nou model de societat "son las tecnologías para actuar sobre la información, no sólo información para actuar sobre la tecnología, como era el caso en las revoluciones tecnológicas previas". Es tracta, doncs, d'una societat en la qual la tecnologia de la informació reverteix sobre ella mateixa.

A més d'entendre-la com un producte, la *societat del coneixement* també concep la informació des de la seva especialització i la seva capacitat d'aplicació en la transformació de la realitat. És en aquest sentit que es pot dir que el model de la *societat del coneixement* s'emmiralla en el paradigma científic-tècnic que troba les seves arrels a la revolució científica del segle XVII a Europa. Segons el filòsof José Ortega y Gasset, en aquesta època els científics es van haver d'especia-

La reticència dels apòstols de la *societat del coneixement* a considerar vàlid i útil el saber humanístic és la mateixa reticència que tenia Plató cap als poetes èpics i tràgics

litzar perquè la ciència avanci. Ara bé, l'autor de *La Rebelión de las masas* acusa aquesta especialització científica d'haver retornat la barbàrie a la civilització europea i afirma que «*el hombre de ciencia actual es el prototipo del hombre-masa. Y no por casualidad, ni por defecto unipersonal de*

La possibilitat de
l'Odissea en un implant
neuronal que es processa
de manera instantània
erradica una concepció
hermenèutica del
coneixement

*cada hombre de ciencia, sino porque la ciencia misma –raíz de la civilización– lo convierte automáticamente en hombre-masa; es decir, hace de él un primitivo, un bárbaro moderno».*³ L'especialització que ha anat constreint l'intel·lectual en un camp cada vegada més fraccionat del saber ha provocat, segons Ortega, una mecanització i una desarticulació del saber. En contra de l'especialització, aquest pensador dels anys 30 defensa un coneixement integral i orgànic, tot i que sigui menys precís: «*Cuando el saber era más breve, más elemental y más orgánico estaba más cerca de poder ser verdaderamente sentido por el hombre medio que entonces lo asimilaba, lo recreaba y lo revitalizaba dentro de sí. Así se explica la*

*colosal paradoja de estos decenios: que un gigantesco progreso de la cultura haya producido un tipo de hombre como el actual, indiscutiblemente más bárbaro que el de hace cien años».*⁴

Però no ha estat únicament la compartimentació de la ciència la que ha forjat el model científic-tècnic del coneixement. En efecte, si els segles XVII i XVIII van estar marcats pel coneixement científic, el segle XIX suposa una autèntica febre d'invenció tècnica que Alfred North defineix dient que l'invent més gran del segle XIX va ser la idea d'invent. Són les noces de coneixement científic i saber tècnic les que configuraran, doncs, el nou paradigma del saber. Ortega explica que no tota tècnica és científica i diu que «*el que fabricó las hachas de sílex, en el período chelense carecía de ciencia y, sin embargo, creó una técnica».* En canvi, el que diferencia la tècnica contemporània és que es deriva d'una ciència: «*Sólo la técnica moderna de Europa tiene una raíz científica, y de esa raíz le viene su carácter específico, la posibilidad de un ilimitado progreso».*⁵

Precisament les possibilitats d'un progrés il·limitat han dotat el saber científic d'un gran prestigi que en ocasions ha derivat en un excés. És innegable que la ciència ha reportat grans beneficis als homes, però no és menys cert que de vegades s'ha entès com una solució totpoderosa adequada per a tots els àmbits humans. Per aquest motiu, l'autor nord-americà Neil Postman qualifica d'aberració el científisme, és a dir, el trasllat dels mètodes propis de les ciències naturals a l'àmbit del comportament humà. En aquest sentit, Postman critica durament Daniel Goleman, l'autor del best seller *La intel·ligència emocional*, quan diu que «Goleman creu que l'estudi del comportament humà, si es fa segons els principis rigorosos establerts per les ciències físiques i biològiques, donarà fets objectius, teories contrastables i comprensions profundes de la condició humana i, fins i tot, lleis universals».⁶

EL MODEL DE CONEIXEMENT DE LES HUMANITATS

El model de coneixement de les Humanitats, basat en la creació artística, es diferencia del model científic-tècnic perquè si bé aquest últim adreça la mirada cap a les futures aplica-

cions, bandejant sabers passats que ja estan superats, les Humanitats precisament fixen la mirada en el pretèrit. La tradició cultural és el criteri de judici del saber humanístic, sense la influència de la qual és impossible aconseguir l'originalitat. «La càrrega de la influència [diu Harold Bloom a *El cànon occidental*] cal portar-la al damunt, si volem aconseguir una vegada rere l'altra l'originalitat dins el ric marc de la tradició literària occidental. La tradició no és un llegat o procés de transmissió benigna; també és un conflicte entre el geni del passat i l'ambient del present, en el qual el premi és la supervivència literària».⁷

Les obres precedents de la tradició humanística actuen com a models, exerceixen un paper exemplar per als nous creadors. Per això, els grans escriptors apleguen en la seva obra l'herència literària i dialoguen amb ella. Thomas Mann parla amb Sòcrates i amb Fedre a la *Mort a Venècia*, William Shakespeare amb els autors de les tragèdies llatines, els poetes romàntics dialoguen amb els trobadors, Larra és llegit per Cernuda y Cernuda per Gil de Biedma. Per això, Italo Calvino defineix les obres d'aquests creadors com a clàssiques dient que «los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que ha precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado».⁸

En un dels seus últims treballs anomenat *Gramàtiques de la creació*, el crític literari George Steiner defineix el saber humanístic en contraposició al coneixement científic. Per Steiner, la creació artística o *poiesi* és una analogia de la creació divina, però en difereix perquè si bé Déu crea a partir del no-res, l'home no té altra possibilitat que engendrar a partir de realitats que ja existeixen. Tot i així, és a través d'aquests materials particulars que l'ésser humà prova de posar de manifest la totalitat i la universalitat, encara que no ho aconsegueixi mai del tot. «*En cierto sentido, la obra estética debería no haber sido, su composición y su acabado no alcanza la verdad, armonía o perfección buscadas, se queda desesperadamente en los límites de su propósito. Incluso el objeto estético más logrado, sobre todo éste, es una reducción de una potencialidad más grande*».⁹ Per aquesta raó, segons Steiner, a diferència de la ciència, l'art aglutina presència i absència. Si això és així és perquè la ciència és un coneixement excoent: no admet res que no sigui axioma; la creació artística, en canvi, «*es la sinapsis exacta donde el ser bajo su forma más vívida y la extinción –lo que podría haber sido, pero no es– unen*». Aquesta realització inacabada dota l'art de «*la extraña dignidad de lo inútil*» i li confereix el sentit de gratuïtat, de divertiment que alguns identifiquen amb el caprici. En aquest punt també la invenció i la ciència actuen de manera diferent que el coneixement artístic: la invenció, per Steiner, «*incluso en el sentido más noble y pleno de energía, es interesada y útil*».

Els avatars de la ciència i de l'art en la línia de la història també tracen trajectòries diferents. La ciència, i la invenció que se'n deriva, recorren camins lineals on la relació entre una teoria nova i una altra d'anterior s'estableix per prova o refutació. És un camí on cada pas suposa una superació de l'anterior: les noves certeses invaliden les velles. En canvi, el viatge que l'art fa a través de la història descarta el camí de la superació, i la relació entre una obra

La societat del coneixement
concep la informació des
de la seva especialització i
la seva capacitat
d'aplicació en la
transformació de la realitat

amb la seva anterior no significa prova o refutació. Més aviat, es tracta d'una relació prenyada d'«ambigüitat»: «*puede implicar imitación, rechazo, variación, parodia, cita directa o indirecta*».

A diferència de la ciència, l'art no caduca. Si això és així és perquè no opera amb la certesa, i, com afirma Steiner, les certes són l'única cosa que envelleix. D'aquesta manera, art i ciència mantenen una relació dispar amb el progrés en la història, que pot estar causada per un tracte desigual amb el temps en cadascun d'aquests dos àmbits de coneixement: mentre la ciència obeeix als rellotges platònics d'un temps matemàtic i igual per a tots, l'art habita a la «rellotgeria anàrquica de les emocions». Així, cada creació artística és un esforç per construir un temps propi, en la particularitat del qual l'artista busca la intemporalitat. En efecte, segons Steiner, l'arrel de l'art es troba en la pretensió de transgredir la llei natural del pas del temps, en la voluntat de superar la vida i per això, segons aquest autor, la creació artística és més imprescindible per a l'home que la ciència.

LA LLAVOR DE L'ENFRONTAMENT EPISTEMOLÒGIC A OCCIDENT

L'intent de bandejar el saber passat a favor d'un nou coneixement tal com es presenta en l'actualitat no és un fet únic a la història. Com dèiem abans, al llibre X de *La república*, Plató proposa d'eradicar de la polis els poetes que amb les seves obres ensenyaven als grecs. Més enllà d'un exemple de censura, aquestes pàgines són el model d'un enfrontament epistemològic. El discurs argumentatiu i filosòfic de Plató, basat en el judici i que opera amb «el nombre, el pes i la mesura» s'enfronta amb el discurs narratiu i mític d'Homer i d'Hesíode. Plató estima lícit que l'exèrcit de la raó ocupi un territori de l'experiència humana on actualment governa el relat.

És innegable que la ciència ha reportat grans beneficis als homes, però no és menys cert que de vegades s'ha entès com una solució totpoderosa adequada per a tots els àmbits humans

Aquest plantejament enfrontat entre discurs lògic i mític torna a arrelar amb força a partir dels segles XVII i XVIII quan es comença a proposar una raó il·luminadora de tots els racons de l'experiència humana, que aboleixi supersticions, mites i creences religioses. En l'actualitat, i com a resultat la discussió sobre l'enfrontament entre el model del racionalisme científic de coneixement i el model artístic no es revela en cap cas periclitada.

Ho proclamen els pensadors i ho aprenen els universitaris: el projecte racionalista de la Il·lustració ha fracassat, però malgrat tot, qualsevol estudi que es pretengui convincent sobre l'experiència o les manifestacions humanes, ara més que mai, es veu obligat a passar pel sedàs dels mètodes rigorosíssimament racionalistes del nombre, el pes i la mesura platònics. De poc serveix la denúncia d'excés de científisme per part d'intel·lectuals com Harold Bloom i George Steiner: la recerca acadèmica en humanitats cada cop es veu més amenaçada de caure abolida per les propostes quantitatives platòniques. El motiu de la crisi cal trobar-lo, segons Ferran Sáez Mateu, en una gran dislocació: el mite s'ha racionalitzat i la raó s'ha mitificat. «El llindar conceptual que separa la *Ilíada* dels *Diàlegs* de Plató, en definiti-

va [exposa Sáez Mateu], no rau en el fet que la primera fos “irracional” i els segons “racionals”, sinó en el fet que el lloc que ocupava allò irracional i allò racional divergeix radicalment en les dues obres. En l'intent desesperat de preservar el relat fundacional de la cultura occidental (el pas del mite al logos) tendim a oblidar que el problema de la racionalitat és, en realitat, el problema de la ubicació de la racionalitat en àmbits adients i fructífers». ¹⁰ Però, si es llegeix amb atenció el llibre X de *La república* es constata que en Plató existeix ja el germen de la dislocació epistemològica que ens ocupa en l'actualitat: voler eradicar el coneixement mític i narratiu, perquè el coneixement lògic penetri per totes les esclotxes del seu àmbit.

Curiosament l'enfrontament entre el discurs argumentatiu i científic, i el discurs narratiu en Plató té un origen tecnològic, segons Erik A. Havelock. ¹¹ Al segle VIII aC es produeix una revolució en la tecnologia de la comunicació que té com a protagonista la civilització hel·lènica. Els grecs perfeccionen el sistema d'escriptura, que fins llavors no havia aconseguit anar més enllà de la síl·laba i inventen un alfabet que posseeix consonants pures. Els segles que van d'Homer a Aristòtil és el llarg període en què l'ús de l'escriptura es va estenent lentament en diversos usos, per acabar convertint Grècia, si no en una societat plenament alfabetitzada, sí en una civilització alfabètica.

L'invent té moltes més implicacions per al món del coneixement del que sembla a primera vista. Segons Havelock, la nostra manera de fer servir els sentits i de pensar està relacionada. En el pas de l'oralitat, en la qual impera l'oïda i la veu, a l'escriptura, amb un predomini de la vista, la relació entre sentits i consciència va alterar-se, cosa que va desencadenar una crisi en el coneixement de la realitat.

En l'època prèvia a la introducció de la paraula escrita, les institucions gregues, des de la família fins al tipus de govern, es legitimaven a través del llenguatge oral. Es tractava, però, d'un llenguatge oral especial, que permetia l'estabilitat i la permanència dels costums, les normes morals, els coneixements pràctics i les llegendes. Era una oralitat ritualitzada, que havia de ser memoritzada a través de la paraula rítmica: la poesia èpica i tràgica.

Allunyant-se de l'actual concepció sacralitzada de la poesia i de l'art, Havelock considera que en el seu context original, la poesia grega complia dues funcions. Per una banda, exercia un paper recreatiu vinculat a la festa i, per una altra, representava l'única i autèntica enciclopèdia de coneixements de què disposava la civilització hel·lènica. A les epopeies d'Homer i Hesíode, els grecs hi trobaven les normes i els paradigmes d'actuació i, fins i tot, les ensenyances sobre com construir un vaixell. Per Havelock, els poetes no només assumien el paper de cronistes i preservadors, sinó de veritables mestres de la Grècia oral.

En la poesia èpica i tràgica, la tradició no s'ensenyava a través d'idees i conceptes, sinó a través de la memorització i l'escenificació. El llenguatge que permetia la representació era el propi d'un discurs narratiu, amb verbs que expressen accions, que indiquen el devenir de les coses, amb personatges que executen i pateixen, i amb paraules que indiquen coses concretes i no idees abstractes. «*En la oralidad [exposa Havelock] no se decía qué eran las cosas, sino qué hacían o sufrían*». ¹²

A diferència de la ciència, l'art no caduca ja que no opera amb la certesa i, com afirma Steiner, les certes són l'única cosa que envelleix

Havelock diu que en aquest context, l'aparició de l'escriptura va comportar, en primer lloc, un trasbals de caire epistemològic. La tradició i el coneixement no necessitaven ser escenificats per poder ser fixats i recordats, i el llenguatge característic del discurs narratiu va començar a cedir el seu lloc a un altre tipus de llenguatge: van aparèixer els verbs copulatius i els predicats, les oracions subordinades, els conceptes abstractes i, amb tots ells, la lògica, ja que quan el llenguatge va quedar escrit es va poder reflexionar sobre ell. Amb l'aparició de

La poesia grega representava l'única i autèntica enciclopèdia de coneixements de què disposava la civilització hel·lènica

l'escriptura alfabètica, el discurs pot concebre's de manera separada del seu enunciador i es poden entendre els conceptes com a objectes del pensament. Aquest fet implica una autèntica revolució ja que, segons Havelock, mai abans en la Grècia oral s'havia sabut què era un objecte de pensament.

Representant sense saber-ho la nova cultura alfabètica grega, Plató fundarà una nova epistemologia i rebutjarà els antics mecanismes de relació amb la realitat que no feien diferència entre subjecte i objecte. En la memorització i en l'audició dels poemes èpics, els grecs no podien actuar d'altra manera que com ho feia l'actor: identificant-se amb allò que es deia. Plató, en canvi, reclama una distància amb allò que es diu, amb l'objecte, amb el coneixement.

Els escrits de Plató, sens dubte, canvien el que vol dir la paraula «veritat» i «realitat». En la cultura oral en la qual neixen els poemes homèrics, la veritat anava lligada a la sensualitat que es despenia de la paraula parlada. En les representacions tràgiques la veritat també estava vinculada als sentits de la vista i l'oïda, que permetien a l'espectador comprendre les accions dels personatges. Però quan la paraula s'escriu, s'escindeix del seu context d'enunciació, amb la qual cosa pot ser pensada sense que els sentits corporals s'interfereixin en la comprensió. Així, la veritat, per Plató, passa a identificar-se amb la idea permanent i deslligada dels sentits que es deriva de l'escriptura alfabètica.

«El concepte de veritat [diu Neil Postman] està íntimament lligat als prejudicis de les formes d'expressió. La veritat no arriba ni ha arribat mai sense guarniments. Cal que aparegui amb els vestits adequats o no es reconeix». ¹³ Desterrant els poetes del seu Estat Ideal, Plató creu que ha aconseguit arrencar a la veritat la seva vestimenta sensible i que ha arribat a presentar-la despullada, com el que realment és: la Idea. Del que el savi atenenc no s'adona és que després de despullar la veritat, ell mateix li ha posat un nou vestit, potser més eteri i intangible que les robes rítmiques i melòdiques de la poesia homèrica, però no per això deixa de ser un vestit. La vestimenta platònica de la veritat és el nombre, la mesura i el pes.

Plató encerta plenament en detectar que la veritat d'Homer porta un vestit: la del discurs narratiu, hereu de la tradició oral, que els espectadors comprenen a través de la seva identificació amb els personatges. Però s'equivoca en dos punts: en considerar que el discurs narratiu és només un vestit que amaga un nul coneixement sobre la veritat i en creure que en la seva pròpia presentació de la veritat no hi ha cap vestit. La veritat de Plató porta la vestimenta del discurs argumentatiu i filosòfic que tan sols té la possibilitat d'existir en una civilització alfabètica.

CONTRA EL SABER MUSEÍSTIC

Les eines a través de les quals els humans es comuniquen són una peça clau en l'engranatge del coneixement. Quan aquest ordre tecnològic es veu alterat, ja sigui a la Grècia Antiga o a l'actualitat, sorgeixen veus com les de Plató o els apòstols de la *societat del coneixement*, que pretenen persuadir-nos que el que hem sabut fins ara no és el saber veritable. En una cultura hipersensible com l'Occident actual els profetes de la *societat del coneixement* no defensen explícitament el bandejament de la tradició cultural, dels clàssics. Per contra, se'ls dota d'una imatge sacrosanta i se'ls enterra en un museu.

Aquest article vol ser una reivindicació d'un saber humanístic viu, dessacralitzat, capaç de dialogar de tu a tu amb els individus. En definitiva, Shakespeare, Cervantes i El Bosco són només genis enjogassats que, amb els seus capricis i divertiments gratuïts, proven d'enganyar l'espectador. Per això Michel de Montaigne ens convida a llegir guiats pel gust del pur entreteniment, perquè en els clàssics hi ha els enigmes i les veritats més divertides que s'hagin dit mai. En tot cas, si es considera que l'entreteniment ja està saciat amb productes mediàtics vulgars, Harold Bloom dona una molt bona raó per seguir abeurant-se en el saber humanístic: «Potser no hi ha una sola manera de llegir bé, però sí que hi ha una raó per la qual hauríem de llegir. Tenim al nostre abast una quantitat interminable d'informació, però, ¿on trobem la saviesa?»¹⁴

Al cap i a la fi, les humanitats no desapareixeran mai perquè, com ens recorda Salvador Oliva a *Introducció a Shakespeare*, l'art és imprescindible per als humans: «Si el llenguatge racional fos capaç de capturar i explicar tot allò que són i contenen les grans obres literàries de la història, segurament no n'existiria cap. Si existeixen, és perquè una gran part d'allò que són escapa a les nostres possibilitats d'explicació racional».¹⁵

NOTES

1. HAWKING, S., *L'univers en una closca de nou*, Barcelona, Columna, 2002, p.165.
2. Castells, M., *La era de la informació. Economía, sociedad y cultura*, Madrid, Alianza, 1997, p. 47.
3. ORTEGA Y GASSET, J., *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p.156.
4. ORTEGA Y GASSET, J., «Lecciones de metafísica», a *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
5. ORTEGA Y GASSET, J. (1993).
6. POSTMAN, N., *Tecnòpoli*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1994.
7. BLOOM, H., *El cànon occidental*, Barcelona, Columna, 1995.
8. Calvino, I., *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1992.
9. STEINER, G., *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
10. SÁEZ MATEU, F., *Dislocacions*, València, Edicions 3i4, 1999.
11. HAVELOCK, E., *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.
12. HAVELOCK, E., *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós, 1996.
13. POSTMAN, N., *Divertim-nos fins a morir*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1990, p. 33.
14. BLOOM, H., *Com llegir i per què*, Barcelona, Empúries, 2000, p. 15.
15. OLIVA, S., *Introducció a Shakespeare*, Barcelona, Empúries, 2000, p. 147.

Eva Comas, professora de la Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, col·labora amb les pàgines culturals del diari *Avui*.