

# El relato como pregunta filosófica: otra didáctica para la filosofía.

The short story as a philosophical question:  
another didactics for philosophy.

**Enrique Ferrari**<sup>1</sup>

Universidad Internacional de La Rioja, España

Recibido 21 septiembre 2022 · Aceptado 7 octubre 2022

## Resumen

Este artículo propone reunir a la literatura y la filosofía en un mecanismo didáctico para estimular la práctica de la filosofía con la lectura y la escritura de relatos, con los postulados del constructivismo, en torno a hacer filosofía, no solo observarla desde fuera. Parte de dos premisas: 1) el cuento moderno funciona como pregunta filosófica, como presentador de los grandes temas filosóficos, pero 2) evita la tentación de una explicación explícita, que queda elidida, para que sea el lector quien acabe dándole una forma definitiva con su interpretación, participando en la construcción de su significado.

*Palabras clave:* Didáctica de la filosofía; Filosofía de la literatura; Narrativa; Relato filosófico; Elipsis.

## Abstract

This paper proposes to bring together Literature and Philosophy in a didactic mechanism to stimulate the practice of Philosophy through the reading and writing of stories. It is articulated with the postulates of constructivism around doing Philosophy, not just observing it from the outside. It starts from two premises: 1) the modern short story functions as a philosophical question, as a presenter of the great philosophical themes, but 2) it avoids the temptation of an explicit explanation, which is elided, so that it is the reader who ends up giving it a definitive form, participating in the construction of its meaning.

*Keywords:* Didactics of Philosophy; Philosophy of Literature; Narrative; Philosophical story; Ellipsis.

<sup>1</sup> [enrique.ferrari@unir.net](mailto:enrique.ferrari@unir.net)

## 1 • Introducción

Parece una contradicción: de un lado el relato y del otro la filosofía. La filosofía no se escribe con géneros narrativos. Y a los relatos no se les pide que sean filosóficos, ni siquiera reflexivos, al menos si eso penaliza su estructura. Aunque podría parecer también una redundancia: La buena literatura es una búsqueda, que tiene mucho de epistemología y de metafísica. Ha habido siempre un trasvase –más o menos caudaloso– entre la filosofía y la literatura, aunque cada disciplina haya reclamado para sí el derecho de admisión. Pero como premisa para justificar una filosofía hecha de relatos la cuestión no puede ser tanto buscar el punto de convergencia exacto (saber si existe) entre filosofía y literatura, sino las áreas comunes: ver lo que la narrativa tiene de filosofía y lo que la filosofía tiene de narrativa, cómo en algunos casos han sucumbido a la tentación de manejarse con los modos de la otra para intentar llegar más lejos. Dejando a un lado planteamientos que hoy parecen demasiado ingenuos por querer buscarles unos límites infranqueables. En un ejercicio de tolerancia, de saberse mover en la precariedad de las hipótesis sin esperar dar con una solución contundente, solo con el peloteo con las preguntas y las respuestas (o los tanteos en las respuestas), para fijarle unos límites y funciones a un subgénero que tiene que pelearse por un espacio propio que en principio no se le reconoce. Con muchos frentes, y muy resbaladizos, que hay que organizar para construir un preámbulo fiable: ¿Fueron en su día una misma cosa la literatura y la filosofía? ¿Qué tipo de verdad es la de la filosofía y qué tipo de verdad es la de la literatura? ¿Cómo usa cada una de ellas el lenguaje para sus objetivos? ¿Caben las preguntas propias de la filosofía en forma de narración? Y si respondemos a esta afirmativamente: ¿cómo se vuelca la filosofía en un relato sin que la digestión de este se haga pesada?

El grueso de esta disertación se divide en tres bloques, hechos a partir de tres preguntas que se reconocen fácilmente como filosóficas (por qué, para qué y cómo), que quieren transmitir la ilusión del movimiento dialéctico, con esa síntesis final que resolvería, con la práctica de un relato propiamente filosófico, las contradicciones del oxímoron aparente. El punto de partida es una tesis arriesgada: el relato filosófico no puede ser filosófico incluyéndole sin más una reflexión o explicación de naturaleza filosófica, con la extensión que esto requiere (como sí podría hacerse con la novela). Su única opción para

legitimarse como útil a la filosofía es como presentador de temas, de grandes preguntas. El cuento como pregunta filosófica. Evitando la tentación de una explicación, que queda elidida, no explícita. Dejando al lector la tarea de acabar de darle una forma definitiva a partir de esas inercias de la narración.

Desde el tercero de estos apartados, con una vocación más metodológica, cierra el texto un último fleco para dar forma a una didáctica alternativa para el aprendizaje de la filosofía: Para plantearnos cómo aprovechar la narrativa para hacer más próxima la filosofía, para revertir las dinámicas de una enseñanza que la ha convertido en una materia exclusivamente historicista, descuidado el trabajo para desarrollar las destrezas analítica y crítica que se le presuponen a esta disciplina.

## 2 · ¿Por qué? (Una justificación de mínimos para el relato filosófico)

### 2 · 1 · ¿Tiene la filosofía una forma predilecta?

Como definición de mínimos, la filosofía se reconoce como una disciplina de segundo nivel, que reflexiona sobre el contenido de cualquier disciplina de primer nivel. Lo que la convierte (aunque a veces se olvide) en un producto histórico: Lo que se estudia es la historia de la filosofía, con los cambios que ha habido a lo largo de su trayectoria. También con sus distintos formatos para presentarse, con los tanteos de cada filósofo para encontrar el modo, más que de presentar, de acabar de descifrar su pensamiento. Luego, al reconstruir su pasado, se le ha dotado de una mayor homogeneidad a lo que se ha llegado a llamar, un tanto pretenciosamente, *estilo filosófico*, al excluir las formas marginales, pero la pérdida del entusiasmo racionalista desde finales del XIX ha traído consigo también un interés particular en estas desviaciones, con una revalorización de los textos íntimos o más circunstanciales de algunos filósofos. Es una lucha constante entre los ortodoxos y los heterodoxos, con el alejamiento y el retorno a lo que Lyotard (2006) llamó precisamente *relato*. Y que obliga a bifurcar la pregunta inicial en dos: ¿Ha tenido una forma predilecta? ¿La tiene ahora? ¿Puede tenerla en un tiempo en el que el filósofo es casi siempre un académico, en deuda con el sistema de méritos de la Universidad, que se mide escrupulosamente en *papers*?

## 2 · 2 · ¿Por qué el derecho de admisión? La perversión de géneros y subgéneros

Tienen sentido las clasificaciones, pero a nadie se le escapa que son también potencialmente perversas. ¿Quién necesita una clasificación para dejar dentro o fuera un texto como filosófico? ¿A quién le interesa cercar un coto con un criterio que no sea la capacidad de este para revelar un aspecto nuevo de la realidad? ¿Qué posibilidad hay de ponerle unos límites (que no sean extremadamente quebradizos)? ¿Hay alguna fuera de lo puramente formal (de unas determinadas convenciones históricas)? Es fácil saber qué es un soneto y qué no lo es, ¿pero una obra filosófica?, ¿o un relato filosófico? Escribe Ángel Zapata que narrar es producir significados nuevos, nuevas líneas de fuga con las que apoderarse de las cosas de una manera inédita, porque socava y pone en movimiento, dice, las jerarquías inertes del sentido (Zapata 68). ¿Cómo puede ser entonces no filosófica una narración con una ambición así? Recrearse con los géneros es pura taxidermia. Trabajo *ad hoc*. Además, está el propio juego de trasgredirlos, de forzar sus límites (lo que mejor justifica poner límites). Reorientada la pregunta: ¿De dónde pueden venir las pegas a un relato filosófico? ¿De la filosofía o de la literatura? ¿De la filosofía por la forma y de la literatura por el tema (no tanto) o por el tratamiento (si el relato sufre demasiado al introducirle la reflexión filosófica)? Con distintas consecuencias según el enfoque: si entendemos que la clasificación sirve fundamentalmente para ordenar textos ya escritos o para marcar las pautas de los nuevos textos que quieren ser reconocidos como un género concreto.

## 2 · 3 · Algunas claves de la posmodernidad que parecen jugar a favor del relato filosófico

¿Qué nos queda después del fin de los grandes relatos? ¿Los relatos más pequeños? ¿Relatos más escépticos? Sin los amarres que da cualquier principio de autoridad, lo que se necesita ahora son reconstrucciones parciales, perspectivas, frente a una posición única para la comprensión. La búsqueda de alternativas al sistema. Conscientes de que ese reconocimiento de las limitaciones de la filosofía debe tener su repercusión en la forma de presentarla. Quizá menos ambiciosa. O menos pretenciosa. O más abierta a más posibilidades de cola-

boración con otras disciplinas, más porosa. Los grandes temas de la filosofía siguen ahí, no han cambiado tanto en estos últimos tiempos, tampoco los más sensibles a su determinación histórica, pero el enfoque es desde luego otro.

¿Qué escriben los autores que llamamos posmodernos? ¿Cómo escriben? ¿Dónde escriben? ¿Para quién? Se han revalorizado autores díscolos (clásicos, pero díscolos) como Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard o Unamuno. Y también novelistas, como Dostoievski o Musil o Calvino. Pero no está claro, tampoco ahora, que le esté permitido a un filósofo escribir con otros géneros. No porque pueda decir nadie que no es lo apropiado para un académico, al que se le presupone serio. Los buenos relatos, ha escrito Mercedes Abad, molestan, jamás son complacientes (Abad 84). Pero sí se puede no hacerles mucho caso. Tampoco como síntomas. Obviando que debe haber una motivación que los ha llevado a escribir narrativa, que puede ser extrínseca a la filosofía, pero también intrínseca, que sí debería interesarnos. Porque parece que quieren huir del encorsetamiento: poder utilizar historias para dar un dinamismo a sus propuestas, que con la argumentación no consiguen; con una polifonía, además, que les viene por los personajes, más honesta, y más capaz de lidiar con las contradicciones y los espacios en blanco que una explicación tomaría como una derrota.

## 2 · 4 · Grandes temas y buenos argumentos

Los grandes temas de la filosofía han tenido siempre un cierto margen, al menos en su concreción última: se han ido adecuando a las circunstancias particulares con que se han conformado las preocupaciones que ha tenido la sociedad de cada tiempo. La responsabilidad de la filosofía es hacerse preguntas: ver la profundidad de la cuestión, más que dar soluciones (a la fuerza también particulares de cada tiempo). Unas preguntas que el relato, o en general la narrativa, puede ponerlas a vivir, a actuar, sin la presión de tener que dar con una respuesta cerrada y concluyente, que le llega al interlocutor como mensaje ya inalterable, rígido. En una narración, su argumento es una perspectiva que le da su narrador: no pretende pasar por ser el único enfoque. La historia de la literatura son unos cuantos argumentos que se repiten con la voluntad de construir un diálogo hecho de la suma de interpretaciones, de modos de encarar un conflicto. Distintas historias que se parecen, en las

que convergen temas y argumentos. En las que se subordinan unos a otros. Porque para la supervivencia intrauterina de un relato es básico no sacar el argumento del tema, no pensar primero el tema y, desde ahí, construir el argumento de la historia. Que un argumento sea bueno o malo no viene dado por el tema que abarca. El argumento hay que amarrarlo a otro sitio. Nace mejor con una imagen. Pero desemboca inevitablemente en un buen tema. Aunque lo central aquí no sea el tema mismo sino cómo se llega a él, cómo se concreta el tema en el argumento (como si reformuláramos de nuevo el problema de los universales). Álvaro Enrigue dice que la ficción es como un traje de neopreno, con el que el buzo no nada propiamente en el mar sino en los cinco milímetros de agua que el traje deja pasar (Enrigue 130).

No hay tantos grandes argumentos (con sus bifurcaciones, etc.). Es lo que apunta Vicente Huici sobre la imposibilidad de ser original, que implica que la visión que ofrecen las tramas de la realidad, para hacerla identificable, sea tan limitada (Huici 15). Y todavía hay menos temas que argumentos. Lo que apunta a que el problema es, después de todo, de combinatoria: a que esos argumentos nos llevan a uno de esos grandes temas (que son las grandes preguntas de la filosofía, o elementos específicos de esas grandes preguntas). En un proyecto que, además, se puede pensar como comunitario, global, hecho de tantas escrituras y lecturas. En la que cada autor no se reconoce como propietario, sino como un descubridor más: Cada uno de ellos como un precursor que sugiere un campo visual mayor, arañándole un espacio a lo desconocido. El Todo es imposible, el conocimiento es una forma de clasificar fragmentos, decía Amalfitano (Bolaño 2011 259).

## 3 · ¿Para qué? (Funciones del relato filosófico)

### 3 · 1 · Las limitaciones de la filosofía como sistema

Es algo del pasado, pero todavía identificamos filosofía y sistema, la filosofía como sistema filosófico. Históricamente no ha sido siempre así: no lo fue al principio ni lo es ahora. De hecho, lo ha sido solo en una etapa muy concreta de la historia de la filosofía, pero ha quedado esa impresión general de la filosofía como sistema total y cerrado, que tenía sus ventajas: el

rigor, la completitud, el análisis y la síntesis, pero también inconvenientes fundamentales: la artificiosidad, los espacios mal cubiertos, y el esfuerzo descomunal en áreas que podían no interesar al autor. Pero, por encima de ese cálculo de pros y contras, esas construcciones globales son hoy inviables por la especialización en el conocimiento y las dimensiones en todas sus áreas, en cualquier disciplina, que hacen imposible un control sobre ellas. Las pretensiones de un sistema obligarían a cualquier filosofía a un tamaño inviable en estos momentos, además de poco eficiente, por querer cubrirlo todo: sería imponer la forma al fondo a toda costa.

¿Qué demanda o aceptación podría tener ahora un planteamiento filosófico armado como sistema? Ni siquiera académicamente tendría buena acogida un sistema de esa envergadura. No parece que sea el mejor modo de abarcarlo todo, de nuevo un proyecto enciclopédico, pero esta vez infinitamente más hinchado, con el crecimiento exponencial de lo que sabemos en cada ámbito del conocimiento. Hay alternativas mejores, o al menos menos cándidas que plantear un sistema global. Aunque tenga mucho también de fascinante no querer conformarse con construirle una malla a un conglomerado de ideas, de contenido filosófico, para mostrarlo más consistente, más robusto como un todo en el que unos elementos se apoyan sobre otros, sino cartografiar del todo un terreno que debe aparecer como completo, sin dejarse nada fuera. Sin que su interlocutor se detenga en su condición de artefacto, de composición artificial que debe mirar también para sí misma, para presentar un aspecto armonioso, al menos vista a distancia, con sus costes inevitables en el detalle, que se debe al conjunto. Lo mismo que sucede con la novela total, con esa voluntad de transmitir un mundo entero en miniatura, cerrado, aunque en la ficción con la complicidad de un lector que asume como regla del juego ese pacto de credulidad que en la filosofía, al menos de partida, no rige.

### 3 · 2 · Las posibilidades del relato (de la acción)

La explicación de Ortega de la narración como observación del nacimiento del hecho (el *status nascens*) es superficial, pero sugerente: Entiende la lectura como la percepción directa del desarrollo de una acción, que no le es contada al lector tras haber ocurrido, con la relación de los hechos pasados, sino que

la percibe él mismo desde su origen o germen, en tiempo presente (Ortega III 883-884). Es la toma de conciencia de la percepción del hecho mismo, en el proceso de su conformación. Sincronizados los tiempos de la historia y de la narración. Lo que no vio Ortega fue su envés, con el autor: Las posibilidades para la escritura de una historia que nace al tiempo que se escribe: cómo el relato le posibilita a su autor ciertos quiebros y retorcimientos que pueden dar lugar a hallazgos, a epifanías que tienen algo de encuentros fortuitos, porque hasta que uno no escribe la historia no sabe lo que conoce de esa historia. Lo que decía Clarice Lispector: “Escribo por incapacidad de entender a no ser a través del proceso de escribir” (Ayuso 23). O también Gardner: El escritor encuentra lo que quería decir en el continuo proceso de ver lo que ha dicho (Gardner 2001 15). Las cosas se van aclarando a medida que las voy escribiendo, dice Eloy Tizón: las asociaciones imprevistas de ideas aparecen tras varios borradores (Tizón 106-117). Como un modo de romper con las reglas, de servirse de algo más que de la racionalidad más restrictiva.

### 3 · 3 · Jugar a quitarse la ropa: narrativa y epistemología

Se puede pensar la escritura como un rayón en la página que deja ver lo que tiene dentro (no lo que se le añade sino lo que se le quita). Muy cerca de la *alétheia* griega: dar con la verdad como quitarle el velo. Que como metáfora no quedaría lejos de las que han usado algunos autores para explicar sus hallazgos con la narrativa. Como Virginia Woolf: con el fantasma al que el escritor se conforma con arrancar un trozo de tela (Ayuso 26). En nuestro tiempo, lo que a la filosofía más le interesa de la literatura son los frentes de la epistemología y de la ética, conectados de algún modo, en tanto que este aporta el mejor relato posible de la complejidad de nuestra moralidad (Wood 131). Desde la epistemología: como otro modo de conocimiento y otro tipo de conocimiento, alternativo y complementario: más preguntas y más respuestas. El relato como la metáfora del ser del hombre, del carácter de la existencia humana, dice Kvetoslav Chvatik (15). Que además gana enteros cuando el conocimiento se vuelve más desconfiado. Porque el escritor, al escribir, también quiere conocer. Sin que sea una ambición tan urgente como para el filósofo (sin tener que llegar a plantearla como sacrificable o sagrada). Aunque esto nos obligue a nuevas preguntas: ¿Con qué conocimientos



o formación cuenta el escritor para esa búsqueda? ¿Qué avales necesita ante el lector? ¿Y con qué herramientas cuenta? ¿Es un problema las limitaciones que se deben imponer, en principio, con la digresión? ¿No poder extenderse en la explicación (sin perjudicar el relato), no alejarse de la acción del relato, y sustituir la narración de hechos por el análisis de los hechos?

Hoy por hoy la epistemología, como rama de la filosofía, queda muy cercana a la ciencia, como metaciencia, como filosofía de la ciencia. Con lo que para abordar otros campos anda escasa de recursos. Al menos si no cuenta con ayudas como la de la literatura. Con la epistemología que hay también en la filosofía del arte: Decía Heidegger que la esencia del arte es ponerse en operación la verdad del ente (Asensi 228). O, sin nomenclatura filosófica, James Joyce: la cuestión esencial respecto a la obra de arte es saber cómo de profunda es la vida de la que surge (Joyce 29). O con la epistemología que hay o debería haber –aunque apenas se ha planteado todavía– en una filosofía de la literatura como tal (con la distinción que hace Peter Lamarque (2): filosofía de la literatura, no filosofía en la literatura). La ambición que queda detrás de la narrativa de Roberto Bolaño: Escribir como meter la cabeza en lo oscuro, decía (Bolaño 2008 36); o como atrapar dragones y disfrazarlos de liebres (Bolaño 2008 205-206). Saber los infiernos que se esconden debajo de la literatura (Bolaño 2004 496).

### 3 · 4 · La metáfora de la vida como novela

Tiene también mucho de metafísica (existencialista). Por ese isomorfismo entre la vida y la novela, con el individuo como narrador de su vida ante las circunstancias, con un recorrido ya largo en la literatura y en la filosofía. Con los postulados del existencialismo: la existencia frente a la esencia. Y así: La novela como una alternativa a la filosofía para escarbar en la vida. Obviamente con los grandes existencialistas que apostaron por la novela: Camus, Sartre o Sabato, entre otros. Pero también con sus precuelas: con las analogías para comprender la existencia, como un camino de ida y vuelta, que explica a un tiempo la vida y la novela, por el movimiento implícito de ambas. Como un modo de no dejarse arrastrar hacia lo trivial, como decía Gardner (2001 26). El espíritu de la complejidad. La consigna de Hermann

Broch: descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela (Kundera 16).

Aunque no es fácil encajar todas las piezas: Cómo entender al sujeto, por ejemplo: ¿Como narrador o como protagonista de la historia? ¿Qué corresponde con qué? ¿Qué nos es más revelador: el poder de decisión del narrador o el modo en que recibe el protagonista la vida? ¿Cómo valorar las circunstancias y su influencia en el individuo que se desenvuelve como personaje de una novela? Actualizando la metáfora anterior de la vida como obra de teatro, con esas reminiscencias religiosas propias del auto sacramental, con Calderón y también con Quevedo. Pero con la diferencia que marca el poder de decisión, la autonomía que le presuponemos ahora al sujeto, que traslada la responsabilidad del narrador omnisciente al narrador protagonista, con un planteamiento puramente moderno. Con lo que el problema es ahora cómo calcular la influencia de lo circunstancial: si se pueden dar las condiciones para que todo pueda estar bajo control. Y cómo lidiar con el escepticismo que nos genera eso del final determinado, justo, esperable: una falsedad que intenta encajar en ese otro planteamiento más dudoso todavía acerca del sentido de la vida: que la muerte sea coherente con la vida y la justifique a posteriori. La incoherencia de la vida contra la coherencia del argumento. Frente al espejismo de ese isomorfismo entre vida y novela que falsea la vida (que a la fuerza se desparrama por todos los lados). Lo que parece indicar que, si la filosofía no sirve para entender la vida porque su estructura racional no es la de la vida, tampoco puede servir la novela. A no ser que –rebajando sus expectativas– se entienda que no hay isomorfismo, pero sí felices parecidos, a modo de pistas, por el desarrollo particular del relato de los hechos, que pueden servir de analogías para plantear otros accesos a la indagación.

### 3 · 5 · Desequilibrios y escoramientos

Primero los desequilibrios: Cuando el relato deja de parecer un relato. Cuando la parte digresiva lo ocupa casi todo y no se distingue de un ensayo o de un tratado. Lo que decía Proust: “Una obra que contiene teorías es como un objeto en el que se ha dejado la etiqueta del precio” (Ayuso 175). Más tolerable en la novela, pero no en el cuento (el cuento no es difícil, sino peligroso,

dice Andrés Neuman: su escritura es tan drástica como cocer un pez globo (Neuman 170). Cuánto se puede estirar la digresión. Cuánto se puede forzar el tono del relato, o su parálisis, la ausencia de acción, hasta tener que hablar de un relato fallido. Sobre todo con aquellos escritores que han sido o son también filósofos (o académicos). Sería cosa de no primar las ideas, la reflexión (para algunos imposible de evitar). De controlar la demostración de conocimientos, de cuidarse de no construir un narrador y colocarse uno mismo en esa posición. Del lado contrario ese desequilibrio es más difícil: a un buen relato no se le reprocharía tan fácilmente que no sea suficientemente filosófico, aunque se presente como tal. Reconocerlo como filosófico es más bien resultado de una valoración de su ambición, de su tono, más que de la explicitación de un contenido filosófico. Porque el peligro es no darles la libertad necesaria a los personajes: no permitirles desarrollarse, porque todos sean trasuntos del escritor, y resulten falsos y sin fondo, incoherentes. Decía Bradbury que sus personajes tenían que adelantarse a él para vivir la historia, porque si su intelecto los alcanzaba demasiado pronto toda la aventura quedaría empantanada (G. Navarro 2006 77).

Y frente a estos desequilibrios: Los escoramientos. No necesariamente con una connotación negativa (como sí la tiene el desequilibrio): Tiene mucho de decisión propia, de manifiesto, de reivindicación. De salirse del patrón, de las pautas canónicas. De un lado o del otro: en literatura o en filosofía. La voluntad de sabotear el género.

## 4 · ¿Cómo? (Morfología del relato filosófico)

### 4 · 1 · Un pacto entre caballeros: credulidad y escepticismo

Lo que exige la ficción es credulidad. Sin un sentido peyorativo: una colaboración ingenua, confiada. Lo que Coleridge llamó en 1817 suspensión voluntaria de la incredulidad, que desarrollaron luego sobre todo las estéticas de la inmersión. Una confianza ciega en el narrador. Es una de las tareas fundamentales del autor: construir narradores fiables; lo que antes era más fácil (haciéndolos omniscientes), pero que ahora necesita de otros recursos. Lo que exige la filosofía es capacidad crítica. Que es también: incredulidad,

escepticismo. Incluso suspicacia con los argumentos del otro. Cada una pide una actitud que parece chocar con la otra. ¿Cuál se impone entonces? ¿O están en planos distintos, y en el formal se imponen las demandas del relato y en el contenido se imponen las de la filosofía? Lo segundo es más cuestionable. Pero si no funciona el relato, si no funciona como relato, no hay nada que hacer: hay mucho de ardid consentido, de complicidad, al menos de partida. Y en ese acuerdo se puede adecuar la filosofía como elemento del relato (bastante fácil si es solo como tema, como hace por ejemplo Borges). Como si fueran dos partes: la ficción y la reflexión filosófica. Pero es importante que se integren en una, no percibir las como dos momentos (con dos actitudes diferentes del lector). Aunque ahora el lector tiene otra misión, con una actitud menos confiada o complaciente: el lector como cazador furtivo, con la metáfora de Michel de Certeau (Lyons 22). Lo que se le pide es su implicación, como coautor. No que sea escéptico: más bien lo contrario, porque debe colaborar; pero tampoco que pase por cándido, y trague sin más con lo que le cuentan. Es recalcularse cómo reaccionar ante la autoridad reconocible del narrador: ante su perspectiva, o su planteamiento de la realidad. No desconfiar sin más, sino participar del reto: entender esa coimplicación como lector como aceptación de un diálogo o una discusión hechos con el desarrollo de lo narrado. Lo que no debería quedar lejos de la actitud que se demanda, sin más, a la lectura crítica.

#### 4 · 2 · El narrador visible: formas aceptables para la digresión

Lo que se le ha pedido siempre al narrador es que no se exceda en las digresiones, que no le despiste al lector sacándolo de la historia. El papel del narrador (que no deja de ser un personaje más) es mediar entre la historia y el lector: dársela a conocer a un lector de paciencia limitada, que no quiere que se entretenga en exceso, porque quiere cerca el desarrollo de la acción. El narrador clásico era invisible, solo un intermediario, omnisciente casi siempre, pero poco visible, desapercibido. Pero en los últimos años el narrador ha ido ganando protagonismo, se ha ido soltando, permitiéndose una presencia mayor (sobre todo en la novela). Basta leer a Kundera o a Berger, por ejemplo, que han querido reflexionar sobre su papel y cuestionarlo o recrearse en sí mismos, con sus funciones y capacidades, para crearle a

la novela (o hacerlo más obvio) un segundo nivel con la metaliteratura. Ha ido de la mano de un mayor espacio para la digresión: el narrador se ha ido volviendo más meditabundo, y con ello menos transparente para el lector (que se ve obligado a reconocerle su lugar). Hasta convertirse muchas veces en protagonista de su novela.

Aunque con el cuento la cosa es más complicada. El cuento tiene unas características propias que hacen más difícil esa presencia del narrador, con sus expansiones introspectivas, porque se debe más a la unidad de acción. Lo que explica Fernando Iwasaki: la novela puede estar poco hecha pero el cuento debe estar bien cocido; la novela lleva conservantes pero el relato es pura fibra; la novela quita el hambre, el cuento abre el apetito (Iwasaki 80).

## 4 · 3 · Los personajes como ejemplos éticos

Es un mínimo cuando se le busca un recorrido filosófico a la literatura: puede servir para una reflexión ética cómo actúan los personajes. No es nuevo: tenemos los *exempla* medievales (la literatura como ejemplo de comportamiento), los libros de espejos (con esa imagen tan gráfica), las hagiografías y biografías ejemplarizantes, o incluso una lectura de la picaresca. Y también lo contrario: la literatura como negativa en tanto que es un mal ejemplo, como en el caso de Don Quijote (sin entrar en interpretaciones más metaliterarias). Con la teoría de Kundera: los personajes son paradojas vivenciales que nos permiten trabajar con hipótesis. De ahí la necesidad de construirlos del todo, coherentes, consistentes, con una vida propia que se expanda más allá de lo que simplemente se muestra en la narración de los hechos: un personaje demasiado esquemático o maniqueo no soporta las exigencias de la ficción, resulta fallido. Debe ser redondo, en lugar de plano, con la distinción de Forster (69-84): mostrarse convincente, adquirir una personalidad que no se la puede traicionar (aunque lo quisiera el autor), para poder suscitar las emociones que requiere este otro modo de conocer al individuo. De las grandes obras clásicas, son sus personajes los que las hacen imperecederas: a veces están mal construidas, con defectos formales graves, pero esos personajes funcionan de referentes: Ulises, Don Quijote, Hamlet, Fausto, Ras-kolnikoff y otros muchos son epifanías. Con una identidad bien desarrollada

que además va creciendo con el paso del tiempo, de nuevas aportaciones con nuevas lecturas. No envejecen, porque han sabido dar con valores universales, con la misma naturaleza humana, desde dentro, evidenciándola desde el comportamiento de individuos ficcionales en determinadas condiciones que son, también, históricas. Han sido capaces de bucear las simas del fenómeno humano, escribe Vargas Llosa (2002 400).

#### **4 · 4 · Cuestión de perspectiva: las posibilidades de la polifonía**

Lo que permiten los personajes son diferentes voces para un razonamiento: distintos enfoques e incluso distintos planteamientos, o posiciones. En el personaje tienen mejor cabida las contradicciones, los cambios de opinión, las distintas reacciones a cada circunstancia. Lo que para Bajtin caracteriza la novela moderna (1988 16). Aunque puedan no ser igual de convincentes unos personajes que otros (los que están más lejos de la opinión de su autor): Aunque en algunos casos no sean más que comparsas (como lo eran los personajes secundarios de los diálogos de Platón, en cualquier caso). Distintas perspectivas. Aunque son polifonía también las distintas voces de un mismo personaje que cambia de actitud o posición (con el tiempo y las situaciones que afronta). Porque lo que la narrativa permite al autor, frente al tratado o al ensayo, es una mayor distancia con las ideas expuestas, y también más ironía, más espacio para la duda, sin tener que esconder la inseguridad. Basta con un segundo personaje. Como un intento más sofisticado que los diálogos filosóficos. Cerca de la obra de teatro.

Aunque en este punto son muchas las preguntas que quedan sin responder: ¿Cómo trasladar efectivamente la discusión al relato? ¿Cómo darles tanta libertad a los personajes? ¿Cómo compaginar esto con un cierre de la trama o la historia? ¿Cómo puede ceder el narrador tanto poder sin desbaratarse la obra? ¿Cómo tratar con las contradicciones del individuo en la construcción de una argumentación que debe poder aceptar el otro?

#### **4 · 5 · El lector del relato filosófico en la gestión de las elipsis**

Lo que cambia del relato clásico al relato moderno es la elipsis: El cuento moderno cuenta mucho menos. Funciona como un instante de la realidad,

que el lector debe acabar de armar para darle un sentido que no aparece en primer término. El autor no se explica, se prohíbe a sí mismo ser excesivamente explícito. Lo que complica el trasvase de información del escritor al lector. Es la trampa que el autor cubre cuidadosamente con hojas secas, como dice Juan Villoro (Braithwaite 10). Es, con las palabras de Erskine Caldwell, saber callar a tiempo (Ovejero 51). Vale tanto lo que se dice como lo que no se dice (dicho de otro modo: dice más lo que se oculta que lo que no se oculta). Como si solo pudiera dejar marcados los puntos. O como si el cuento fuera en realidad la pregunta (en ningún caso la respuesta). Lo que tiene la novela es espacio para la digresión, para la explicación filosófica. Pero lo que tiene el cuento es ese chispazo que se evidencia como revelación: que sirve de planteamiento vivo del problema dotándolo de movimiento. Aunque la respuesta, si es bueno, quede fuera, o al menos no expresada propiamente. Escribe Walter Benjamin que la mitad del arte de narrar está en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata (Benjamin 68). Es el agujero del donut, con la metáfora de Cristina Cerrada: un círculo vacío que nunca se traspasa (Cerrada 149-150). Es el pie de verso para dejarle al lector sugerido el resto, para que lo complete él.

## 5 · Otra didáctica para la filosofía

### 5 · 1 · Primero, un diagnóstico: cómo se enseña la filosofía

La filosofía es una disciplina idónea para desarrollar destrezas básicas como las capacidades analítica y crítica de sus estudiantes. Pero en la práctica ese desarrollo es solo tangencial, colateral: no hay una propuesta didáctica detrás de la enseñanza de la filosofía para estimular en los alumnos la adquisición de estas habilidades, con un trabajo eficazmente orientado. Con un planteamiento deliberadamente historicista, el resultado es a menudo el contrario: Los aleja de la misma práctica de la filosofía, los convierte únicamente en testigos de una actividad que, tal como ellos lo perciben, solo llevan a cabo otros. En lugar de crear las condiciones idóneas –que son, en último término, de hospitalidad– para acercarlos al máximo al ejercicio de la filosofía, para probarse ellos mismos con el análisis y la crítica filosóficos, los coloca alejadísimos de la acción. Se ha descuidado, como en la

educación en general, el trabajo con la creatividad, a pesar de resultarnos a todos obvia su importancia también aquí, para hacerse nuevas preguntas y poder construir argumentos propios (y, con la conciencia de los mecanismos de esa construcción, para poder desmenuzar los argumentos de los otros). Hacer filosofía no puede ser sin más una cuestión de protocolos, la suma de unos pocos itinerarios con los que recorrer escrupulosamente la distancia entre un punto A y un punto B: Con un planteamiento mucho más ambicioso, la creatividad es fundamental para desarrollar argumentos, para hacerlos avanzar, buscándoles nuevas vías. Pero lo es aún más para encontrarles a esos argumentos un buen punto de partida: para dar con un buen motivo desde el que razonar, al que verle una dimensión filosófica hasta entonces no descubierta, desde el que estirar una reflexión netamente filosófica. Las preguntas no se encuentran, se crean.

Además, las asignaturas en las que se divide el currículo académico se presentan de un modo excesivamente hermético. No es lo habitual buscar relacionarlas, imbricar los contenidos de una en otra. Cuando en algunos casos es claro que podría funcionar bien, como con la literatura y la filosofía, con una larga relación histórica detrás, que facilitaría el ingreso del alumno en la filosofía, que se le presenta al principio como extraña y difícil, porque narrar es un modo más intuitivo para desarrollar la creatividad que exponer o argumentar. Conscientes de lo que puede aportar la narrativa a la filosofía (con más recursos que los géneros expositivo y argumentativo). Pero no para caer en los errores que se han cometido en la didáctica de la literatura, incluso más historicista que la de la filosofía, sino para hacerla pivotar en el mismo ejercicio de narrar, con la metodología de un taller, con el objetivo ante todo de estimular la creatividad. Es hacer filosofía, no únicamente contemplar la filosofía de otros. Convertir la asignatura en un aprendizaje significativo, que entienda que cualquier razonamiento no se sostiene en el aire sin más, como si fuera una estructura formal que no dependiera de elementos externos a esta, a circunstancias más vitales o históricas que lógicas. Que implique también trabajar la capacidad resolutoria de los alumnos. Lo decía Witold Gombrowicz (33): la filosofía le permite a uno organizarse, reencontrarse, ganar en seguridad (intelectual). Estimular la creatividad escribiendo relatos es trabajar la búsqueda de ideas primigenias desde las que empezar una



historia, crear un camino desde cero, dar con una fuente lo suficientemente rica como para poder nutrir su propio desarrollo.

### 5 · 2 · La metodología del taller: también para la filosofía

El taller obliga a remangarse, a trabajar con las manos. Lo mismo que el laboratorio. Le exige al alumno una implicación que la clase magistral no hace. Lo requiere como responsable último de su propio aprendizaje. Porque supone construir su propio andamiaje, con el que poder resolver los problemas que los textos plantean. Cada frase es un precipicio, decía Bolaño (Braithwaite 119). Su propia exploración, que queda registrada en una experiencia única con la lectura y la escritura (un taller no solo implica crear textos, también reflexionar y debatir sobre estos). El alumno, con este itinerario hecho por sí mismo, mejora su capacidad creativa, expresiva y de comprensión, desarrolla su sentido crítico, accede de un modo más audaz al lenguaje, hace de la lectura una vivencia vivida más intensamente, se capacita para el diálogo (y para argumentar sus ideas), conforma un estilo personal y se habitúa a usar la escritura para expresar sus propios pensamientos. Es lo que Holub y Duchlinski han llamado “pensamiento creativo”, como punto de partida para el aprendizaje de la filosofía, que debe comenzar, dicen, con un cambio de actitud, con el desarrollo de la capacidad (plástica) para ver las cosas de una manera diferente.

No es sencillo convertir una clase (de filosofía o de cualquier otra materia) en un taller. El dinamismo, la participación y la interacción que requiere supone tener que construir una atmósfera de confianza con la que garantizar a los estudiantes que ese ejercicio íntimo que les pedimos (escribir es siempre un acto íntimo) no los coloca en una posición de vulnerabilidad inaceptable. Lo que supone, al concretarse en la escuela, otra disposición en el aula, con la que todos los alumnos puedan verse unos a otros, con otras dinámicas que la de la clase magistral, con una voluntad de buscar distintos enfoques para el comentario grupal a los textos, la responsabilidad con la que hay que ejercer la crítica a los textos de los compañeros para que estos (y uno mismo) puedan mejorar, y la buena disposición para recibir las críticas y observaciones de los demás para corregir los textos propios. Con el profesor como guía: como coordinador, con una presencia menos con-

tundente, aunque más creíble (Froment y otros), fundamentalmente como creador de dinámicas para asegurar esa horizontalidad que lo vuelve menos omnipresente, con un trato muy cercano con cada alumno, motivándolo para que escriba, acertando con las consignas más adecuadas, y para que luego reescriba, las veces que sean necesarias, lo escrito. Escribir es hacer un borrador y luego corregirlo hasta desentrañar lo que uno realmente piensa, decía Bioy Casares.

### 5 · 3 · La elipsis como consigna

Una consigna es una propuesta de trabajo, un estímulo para que el tallerista escriba. Con la definición del grupo Grafein (1981): una consigna es una fórmula breve que incita a la producción de un texto; un pretexto capaz de generar un texto. Para el grupo Oulipo es cualquier ejercicio que mezcle la libertad y la restricción, el estímulo y los obstáculos que deben ser superados; a un tiempo valla y trampolín, porque la consigna debe limitar el ámbito de la respuesta, se debe a unas leyes que el tallerista debe respetar, pero tiene soluciones diferentes, no hay solo una exacta. Es un estímulo para la exploración. Un juego para desentumecer al alumno, para sacarlo de su costumbre y obligarlo a pensar. Para lo que –advierte Gloria Pampillo (1985)– una propuesta debe ser escueta y enriquecedora al mismo tiempo: debe plantear un problema y, con él, los elementos para resolverlo. No trasmite un conocimiento, pero debe aumentar los conocimientos de quien se atreve a resolverla: como si fuera un gesto de confianza que moviliza al máximo los recursos que cada uno tiene. Lo que obliga, al tener que tomar decisiones, al tener que dar cada uno con hallazgos propios (lo que es, a fin de cuentas, la escritura), a un ejercicio de imaginación y de creatividad tremendamente exigente. Nada que ver con aplicar reglas y prescripciones, con la repetición mecánica de lo ya conocido. Escribir es álgebra y es fuego, decía Borges. La inspiración es la reconciliación con el tema a fuerza de tenacidad y dominio, decía García Márquez (Ayuso 85).

Plantear un taller de escritura para aprender filosofía pasa por tomar como consigna la elipsis que hay en la mayoría de los relatos, que los vuelve (potencialmente) filosóficos, porque funciona como punto de partida para la reflexión, que necesita ser reconstruida y, desde ahí, analizada y criticada.

La elipsis es el pie de verso: el requerimiento de una primera intervención del alumno como lector y como autor, que tiene un recorrido filosófico (más allá de la servidumbre de la filología o de la teoría literaria) en el que centrar la tarea. Es primero entender cómo funciona el relato, cuál es su mecanismo para transmitir un mensaje, con el efecto de la elipsis, de lo omitido expresamente, que hace, paradójicamente, de soporte para la comprensión última de la historia que se cuenta. Y desde ahí pasar a la filosofía: agarrar el tema y mostrarlo, a partir de las preguntas y las respuestas que estimula el propio texto, reconocerlo en su propio movimiento, en el ejercicio de su desarrollo, que debe ser escrupulosamente riguroso con su verosimilitud (frente a cualquier arbitrariedad o frivolidad) para que funcione correctamente. Trabajar la filosofía a partir de estas hipótesis obliga a construir o reconstruir una parte de la historia, quedarse con una de las opciones, manejar hipótesis y decidirse por una, la que mejor encaje como pieza del relato. “No hay que tratar de explicar lo que pasó, solo hay que hacerlo comprensible” dice Croce en *Blanco nocturno* (Piglia 2011 98). O del lado del que escribe: aprender qué es beneficioso y qué es perjudicial para lo que se quiere contar, cómo ajustar convenientemente las articulaciones de la escritura, del pensamiento lingüístico: cómo acertar con las elipsis propias, con la silueta de su indagación filosófica, cobijada en una historia propia.

Pensar, armar un pensamiento, requiere primero encontrar un amarré suficientemente resistente entre las inquietudes del individuo, y luego el rigor necesario para concatenar las ideas con las que construir un argumento que no deja de ser, al igual que el relato, un artefacto, un mecanismo sofisticado. Trabajar la filosofía supone trabajar ambas destrezas: la creativa y la analítica o crítica. Con los relatos: con el hallazgo de un repositorio de asuntos, de inquietudes humanas, y con los ejercicios de exhibición técnica en la construcción de argumentos, con la habilidad de sus autores para dar sentido y coherencia a una historia que se debe ante todo a la convicción con la que se muestra verosímil, creíble (lo mismo la narración que la argumentación o la explicación). Poéticamente –decía Hölderlin– es como el hombre hace de esta tierra su morada (Gadamer 24). Con una pieza difícil de resolver técnicamente: la elipsis, como el ojo del huracán del significado del texto (decía Rafael Dieste que el cuento es el remolino que hacen alrededor de una lámpara muchas mariposas, todas inmersas en la misma luz (Escapa

119-120). Entendida en la clase de filosofía como consigna: como el ejercicio con el que desentrañar y reconstruir ese sentido, en su lectura, y con el que construir y luego ocultar al lector, con las pistas suficientes, en la escritura. Desarrollando las habilidades técnicas necesarias para manejarse a un tiempo con el lenguaje y con el pensamiento, para hacerlos consistentes y robustos, con una estructura impecable, para la que no basta con conocer el ejemplo de los grandes que nos han precedido, ni improvisar las ideas. “No debo sobrevalorar lo que he escrito; con ello solo hago inalcanzable lo que quiero escribir”, decía Kafka (Ayuso 173).

## 6 · Referencias bibliográficas

- Abad, M. “Grandeza y locura del cuento”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Asensi, M. *Literatura y filosofía*, Madrid: Síntesis, 1995.
- Ayuso, A. *El oficio de escritor*, Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2002.
- Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Benjamin, W. *El Narrador*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- Bolaño, R. *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2008.
- Bolaño, R. *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bolaño, R. *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- Braithwaite, A. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Cerrada, C. “El agujero del donut”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Ovejero, J. “El arquero sin diana”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Chvatik, K. *La trampa del mundo. Milan Kundera, novelista*, Barcelona: Tusquets, 1996.
- Cioran, E. M. *Cuadernos 1957-1972*, Barcelona: Tusquets, 2000.
- Enrique, A. “Elogio del neopreno” José Ovejero. “El arquero sin diana”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

- Escapa, P. A. “Poética”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1990.
- G. Navarro, H. “Abuela Tecla”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Froment, F., Bohórquez, M.R., García-González, A.J. “Credibilidad docente: una revisión de la literatura”, *Teri*, 32, 1 (2020), 23-54.
- Gadamer, H. G. *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 2001.
- Gardner, J. *El arte de la ficción. Apuntes sobre el oficio para jóvenes escritores*, Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2001.
- Gardner, J. *Para ser novelista*, Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2001.
- Gombrowicz, W. *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, Barcelona: Tusquets, 1997.
- Grafein. *Teoría y práctica de un taller de escritura*, Madrid: Altalena, 1981.
- Hołub, G., Duchliński, P. “How philosophy can help in creative thinking”, *Creativity Studies*, vol. 9 (2) (2016), 104-115.
- Huici, V. *Aproximaciones a la razón narrativa*, Vitoria: Ediciones Bassarai, 2006.
- Iwasaki, F. “Mi primera experiencia textual”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Joyce, J. *Sobre la escritura*, Barcelona: Alba, 2013.
- Kundera, M. *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1987.
- Lamarque, P. *The Philosophy of Literature*, Singapore: Blackwell Publishing, 2008.
- Lyons, M. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*, Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012.
- Liotard, J. F. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Catedra, 2006.
- Neuman, A. “El cuento del uno al diez”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Pampillo, G. *El taller de escritura*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1985.
- Piglia, R. *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- Piglia, R. *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela. Obras completas*, vol. 3, Madrid: Taurus, 2005.

- Tizón, E. “Velocidad de los cuentos”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara, 2002.
- Wood, J. *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*, Madrid: Gredos, 2009.
- Zapata, A. “Habrá una vez (una invitación al cuento)”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.