

Xavier GARCIA-DURAN BAYONA

Societat Catalana de Filosofia

xgarcia@daina-isard.cat

DOI: 10.34810/comprendrev24n2id405636

Article rebut: 29/11/2020

Article aprovat: 20/09/2021

Resum

Aquest article parteix d'una tesi de René Girard a propòsit de la novel·la, i especialment de Dostoievski: al final de l'obra, l'heroi es transforma en l'autor. És a dir, en una forma d'actualització del mite de Narcís, que enfronta l'àmbit del real a l'àmbit de l'imaginari. Allò imaginari (l'heroi) traspasa la frontera i es fa real (l'autor). A partir d'aquí, es contrasta la idea girardiana aplicada a Dostoievski amb un altre autor, Fernando Pessoa, que construeix els heterònims, herois imaginaris que són autors.

Paraules clau: creació literària, autor-heroi, Narcís, Girard, Dostoievski, Pessoa.

From the lockdown: Narcissus, Dostoevsky, Girard, Pessoa.
The author and the hero

Abstract

This article is based on a thesis by Rene Girard on the subject of the novel, and especially by Dostoevsky: at the end of the work, the hero becomes the author. That is, in a way of updating the myth of Narcissus, which confronts the realm of the real with the realm of the imaginary. The imaginary (the hero) crosses the border and becomes real (the author). From here, the Girardian idea applied to Dostoevsky is contrasted with another author, Fernando Pessoa, who constructs heteronyms, imaginary heroes who are authors.

Key words: Literary creation, author-hero, Narcissus, Girard, Dostoevsky, Pessoa.

1. El punt de partida

466. L'home no ha de poder veure la seva pròpia cara. Això és el que hi ha de més terrible. La Natura li va donar el do de no poder veure-la, com també de no poder veure els seus propis ulls.

Només en l'aigua dels rius i dels llacs es podia mirar la cara. I la postura, fins i tot, que havia de fer, era simbòlica. S'havia de vinclar, d'ajupir per cometre la ignomínia de veure's.

L'inventor del mirall va enverinar l'ànima humana. (*Llibre del desassossec*, pàg. 448)

El nostre punt de partida és el mite de Narcís que recull (o inventa) Ovidi en el llibre III de *Les Metamorfosis* (340-510), vinculat al cicle mític de Tirèsies i de Bacus. És prou coneguda, la història. Narcís no accepta l'amor de ningú, tot i que és desitjat i estimat per homes i dones (en aquest sentit, és magistral com el mite d'Eco —el ressò auditiu— es lliga al mite de Narcís —el reflex visual—, i amb un valor poètic remarcable). Damunt seu pesa la sentència del vell Tirèsies: «Si no es conegués», a la pregunta de la mare de Narcís: «Viurà molt anys?». Un dels amants despitats reclama un càstig per a l'estimat que no estima: «Que estimi i no sigui estimat». I Nèmesi li ho concedeix. Per això Narcís queda pres de la seva imatge reflectida en un estanyol. Ell és la seva imatge, però no ho sap. S'enamora d'aquell que mai no el podrà correspondre, perquè és ell mateix: «L'abundància m'empobreix». Ser conscient d'aquesta realitat és adonar-se que l'amor com a reciprocitat és impossible, en la mesura que és un *amor sui*. Aquí apareix una interrogació: hi ha cap amor que no sigui com el de Narcís, autoreferencial? És a dir, hi ha algun amor que, en la mesura que és desig de si mateix no sigui un fracàs? En Narcís, el fracàs és la mort, en forma de transformació.

Entre Narcís i el seu reflex hi ha dos camps metafísics incomunicables: l'àmbit del real i l'àmbit de l'imaginari. No hi ha continuïtat. El mirall defineix una realitat asimptòtica, discontinua: «Aquest curt pas que, ja del tot, em separa de tu».¹ Aquesta és la condició —necessària, universal— del fracàs de Narcís, i de qualsevol relació especular (Ovidi assenyalà la de Píram i Tisbe, separats per una paret; la de Biblis i Caunus, bessons idèntics separats per les lleis dels homes; la d'Ifis i Aiant, dues dones, separades per la identitat dels sexes; la de Pigmalí i Galatea, separats per la relació entre l'artista i la seva producció: l'obra imita la dona, però no l'és; entre la realitat i la seva imatge hi ha una caiguda ontològica —una pèrdua d'ésser. A partir d'aquest exemplari es pot rellegir també el mite de Narcís). Aquesta condició de fracàs, d'incomunicabilitat entre allò real i allò imaginari, és també la que assenyalà Sartre en les relacions entre *Pour-Soi* i *Pour-Autru* a *L'Être et le Néant*, i que és al centre de *L'Imaginaire*.

¹ S. ESPRIU, «Amb música ho escoltaries potser millor», dins *El caminant i el mur*.

La categoria al voltant de la qual es xifren tots aquests elements és la del desdoblament. Narcís (real) es desdobla en Narcís (imatge). La relació especular és de desdoblament —és, com veurem tot seguit, una relació subterrània. Però és un desdoblament que es fa sota la llei de la semblança. Ara bé, entre l'original i la seva imatge —aquest és el dolor de Narcís— no hi ha reciprocitat.

Una reelaboració del mite de Narcís és la figura de l'escriptor, de l'autor. Hi ha un punt reflectiu en el fet d'escriure. L'autor, escrivint, s'escriu, es desdobla, separa allò real d'allò imaginari. En l'obra, l'autor es reflecteix, es posa. Com el pare en el fill, troba l'argument d'immortalitat. Ara bé, René Girard exposa que, al final de les grans novel·les, l'heroi es transforma en autor. L'heroi pren el paper de l'autor i construeix la pròpia història, que és la novel·la. En l'heroi l'autor es defineix, es reconeix, es manifesta. En les grans novel·les l'autor aconsegueix reconciliar allò real i allò imaginari. La situació inicial, que no permetia la reciprocitat, ara la permet plenament. D'alguna manera és el que fa Flaubert en cridar: «*Madame Bovary, c'est moi!*!». I aquesta situació, que connecta el mite de Narcís amb la novel·la, adquireix una dimensió important amb l'obra de Dostoievski, i especialment en el paral·lelisme entre vida i obra, tal com continua explicant Girard. Però té un altre sentit ben diferent en la figura de Fernando Pessoa, que no crea novel·les l'heroi de les quals és un *alter ego* de l'autor, sinó que crea personatges que escriuen, i que són autors diferents de l'autor: són els heterònims. La ficció de Pessoa és crear vides imaginàries que escriuen obres reals, allunyant-se del seu autor real. El desdoblament (categoria que és al centre del mite de Narcís) és desmesurat, frenètic: patològic.²

Per això aquest article, dividit en dues unitats temàtiques, pren dues línies de treball: d'una banda, la línia Dostoievski-Girard, i d'altra banda, la línia de Pessoa. L'objectiu és veure si la proposta que fa Girard a propòsit de Dostoievski (i de la gran novel·la) és exportable a un cas tan excepcional com el del poeta portuguès. Totes dues línies sota l'empara del mite de Narcís, de la reconciliació entre allò real i allò imaginari, i com una lectura de la relació entre l'autor i l'heroi.

Atès que bona part de l'article està acompanyada de cites, hem optat per presentar-les en traducció catalana, per tal d'uniformar i facilitar la lectura. Preguem al possible lector que ens disculpi aquesta transgressió de les normes de presentació, però hem primat permetre una lectura fluida.

² El mateix Pessoa atribueix els heterònims a una certa «histeroneurastènia» (*Carta a Casais-Monteiro*, cfr. *supra*).

2. Girard, lector de Dostoievski

2.1. El confinament com a ocasió.³ Una prèvia

Començo a perdre la noció del temps, tot i que hi ha un cert ritme de treball (amb alumnes, amb companys, amb famílies), una certa disciplina rigorosa de feines diàries per realitzar. Hi ha la sensació que només hi ha un dia, que es va repetint. I això no treu que el temps es faci elàstic, perdi aquella dimensió d'agulla que Sartre descriu a *La Nausée* (el temps de la música del fonògraf: *Some of these days / you'll miss me honey*, contra el temps nauseabund de l'existència, flonjo i tou).⁴ I un es troba furgant en lectures antigues, dures i exactes: la genial ficció de confinament que crea *Il Decamerone*; la narració vital i terriblement actual que fa Albert Camus a *La Peste*; o, en una dimensió ben diferent, l'article de René Girard «La peste dans la littérature», on apareix el somni de Raskòlnikov, que desencadena la reflexió que segueix.

Cap al final de *Crim i Càstig*, Raskòlnikov té un somni —un malson (*un cauchemar*. Quina paraula més perfecta!). René Girard el cita en dues ocasions: a *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), en el capítol XI, «L'apocalypse dostoïevskienne», i, com hem esmentat, a l'article «La peste dans la littérature» (1974), dins *La voix méconnue du réel*.⁵

Les escenes que acabem d'esmentar semblen tímides al costat del malson que té Raskòlnikov malalt. És en el punt més baix del seu descens als inferns, just abans de la conclusió alliberadora, que l'heroi és així visitat. Cal acostar aquesta visió de terror a les grans escenes novel·lesques [*romanesques*] per besllumar l'abisme on l'univers dostoievskià amenaça sempre d'engolir-se:

«Li semblava veure el món sencer desolat per una plaga terrible i sense precedent, que, vinduda del fons d'Àsia, havia caigut sobre Europa. Tots havien de morir, excepte alguns escassos escollits. Cucs microscòpics, d'una espècie desconeguda fins aleshores, s'introduïen dins l'organisme humà. Però aquestes cuquetes eren esperits dotats d'intel·ligència i de voluntat. Els individus infectats esdevenien a l'instant desequilibrats i folls. Tal vegada, cosa estranya, mai els homes s'havien cregut tan savis ni tan segurs de posseir la veritat. Mai no havien tingut semblant confiança en la infal·libilitat de llurs judicis, de llurs teories científiques, de llurs principis morals... Tots anaven cap a l'angoixa, alhora que s'allunyaven de comprendre's els uns als altres. Cadascú es creia posseïdor de la veritat i es desolava considerant els altres homes. Cadascú, per això, es colpejava el pit, es cargolava les mans i plorava... No podien entendre's sobre les sancions a imposar, sobre el bé i sobre el mal i no sabien a qui condemnar o a qui absoldre. Es mataven entre si amb un cert furor absurd.»

³ Aquest article es comença a gestar el març del 2020, en iniciar-se el confinament a causa de la pandèmia que, hores d'ara, encara està present.

⁴ Cfr. J.-P. SARTRE, *La nausée*. Barcelona: Ed. Proa, 1976, pàg. 40-41.

⁵ R. GIRARD, *Literatura, Mimesis y Antropología*. Barcelona: Gedisa, 2006 (editat en francès a París: Grasset, 2002).

Aquesta malaltia és contagiosa i, encara que aïlla els individus, els llança els uns contra els altres. Cadascú es creu l'únic a posseir la veritat i cadascú es desespera considerant els seus veïns. Cadascú condemna i absol segons la pròpia llei. Cap d'aquests símptomes no ens és desconegut. És la malaltia ontològica, el que descriu Raskòlnikov, és la malaltia ontològica portada al seu paroxisme qui suscita aquesta orgia de destrucció. El llenguatge tranquil·litzador de la medicina microbiana i de la tecnologia obre a l'Apocalipsi. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 336-337)

2.2. Un diàleg recuperat

Aquesta troballa, actual i viva en aquests moments profusament pandèmics, em va fer recuperar un diàleg que tinc obert de fa temps amb Girard, i especialment amb una obra que he trobat, també, aquests dies: *Critiques dans un souterrain*, i especialment l'article «Du double à l'unité», de 1963.⁶ Un diàleg en què també participa Dostoievski.

Penso que aquest diàleg té un punt central, comú als tres dialogants, que és el moment d'*Els germans Karamàzov* en què Ivan i Alioixa es troben en una taverna, i tenen una llarga conversa.⁷ Alioixa ha intuït un dolor pregon en el seu germà, l'intel·lectual dels germans (Dmitri és un home vitalista, actiu, irreflexiu, i en aquest sentit Ivan és el seu contrari). Recordem que Alioixa és el més jove dels tres germans (n'excloem el bastard Smerdiàkov, que admira profundament Ivan), i és al monestir, sota el mestratge espiritual del pare Zòsim. La trobada a la taverna dels dos germans juga un paper important en el contingut de l'obra. És una conversa en què Ivan exposa al seu germà per què ha deixat de creure no en Déu, sinó en la creació. El patiment dels innocents és injustificable, si s'ha d'entendre com un mitjà per aconseguir un bé major. El patiment dels innocents no accepta el perdó. «Tota la ciència del món no val les llàgrimes dels infants». És a partir d'aquí que Ivan s'interroga sobre la creença, sobre la religió, sobre el sentit de l'existència. Ivan és un revoltat,⁸ com reconeix el seu germà. És en aquest context que Ivan recitarà el seu poema, que titula *El Gran Inquisidor*. En primícia l'explica a Alioixa, com a atac contra la figura de Crist.

En línies generals, el poema imagina la ficció d'un retorn de Crist a la terra, precisament a la Sevilla de les acaballes de la Inquisició. Crist veu els dolors dels homes i actua, en una identificació amb els fets del Nou Testament. Seria absurd que fes alguna cosa més que no hagués fet en el seu moment, ja passat. Jesús és Jesús, tal com va ser. Com un personatge de tragèdia, està fixat, tancat. No té llibertat. Les guaricions (la resurrecció de la nena, «filla d'un personatge important»), repeteix els fets de

⁶ Cfr. R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*. París: Grasset, 1983 (1a ed. Lausana: L'Age de l'Homme, 1976).

⁷ R. GIRARD, *op. cit.*, pàg. 118 i seg.

⁸ La idea de l'home revoltat la recollirà Albert Camus, així com la idea que el principi de la revolta és el patiment dels innocents. Però, en el cas de Camus, aquesta revolta és una revolta contra Déu, i no contra la creació.

Mc 5,21 i següents) fan que el poble s'exalti, i fan que el Gran Inquisidor s'hi fixi. Ordena que sigui empresonat, i de nit el visita al calabós. Allà el Gran Inquisidor té un monòleg amb Jesús (la conversa és impossible, ja que Jesús està condemnat a ser el que és). Ras i curt, acusa Jesús de no haver entès els homes, d'haver-los donat una llibertat que els causa angoixa i malestar, que els fa ser infeliços. Aquest error de Jesús, xifrat en la victòria sobre les tres temptacions del desert⁹ (Mt 4,1-11: rebutjar «el misteri, el miracle i l'autoritat»), significa centrar la seva predicació en el fet que els homes l'acceptin per si mateix, no en benefici propi. I aquesta actuació genera infelicitat i dolor. És l'Inquisidor amb els seus, que coneixen a fons el missatge de Jesús, que ensenyen als homes un camí que no és el de Jesús, sinó que és el de la felicitat, el benestar i la seguretat. Cal donar als homes allò que volen per fer-los feliços. I això no és la llibertat. La llibertat divergeix de la felicitat. Els enganyadors, els qui es posen al servei del «pare de la mentida» (Jn 8,44), acceptaran sobre seu el càstig i el patiment, sabent que el que han fet és el bé, el bé per als homes... Jesús acaba besant el vell inquisidor i aquest, canviant l'*acte de fe* que havia previst per l'endemà, deixarà marxar Jesús, ordenant-li que no torni...

Alíoxia veu en el relat no pas una crítica del seu germà a la figura de Jesús, sinó un elogi: besa el seu germà, en un acte imitatiu, un *plagi*, i els dos germans es separen, i no es retrobaran... fins deu anys més tard!

A partir d'aquí s'anirà desenvolupant la trama argumental, lligant temes com ara el parricidi, la bastardia, el patiment dels innocents, la violència..., però dins d'una lluminositat i una serenor que cap altra obra de Dostoievski aconsegueix: «El Dostoievski que ens descriu el subsol és a punt de sortir-ne; perseguirà la seva penosa ascensió d'*obra mestra en obra mestra* fins a la pau i la serenor d'*Els germans Karamàzov*» (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 313).

I el final, l'enterrament d'Iliusha, després del seu martiri, és la promesa de la resurrecció, i l'inici de la narració de la història... («i ens explicarem amb goig les coses que han passat...»)¹⁰ És el temps retrobat de tota conclusió novel·lesca,¹¹ que coincideix en la conversió de l'heroi en autor:¹²

⁹ Cfr. X. GARCIA-DURAN, «Víctimes sense sacrifici. Girard i el pensament post-cristià». *Calidoscopi*, 40, 2017. [publicació digital]

¹⁰ R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Grasset, 2001. El llibre acaba amb aquesta citació del final d'*Els germans Karamàzov*.

¹¹ «Totes les conclusions novel·lesques són *Temps retrobat*» (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 355).

¹² «...les similituds entre una certa forma de creació literària i la conversió cristiana. És Marcel Proust qui m'ha obert els ulls a aquest parentiu. En ell, l'heroi i l'escriptor són, de manera evident, una sola persona, però no al mateix temps. Si, en un primer moment, seguim l'heroi, a la fi de la novel·la, és l'escriptor qui hi apareix. Gràcies a un trencament, un canvi profund experimentat pel novel·lista, l'heroi esdevé escriptor» (R. GIRARD, *La conversion de l'art*. París: Carnets Nord, 2008, pàg. 194-195).

Cal reservar el títol d'heroi de la novel·la al personatge que triomfa sobre el desig metafísic en una conclusió tràgica i esdevé així capaç d'*escriure la novel·la*. L'heroi i el seu creador han estat separats al llarg de tota la novel·la, però es reuneixen en la conclusió. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 334-335)

2.3. René Girard sobre Dostoievski

Retornem al diàleg de tres del qual hem partit. La figura de Dostoievski és una de les fascinacions, una de les presències que poblen la meua vida intel·lectual des de fa uns quants (molts!) anys. Aquesta fascinació s'ha vist augmentada i il·luminada amb la descoberta de René Girard, que fa una lectura del novel·lista —lectura que enllaça vida i obra— en el context de la seva teoria mimètica. Fins i tot incorpora una categoria, que és la de *soterrani*, al seu pensament.¹³ Un dels temes centrals d'aquest diàleg fascinant és el tema dels dobles i del desdoblament, tan central en la novel·la de Dostoievski com en el pensament de Girard. Aquest desdoblament té moltes formes, molts plantejaments. Un dels més significatius és el de l'heroi i l'autor. Ja hi revindrem. Els llocs on Girard parla de l'autor rus són molt diversos. En aquest context ens centrarem especialment en tres llocs: un article de 1967, ja esmentat, titulat «Du double à l'unité», i que apareix amb altres articles en un volum titulat *Critiques dans un souterrain* (1976); el capítol XI («L'apocalypse dostoïevskienne») i el capítol XII («Conclusion») de l'obra de 1961 *Mensonge romantique et vérité romanesque*; i en tercer lloc, l'article «La conversion romanesque: de l'héros à l'écrivain», de 1999, aparegut en un volum amb altres articles: *La conversion de l'art*. Si bé els dos primers textos tenen com a nucli expositiu la figura de Dostoievski, el tercer és més categorial, i es centra en el concepte de *conversió de novel·la*¹⁴ (*conversion romanesque*, en diu Girard).

Girard parlant de Dostoievski..., de vegades és difícil aconseguir prou perspectiva per poder separar l'un de l'altre. El novel·lista rus permet il·lustrar de manera fefaent la *mentida romàntica* i, per tant, la *veritat de novel·la*. Permet al pensador francès donar contingut a aquesta història del desig mimètic (la internalització del mitjancer) que la novel·la genial revela, mentre que el món romàntic, simplement, reflecteix:

Dostoievski *revela* un desig que la nostra ficció i la nostra crítica no fan més que *reflectir*. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 312)

Aquestes teories no fan mai res més que *reflectir* el desig; el dissimulen al cor d'aquest reflex; Dostoievski el *revela*. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 322)

¹³ Per exemple, a «Le désir mimétique dans le souterrain», a: R. GIRARD, *La voix méconnue du réel*. París: Grasset, 2002. Hi ha traducció catalana a *Comprendre*, vol. 10/1-2. 2008, pàg. 5-22. També, de X. GARCIA-DURAN, «A propòsit del soterrani: Dostoievski, Sartre, Girard», dins: *Actes del I Congrés Català de Filosofia*.

¹⁴ Usarem com a traducció de *roman*, *romanesque* els termes *novel·la*, *novel·lesc*, tot i que el terme *romanç* també està acceptat com a sinònim de *novel·la*, però el seu ús en aquest sentit està desuet (DIEC 2).

Totes les obres del període romàntic, amb l'excepció parcial d'*El Doble*, no fan més que *reflectir* una dualitat que les obres genials *revelen*. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 69)

En què consisteix aquesta història del desig? És l'argument que es recull en aquesta obra extraordinària que és *Mensonge romantique et vérité romanesque*. El primer moment d'aquest argument és la definició del desig com a mimètic. Es tracta d'una descoberta central en el pensament girardià, a partir de la qual s'articula el seu pensament, fins a la idea d'apocalipsi d'*Achever Clausewitz* (2008).¹⁵ El desig és mimètic, i això significa que no s'adreça a l'objecte desitjat, sinó al subjecte que desitja. «Desitjo l'objecte perquè tu el desitges». «El meu desig és una imitació del teu». «Jo soc una imitació de tu». L'altre es transforma en model, però també en rival. En mitjancer del desig. Aquesta és la realitat que roman oculta, amb prou feines *reflectida* en la societat, però *revelada* en la novel·la, des de Cervantes a Dostoievski. Aquesta revelació permet definir la gran novel·la, que Girard xifra en aquests autors: Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski i Proust. Es tracta, doncs, d'uns quatre segles de novel·la. Hom podria, doncs, parlar d'una història de la novel·la —d'una història del desig.

El desig, en la mesura que forma part de la naturalesa humana, és un principi invariable. L'home desitja. Estrafent la fórmula sartreana,¹⁶ que identifica «home» amb «llibertat», podríem dir que l'home és desig. Però el que sí que canvia és el paper del mitjancer. En Cervantes, el desig de Don Quijote l'empeny a ser un cavaller. Per tant, pren com a model Amadís de Gaula, el model dels cavallers (el llibre que els *sanadors* del cavaller decideixen no cremar). Don Quijote imita Amadís, per poder ser un cavaller. El mitjancer és extern, ocupa un espai ideal, inaccessible. Té valor per si mateix, la tria del model es justifica pel model mateix. Amadís és *el* cavaller! Podríem parlar d'un model jeràrquic, ordenat (independentment del fet que la insània d'Alonso Quijano trenqui l'ordre, no treu valor al model). A partir d'aquesta situació, s'inicia un procés d'internalització del model: el model deixa d'habitar un món superior (en els sentits platònics de l'adjectiu), per entrar dins del subjecte que desitja. L'altre, igual que jo, és el model. Però també el rival. El model es fa intern, i entra en competència amb el meu desig, ja que no hi ha jerarquia, no hi ha ordre.¹⁷ Es passa, en paraules de Girard, d'una *transcendència vertical* a una *transcendència desviada*. Julien Sorel, Madame Bovary, l'home del subsol o l'*heroi* prouistià revelen que el desig s'orienta cap a l'altre, cap a aquell que és igual a mi.

¹⁵ Cfr. X. GARCIA-DURAN, «René Girard: una aproximació. Des de *Mensonge romantique et vérité romanesque* a *Achever Clausewitz*», *Comprendre*, vol. 14/2, 2012, pàg. 71-84.

¹⁶ Cfr. «L'existencialisme és un humanisme»: «no hi ha determinisme, l'home és lliure, l'home és llibertat» (J.-P. SARTRE, *Fenomenologia i existencialisme*. Barcelona: Ed. Laia, 1982, pàg. 52).

¹⁷ Aquest procés de destrucció de l'ordre és el de la societat, que passa del model jeràrquic (*Ancien Régime*) al model igualitari, democràtic.

En la mesura que els nostres desitjos són sempre mimètics, i més encara quan somiem ser autònoms i autosuficients, aquests desitjos ens transformen en rivals dels nostres models, després en models dels nostres rivals, fent així de les nostres relacions un encavalcament inextricable de desitjos idèntics i antagonistes, que ens condueix a una frustració sense fi. La frustració és inevitable, però pot ser de dues maneres. Si el nostre model ens impedeix adquirir l'objecte que tots dos desitgem, el nostre desig no deixa de créixer dolorosament, en relació amb la privació ressentida. Si, al contrari, aconseguim l'objecte de desig comú, el nostre model queda desprestigiats als nostres ulls, i el nostre desig s'afebleix i mor, per haver estat satisfet. [...]

La gran i vertadera literatura mostra que l'acompliment de si mitjançant el desig és impossible. Les obsessions mimètiques són terribles, mai no es pot sortir de la seva circularitat, encara que en tinguem consciència. Són a l'origen de totes les dependències, les drogues, l'alcohol, la sexualitat obsessiva, etc. No podem sortir d'aquest cercle. (*La conversion de l'art*, pàg. 188-190)

I en aquesta història del desig que la novel·la revela, hi ha un moment important, quan el mitjancer es fa tan interior que queda en el subsol. Per tant, la història del desig que la novel·la revela es manifesta també en la història de l'autor Dostoievski, història que es revela en la seva novel·la. A descriure aquest procés Girard dedica l'assaig «Du double à l'unité».

2.4. Du double à l'unité

Aquest assaig té quatre parts, ben significatives: «Descens als inferns», «Psicologia subterrània», «Metafísica subterrània» i «Resurrecció». Escric des del confinament en aquest lluminós diumenge de resurrecció. I des d'aquí intueixo que l'obra té una estructura simbòlica: *davallà als inferns i ressuscità el tercer dia*, com recull el símbol de fe. Si llegim amb intenció el primer capítol, enlloc no es parla de descens als inferns. No se'n parla fins a la pàgina final de l'assaig (la cursiva és nostra):

...és l'estructura de l'encarnació, l'estructura fonamental de l'art occidental, de l'experiència occidental. Hi és present cada vegada que l'artista aconsegueix donar a la seva obra la *forma* de la metamorfosi espiritual que l'ha fet néixer. [...]

Aquesta forma té, doncs, una història, i aquesta història coincideix amb les etapes d'una guarició espiritual. No pot néixer sinó el dia que el novel·lista comença a emergir del soterrani; no pot assolir el seu ple desenvolupament més que amb la plena llibertat. *Tot el període «romàntic» es presenta, doncs, retrospectivament, com una davallada als inferns*, i el Dostoievski d'*Humiliats i ofesos* crida la qüestió que posa Alioixa en el tema del seu germà Ivan: «O bé ressuscitarà dins la llum de la veritat, o bé sucumbirà dins de l'odi». És a dir, que no tan sols les obres particulars, a la llum d'*Els germans Karamàzov*, sinó el conjunt de les seves obres i l'existència mateixa del novel·lista uneixen la forma d'una mort i d'una resurrecció. I la darrera novel·la ho reprèn tot, ho resumeix tot, ho conclou tot, ja que encarna tota sola la plenitud d'aquesta resurrecció. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 133-135)

Així doncs, el breu assaig té una dimensió de mort i resurrecció; com l'obra de Dostoievski, com la seva vida, que tenen una simultània dimensió de mort i resurrecció. Vida i obra tenen una dimensió pasqual! La vida es desdobla en l'obra, com l'autor i l'heroi. Comença per un descens als inferns, que és el món del subsol, i un progressiu anar sortint del subsol, emergència que culmina amb la resurrecció. Possiblement, un dels majors mèrits del text de Girard és que lliga la vida i l'obra de l'autor rus, que es viu en els seus personatges. D'alguna manera, l'autor i l'heroi s'identifiquen, com ja hem esmentat abans, en una forma peculiar de desdoblament. En altres moments de l'obra girardiana, aquesta resurrecció rebrà el nom de «conversió de novel·la».¹⁸

La cursa heroica és un descens als inferns que s'acaba, gairebé sempre, amb un retorn a la llum, amb una conversió metafísica intemporal. Les durades novel·lesques s'encavalquen però hi ha sempre un descens als inferns que comença on la precedent s'interromp. Hi ha cent herois i no n'hi ha més que un, l'aventura del qual es desplega d'un cap a l'altre de la literatura novel·lesca. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 306)

Aquesta estructura és la de tota la gran novel·la, la de tot gran autor.¹⁹

L'assaig de Girard mirarà de construir el paral·lelisme entre els fets de la vida de Dostoievski i la seva construcció com a autor, és a dir, la seva obra:

Crear-se, per a Dostoievski, és matar l'home vell, presoner de formes estètiques, psicològiques i espirituals que estrenyen el seu horitzó d'home i d'escriptor. El desordre, la degradació interior, la ceguesa mateixa que reflecteixen, en conjunt, les primeres obres, ofereixen un contrast sorprenent amb la lucidesa dels escrits posteriors a *Humiliats i ofesos*, i sobretot amb la visió genial i serena d'*Els germans Karamàzov*. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 41)

Aquest principi i final de la producció del novel·lista rus té un punt d'inflexió, que és *Memòries del subsol*. És a partir d'aquesta que:

...exorcitza, l'un darrere l'altre, els seus dimonis, encarnant-los en la seva obra novel·lesca. Cada llibre, o gairebé, marca una nova conversió, i aquesta imposa una nova perspectiva als problemes de sempre. Enllà de les diferències superficials de temes, totes les obres no en fan més que una. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 42)

¹⁸ «La novel·la, encara que no sigui del tot cristiana, constitueix en el seu fervor, en la seva moral, en la seva metafísica, una autobiografia estètica i tanmateix espiritual que s'arrela en una transformació personal, estructurada exactament com l'experiència cristiana de la conversió» (*La conversion de l'art*, pàg. 195).

¹⁹ «Totes les conclusions de novel·la són conversions» (R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 352).

Hi ha, doncs, un moment de descens als inferns²⁰ (i el soterrani és allò que és a sota, a baix, a l'infern. En aquest món inferior-interior negatiu i necessari, caldria afegir-hi connotacions en referència a la caverna platònica), i des d'aquí un moment de sortida, de fugida, de resurrecció. És des de la resurrecció que es pot entendre tot l'anterior. Mirem de fer un breu recorregut per l'assaig, per retrobar-nos finalment amb aquest cas peculiar de desdoblament que és l'autor-heroi.

La davallada als inferns, que és ja a l'origen de *La Divina Comèdia*,²¹ ja ens ha dit que respon al moment romàntic, especialment a l'obra *Humiliats i ofesos*. També és significativa l'obreta *El Doble*, perquè serà un tema recurrent en les obres posteriors. La idea gairebé patològica del desdoblament²² és en el nucli de la novel·la (autor-heroi), però també de l'individualisme contemporani, tal com veurem més endavant, i també de la idea del parricidi i la bastardia, que són al nucli del pensament del subsol.²³ La vida de l'autor en aquesta època està en consonància absoluta amb les novel·les: els triangles amorosos (el «somni de la vida a tres»), el desig i la passió, arrossegueu alhora els personatges i el seu autor. *Voyeurisme* i masoquisme són els elements definitoris d'aquesta baixada als inferns; el rival que obté la victòria per la humiliació desitjada del protagonista, per la *generositat* del perdedor... El primer pas, un cop a l'infern, per sortir-ne és el que Girard anomena «Psicologia subterrània».

La psicologia subterrània, que té com a centre l'orgull, està *reflectida* en el descens als inferns romàntic. A partir de les *Memòries del subsol*, és *revelada*. Els textos a partir dels quals es deriva aquesta comprensió del desig des de l'orgull són les *Memòries del subsol*, *L'etern marit* i *El Doble*. Aquesta darrera, si tenim en compte la cronologia, pertany al període romàntic, però, com ja hem vist, «*El Doble* i les *Memòries del subsol* són dos esforços per expressar la mateixa veritat». Quina és aquesta veritat, és el que tractarem de mostrar tot seguit.

La veritat que es revela en aquest segon moment és la de l'orgull. L'orgull és el centre de la psicologia subterrània, com es deixava albirar en el moment romàntic. En l'àmbit del desig mimètic, l'heroi de Dostoievski és un orgullós. El seu orgull, però, el posa en mans de l'Altre. El rival, el qui desitja el mateix que jo, es transforma en objecte de desig. És el que a *Mensonge romantique et vérité romanesque* s'anomena «transcendència desviada»:

²⁰ De fet, el descens als inferns ja ens ha aparegut en el text que és a l'origen d'aquestes reflexions, el somni de Raskòlnikov.

²¹ «En el meu cas, no van ser ni Virgili ni Dant els qui em van guiar a través de l'infern, sinó els cinc novel·listes dels quals parlo en el meu primer llibre: Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski i Proust. Com més moderna és la novel·la, més ens enfonsem en els cercles d'un infern que pot ser definit en termes teològics, com en Dant, però també en termes profans» (R. GIRARD, *La conversion de l'art*, pàg. 188).

²² Cfr. O. RANK, *Don Juan et Le Double*. París: Payot, 1973.

²³ «*El Doble* i *Memòries del subsol* són dos esforços per expressar la mateixa veritat» (R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*, pàg. 66).

L'impuls de l'ànima cap a Déu és inseparable d'un descens cap a la pròpia intimitat. Inversament, el replec de l'orgull és inseparable d'un moviment de pànic cap a l'Altre. [...] La negació de Déu no suprimeix pas la transcendència, sinó que la fa desviar des de l'enllà a l'ençà. La imitació de Jesucrist esdevé la imitació del proïsme. L'impuls de l'orgullós trenca la humanitat del mitjancer: l'odi és el resultat d'aquest conflicte. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 85-86)

Si el meu orgull, que em posa en mans del meu rival, fracassa, aleshores es transforma en odi.²⁴ Contra el rival i, al mateix temps, contra mi mateix. Qui era orgullós s'ha d'humiliar, però com un acte d'orgull: l'orgull esdevé eina de càstig, d'humiliació. I, com més orgull, més càstig. És el masoquisme. I també l'arrogància. Però el masoquista necessita el sàdic. Qui ha de ser humiliat necessita un humiliant. Qui ha de ser menyspreat, necessita un menyspreador. És una reformulació de l'*Odi et amo* de Catul. Si entenem que aquest element actiu i passiu alhora, agent i pacient, senyor i esclau, és l'heroi mateix, som a les portes de la idea central del desdoblament. L'heroi és doble, és qui estima el seu rival i que, per tant, l'odia —i s'odia. És qui...

... es creu *un* en el somni solitari, però es divideix amb el fracàs en un ésser menyspreable i en un observador menyspreador. Esdevé Altre per si mateix. El fracàs el constreny a prendre, contra si mateix, partit a favor d'aquest Altre que li revela el seu propi no-res. [...] El fracàs engendra un doble moviment. Mentre l'observador menysprea, l'Altre que és en Mi s'atansa sense pausa a l'Altre que és fora de Mi, el rival triomfant. Hem vist, d'altra banda, que aquest rival triomfant, aquest Altre, extern a Mi, del qual jo imito el desig i que imita el meu, s'atansa sense pausa cap a Mi. A mesura que l'escissió interior de la consciència es reforça, la distinció entre el Jo i l'Altre s'apaivaga; els dos moviments convergeixen l'un cap a l'altre per engendrar «l'al·lucinació» del doble. L'obstacle, com una moneda que s'enfonsés dins la consciència, agreuja els efectes desdoblants de tota reflexió. El fenomen al·lucinatori constitueix l'objectiu i la síntesi de tots els desdoblaments objectius i subjectius que defineixen l'existència subterrània. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 66-67)

Aquesta és la psicologia subterrània, de l'home del subsol, d'aquest ésser escarransit i feble (*chétif et malingre*), que imagina en el seu subsol un món imaginari on tot és «bell i sublim», on el rival no és triomfant, on el seu orgull no és humiliat. Però aquest món imaginari xoca amb el món real, exterior al soterrani. El desdoblament entre víctima i botxí és el desdoblament entre real i imaginari: «Allò real no és mai bell».²⁵ Per

²⁴ A *Mensonge romantique et vérité romanesque*, «l'enveja, la gelosia i l'odi impotent» (*l'envie, la jalousie et l'haine impuissante*) signifiquen el sentiment de l'home modern, que té la seva figura de consciència en l'home del subsol. Venen a ser com una jaculatòria, com un *leit motiv* del món que neix a partir de la mediació interna (vegeu, per exemple, les pàgines 37, 66, 92 o 156).

²⁵ «Le réel n'est jamais beau» (J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*. París: Gallimard, 1982, pàg. 372).

això l'home del subsol crida: «Jo soc sol, ells són tots!». En aquesta situació subterrània, infernal, s'hi troba també el camí de sortida, de retorn a la superfície, de salvació:

Poc importa si l'home del subsol afirma o nega, potser amb violència però sempre amb la boca petita, l'existència de Déu. Per tal que allò sagrat adquireixi una significació concreta cal d'antuvi pujar a la superfície de la terra. El retorn a la terra materna constitueix, doncs, per a Dostoievski, la primera i necessària etapa del camí de la salvació. Quan l'heroi emergeix, victoriós, del subsol, abraça el terra del seu naixement. (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 89)

Aquesta emergència de l'heroi és també l'emergència de l'autor. Aquest «retorn a la terra materna»²⁶ vindrà a ser la «Metafísica subterrània», que és el següent moment de l'estada als inferns.

Pugem el següent esglaó de sortida d'aquest món subterrani, infernal, cavernari. Com en les antigues piscines baptismals, que tenien tres esglaons de baixada cap a la immersió, i tres de pujada cap a l'emergència, cap al retorn a la terra materna, a la vida. Hi ha una sobredeterminació simbòlica extraordinària en aquest doble moviment irreversible de descens als inferns i d'ascens dels inferns. Sortir batejat és sortir nou, renovat, ressuscitat. I el nombre de tres recorda els tres dies pasquals: «i davallà als inferns, i ressuscità el tercer dia».

Les obres que integren aquest moment són ja obres sòlides, on els temes anunciats amb anterioritat prenen el seu sentit i la seva dimensió: *Crim i càstig*, *El jugador*, *L'idiota*, *Els posseïts*. *L'adolescent* obre el camí cap al moment final, ensenyorit per *Els germans Karamàzov*.

Les figures de l'orgull es multipliquen: el poder prometeic del superhome sota la figura de Napoleó a *Crim i càstig*; les figures del poder econòmic i eròtic es lliguen a *El jugador* (el paral·lelisme entre l'atzar i l'eroticisme és colpidor, assenyala Girard):²⁷ «Les lleis del lliure mercat capitalista, com les de l'eroticisme, remarquen l'orgull subterrani» (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 79). A *L'adolescent* la figura de Rotschild vindrà a substituir la de l'heroi militar francès.²⁸ Aquest orgull del subsol, xifrat aquí en el donar i el rebre, defineix perfectament el subsol:

És tanmateix la juxtaposició de contraris, és a dir, la unió sense reconciliació, la que, en tots els dominis, defineix el subsol. I és aquesta «amplitud» la que, des del punt de vista

²⁶ La imatge de sorgir del subsol i la imatge de naixement són imatges on ressona la resurrecció, i tanmateix la sortida de la caverna platònica.

²⁷ «El joc de l'amor i el joc de l'atzar fan un»; «l'amant està lliurat, doncs, al mateix atzar que el jugador»; «tota la novel·la reposa sobre la identitat secreta de l'eroticisme i el joc» (R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*, pàg. 78).

²⁸ «La idea rotschildiana, com la idea napoleònica, subratlla la fascinació que exerceix l'Altre sobre l'orgullós subterrani» (R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*, pàg. 80).

de Dostoievski, defineix el Rus i, potser, l'home modern en general. És en la passió del joc —prodigalitat avara, avarícia pròdiga— on es revela aquesta unió de contraris. A la ruleta, els moments de la dialèctica subterrània se succeeixen molt ràpidament i deixen de ser distints. A cada partida, el mestre i l'esclau estan en joc. La ruleta és una quintaessència abstracta d'alteritat en un univers on totes les relacions humanes estan penetrades d'orgull subterrani. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 80)

Però el nucli de la metafísica del subsol es resol en dues grans novel·les: *L'idiota* i *Els posseïts*. La clau de volta per sortir del soterrani és el domini de si: ja apareix en la figura de Raskòlnikov i en la figura del jugador (i també en la del novel·lista: després de pèrdues econòmiques terribles a la ruleta, es compromet amb la seva dona a deixar el joc. I ho compleix):²⁹ «És possible escapar del subsol pel domini de si? Aquesta qüestió fa referència a la qüestió de Raskòlnikov, a la qüestió del superhome. És al centre de *L'idiota* i d'*Els posseïts*, les dues obres mestres que segueixen a *El jugador*» (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 81).

En aquest sentit, hi ha dues respostes a la pregunta: la del príncep Myshkin i la d'Stavroguin, la de la humilitat i la de l'orgull, la del masoquisme i la del sadisme. La de l'esclavatge i la de la dominació. Però els dos personatges són un desdoblament del mateix autor, que està vivint un moment revulsiu:

Quina és la situació de Dostoievski en l'època de *L'idiota* i *Els posseïts*? La revelació del soterrani és la revelació del nihilisme. [...] L'escriptor, cal reconèixer-ho, s'ha abandonat al nihilisme, però aquest nihilisme no és un fardell, sinó una font de coneixement, i tanmateix de poder, en un món que creu encara en la solidesa dels valors romàntics. [...] Però l'existència de Dostoievski, sempre inestable i desordenada, passa aleshores per un paroxisme d'inestabilitat i desordre. L'energia del nihilisme sembla sobretot adreçada cap a les formes més variades d'autodestrucció. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 84)

Myshkin i Stavroguin són dues formes de ser de Dostoievski. Es desdobra en cadascun dels personatges, amb un rerefons cristològic. El Crist romàntic («més romàntic que cristià»)³⁰ de l'heroi humil, l'antiimatge satànica de l'orgullós. Però en la humilitat hi ha orgull, i en l'orgull humilitat.

És, doncs, possible preguntar-se si Myshkin no és Stavroguin i, recíprocament, si Stavroguin no és Myshkin. L'orgull més extrem, encara que no trobi obstacle i no caigui en la trampa masoquista, és sempre el més difícil de captar, perquè menysprea realment les satisfaccions vulgars que reclama la vanitat. Es confon millor amb la vanitat autèntica que

²⁹ «El 1871, a Wiesbaden, Dostoievski, una vegada més, té terribles pèrdues en el joc. I anuncia a la seva dona, un cop més, que està guarit de la seva passió. Però aquesta vegada diu la veritat. Mai no tornarà a posar els peus en un casino» (R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*, pàg. 81).

³⁰ *Critiques dans un souterrain*, pàg. 81.

totes les actituds intermèdies. Res no és més fàcil, en conseqüència, que confondre aquests dos extrems, en si mateix com en l'altre.

Això no vol dir que Dostoievski s'hagi pres, alternativament, per Myshkin i per Stavroguin, però aquests dos personatges constitueixen l'eclosió fictícia dels dos punts de vista oposats entre els quals oscil·la l'escriptor quan reflexiona sobre el valor moral de les seves pròpies conductes. [...]

Myshkin i Stavroguin són, essencialment, dues imatges oposades del novel·lista. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 85-86)

El que es planteja en aquests textos és l'aparició de l'individualisme occidental, en la seva versió d'enfrontament contra Déu. És el desdoblament que experimenten Descartes i Nietzsche,³¹ «els dos profetes de l'individualisme occidental», i aquest individualisme ve a «assumir les prerrogatives de Déu en la filosofia medieval». Cal aquí deixar que Girard s'expliqui, en aquesta citació una mica llarga:

Quina és aquesta omnipotència que hereten, en l'adveniment del món modern, no els homes com a col·lectiu ni la suma de tots els individus, sinó cadascun de nosaltres en particular? Quin és aquest Déu que és a punt de morir? És el Jehovà de la Bíblia, el Déu gelós dels hebreus, aquell que no tolera rivals. La qüestió és lluny de ser històrica i acadèmica. Es tracta, en efecte, de determinar el sentit de l'empresa que correspon, sencera, a cadascun de nosaltres, individus moderns. Tot pluralisme aquí està exclòs. És el Déu únic de la tradició judeocristiana que dona la seva qualitat particular a l'individualisme occidental. Cada subjectivitat ha de fundar l'ésser del real en la seva totalitat i afirmar *jo soc el que soc*. La filosofia moderna reconeix aquesta exigència en la mesura que fa de la subjectivitat la font única de l'ésser, però aquest reconeixement resta abstracte. Nietzsche i Dostoievski són els únics que entenen que la tasca és pròpiament sobrehumana, tot i que s'imposa a tots els homes. L'autodivinització, la crucifixió que implica, constitueixen la realitat immediata, el pa quotidià de tots els petits buròcrates petitburgesos que passen sense transició de l'univers medieval al nihilisme contemporani.

Es tracta de saber, en efecte, *qui* serà l'hereu, el fill únic del Déu mort. Els filòsofs idealistes creuen que n'hi ha prou de respondre «Jo» per resoldre el problema. Però el Jo no és un *objet*e contigu a altres Jo *objet*e; està constituït en relació a l'Altre i no se'l pot considerar fora d'aquesta relació. És aquesta relació que enverina forçosament l'esforç per posar-se en el lloc del Déu de la Bíblia. La divinitat no es correspon ni al Jo, ni a l'Altre; està perpètuament discutida entre el Jo i l'Altre; és aquesta divinitat problemàtica que carrega de metafísica subterrània la sexualitat, l'ambició, la literatura...; en una paraula: totes les relacions intersubjectives. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 94)

El triangle que està aquí en joc és el triangle entre el Jo i l'Altre. El tercer vèrtex correspon a Déu, però aquest s'haurà d'entendre en la relació interpersonal. S'hi intueixen

³¹ «La intuïció de Dostoievski [...] crida a un diàleg amb tot l'individualisme occidental, des de Descartes a Nietzsche. Crida a aquest diàleg de forma tant més imperiosa com més retroba, en els dos grans profetes de l'individualisme, una experiència del Doble prou semblant a la de Dostoievski» (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 92-93).

alguns dels elements de l'ontologia sartreana.³² Cal construir una comprensió de l'home des de la mort de Déu, però el Déu que ha mort és qui ha generat l'individualisme que l'ha mort. Es tracta de substituir una transcendència vertical, com hem vist, per una transcendència desviada. O potser es tracta de capgirar la transcendència, col·locant en el lloc de Déu el diable, Satan. Aquesta idea és la idea central d'*Els posseïts*, el nucli de les idees d'Stavroguin: «És possible creure en el diable sense creure en Déu?».³³ És la contraposició de Crist, que es busca.³⁴

Tot el mal, segons Kirilov, ve del desig d'immortalitat que el Crist ha follament il·luminat en nosaltres. És aquest desig, insatisfet per sempre, que desequilibra l'existència humana i engendra el subsol. [...] No imita Crist, el parodia; no busca col·laborar amb la idea de la redempció, sinó corregir-la. L'ambivalència subterrània està aquí duta al grau suprem d'intensitat i de significació espiritual; el rival alhora venerat i odiat és el Redemptor mateix. A la humil imitació de Jesucrist s'hi oposa la imitació orgullosa i satànica dels posseïts. És l'essència mateixa del soterrani que s'ha, finalment, revelat. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 104-105)

Amb aquestes paraules acaba aquest tercer moment del recorregut subterrani cap a la salvació. S'inaugura el moment final i esplendorós, que és la resurrecció.

La mort de Déu i el nihilisme que engendra³⁵ posen l'Altre com a rival i model, eliminen la verticalitat del desig i el fan immanent. Però la primera gran temptació és buscar una negació de la negació de Déu en un altre absolut, que és Satan. La construcció que empara el nihilisme és una construcció satànica, governada per l'orgull i per l'individualisme (fins a quin punt no són sinònims?), governada per l'anhel de sobrehumanitat prometeica. I la segona possibilitat és obrir un procés cap a Déu. La direcció d'aquest procés és la conversió. L'autor es transforma, es converteix en el moment final de la seva producció, amb *Els germans Karamàzov*. De nou: és la resurrecció.

Aquesta transformació passa, tant biogràficament com novel·lescament, per la doble experiència del parricidi³⁶ i la bastardia, és a dir, per una reflexió sobre les relacions entre el pare i el fill:

³² «Desplaceu l'home del subsol de les vores del Neva cap a les del Sena. Substituiu la seva existència burocràtica per una existència d'escriptor i veureu sorgir a cada línia o gairebé d'aquest text genial [*Memòries del subsol*] una paròdia ferotge dels mites intel·lectuals de la nostra època» (R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 316).

³³ R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*, pàg. 101.

³⁴ En aquesta interpretació del personatge de Kirilov es beslluma la figura del Gran Inquisidor.

³⁵ El text central d'aquesta experiència és l'aforisme 125 de *La Gaia Ciència*, «L'home boig», de F. Nietzsche.

³⁶ Freud escriu el 1928 un article titulat «Dostoyevski und die Vätertötung». Vegeu la «Présentation» de *Critiques dans un souterrain*, pàg. 25.

Meditar sobre les relacions del pare i el fill, és doncs meditar, una vegada més, sobre l'estructura subterrània, sobre les relacions amb el rival odiat que és igualment el model venerat, però és entendre aquesta estructura a un nivell verament original. [...] Arribem finalment al punt més dolorós, al lloc que dirigeix totes les manifestacions mòrbides, a l'objecte que tots els mecanismes subterranis s'esforcen per dissimular. [...]

La bastardia és la consagració legal i social d'una separació en la unió i d'una unió en la separació que caracteritza la relació entre el pare i el fill, fins i tot la legítima; la bastardia pot, doncs, simbolitzar aquesta relació i la vida subterrània sencera que és el fruit d'aquesta relació. Es retrobarà en Sartre aquest símbol. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 110-111)

La relació amb Bielinski, intel·lectual revolucionari, de ferotge crítica social, personatge admirat i model, significa un trencament per substitució de la figura paterna. El pare de Dostoievski, assassinat pels seus serfs, representa la Rússia tradicional, la Santa Mare Rússia. Bielinski és el contrari. Admirar l'un significa menystenir l'altre, sense possibilitat de síntesi.³⁷ El trencament final amb l'intel·lectual significa la pèrdua de la figura paterna, la situació de bastardia. I la vergonya: «Vergonya de ser rus, vergonya de ser el fill del seu pare, vergonya de ser Fiódor Mikhaïlovitx Dostoievski, és tota aquesta vergonya acumulada que s'aireja, es ventila i es dissipa amb el gran buf dels *Karamàzov*» (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 115-116).

L'altre esdevé ara la figura paterna, admirada i odiada al mateix temps, rival i model, figura que cal assassinar, sabent que el pare és la imatge del fill i que, per tant, «l'assassinat és un suïcidi» (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 113).

L'obra i la biografia de Dostoievski ens han anat menant a aquesta situació terrible i angoixant, però tanmateix humana. La construcció d'*Els germans Karamàzov* té la funció d'exorcitzar aquesta situació. L'autor esdevé l'heroi, els tres germans i el bastard, reunits i dispersats al voltant de l'assassinat del pare. L'experiència climàtica ja no és doble, com en les primeres etapes.³⁸ Ara el temps és fred i lluminós, especialment en el retorn a la infantesa.³⁹ I l'exorcisme consisteix en la victòria sobre l'orgull subterrani, victòria a favor de Déu: «Al fons de tot, hi ha sempre l'orgull humà o Déu, és a dir, les dues formes de la llibertat».⁴⁰ Aquesta victòria sobre l'orgull només es pot fer recuperant la figura de Crist. És la mort de l'home vell que permet la resurrecció de l'home nou. Aquest és el sentit de la «Llegenda del Gran Inquisidor» amb què hem començat.

³⁷ «Hi ha dues crisis epilèptiques referides a Dostoievski: una, després de l'assassinat del seu pare, quan la visió d'un seguici funerari l'hi recorda; la segona, quan s'assebenta de la mort de Bielinski» (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 109).

³⁸ «...cau una neu mig fosa; hom té massa fred i massa calor al mateix temps; fa un temps humit, malsà, ambigu, doble...» (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 66).

³⁹ «...al vent, al sol, al fred glacial, a la neu esclatant dels dies veritablement hivernals. La llum pura restitueix als objectes netedat i identitat; el gel uneix i contreu totes les coses. Aquest temps tònic i alegre és el temps de la unitat finalment conquerida i posseïda» (R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*, pàg. 132).

⁴⁰ *Critiques dans un souterrain*, pàg. 133.

Aquesta estructura de mort i resurrecció és el que dona força a la novel·la final, perquè representa l'experiència vital de l'autor, experiència espiritual de salvació que és en el centre de la novel·la, però també és a l'experiència vital de l'art occidental:⁴¹

L'experiència no difereix pas, en la seva essència, de la de sant Agustí o de Dant; és perquè l'estructura d'*Els germans Karamàzov* és propera a la de les *Confessions* o a la de *La Divina Comèdia*. És l'estructura de l'encarnació, l'estructura fonamental de l'art occidental, de l'experiència occidental. Hi és present totes les vegades que l'artista aconsegueix donar a la seva obra la *forma* de la metamorfosi espiritual que l'ha fet néixer. (*Critiques dans un souterrain*, pàg. 134)

La història de l'obra de Dostoievski es vincula a la seva biografia, construint una única línia vital: la de la conversió. L'autor arriba a una experiència de cristianisme en els seus herois, sortint de l'infern que és el soterrani i tornant a la terra, ressuscitat. Hi ha una identificació de l'heroi i l'autor, entre allò real i allò imaginari. Finalment, tal com passa en Proust, l'heroi esdevé l'autor de la novel·la. La relació entre tots dos esdevé bidireccional, recíproca. Aquesta conclusió és la que es mostra a «La Conclusion» de *Mensonge romantique et vérité romanesque*. La conversió vital que es recull en la novel·la trenca el mirall de Narcís: l'autor i l'heroi no són dues realitats metafísiques incomunicables, sinó una unitat. Allò real i allò imaginari s'identifiquen, es reconcilien. I és cap a aquesta unitat que ha caminat l'existència de l'autor. El moment final no és la mort (o l'exili, o la transformació), com en el mite de Narcís, sinó un renaixement, o més: una resurrecció.

3. Pessoa, un plural singular

Sigues plural com l'univers!
(F. PESSOA)

Fernando Pessoa⁴² mereixeria un article per si sol, en totes les seves dimensions literàries, estètiques, avantguardistes, ocultistes, místiques, psiquiàtriques, portugueses... És un autor que exerceix una innegable fascinació, des d'una de les poesies (o, més ben dit, construccions intel·lectuals) més singulars del segle XX. Però aquí ens haurem de cenyir al tema que ens ocupa: la relació de l'autor amb l'heroi, com una reformulació del mite de Narcís, però també com un punt de redempció i de salvació (la *conversion romanesque*). En l'heroi, com hem vist a propòsit de Dostoievski, l'autor es realitza (de

⁴¹ Amb aquesta citació queda completada la de la pàgina 37.

⁴² Els textos que utilitzarem en les pàgines que segueixen són: *Poemes d'Alberto Caeiro*. Barcelona: Llibres del Mall, 1986; *Poemes d'Álvaro de Campos*. Barcelona: Llibres del Mall, 1985; *Los poemas de Ricardo Reis*. Madrid: Abada Editores, 2015; *Llibre del desassossec*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002, i *El regreso de los dioses*. Barcelona: Acantilado, 2006.

manera que, finalment, en la conclusió, l'heroi esdevé autor). Aquesta relació, en l'obra de Pessoa, té unes dimensions insospitades. Són els heterònims. Els heterònims són creacions del seu autor —Fernando Pessoa— que tenen la funció de ser autors, d'escriure. És l'heroi que escriu, pres de bell antuvi. Una de les fonts dels problemes (o de les inquietuds) que apareixen en aquesta situació és que el mateix Pessoa a voltes s'apunta a la llista dels heterònims: «Mai no em sento tan portuguesament jo com quan em sento diferent de mi —Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, i tants com hagin sigut i seran» (*El regreso de los dioses*, 244).

3.1. Una breu història dels heterònims pessoans

Com ell mateix explica,⁴³ els heterònims van existir des de la seva infantesa, com una necessitat d'envoltar-se de presències:

He tingut sempre, des de nen, la necessitat d'augmentar el món amb personalitats fictícies, somnis meus rigorosament construïts, vistos en visions de claredat fotogràfica, compresos per dins de les seves ànimes. No tenia més de cinc anys i, nen aïllat i no desitjant sinó estar així, ja m'acompanyaven algunes figures dels meus somnis —un capità Thibeaut, un Chevalier de Pas— i d'altres que ja he oblidat [...].

Avui ja no tinc personalitat: tot el que hi ha d'humà en mi ho he repartit entre els diferents autors l'obra dels quals he creat. Soc, avui, el punt de reunió d'una petita humanitat només meva.

Es tracta, malgrat tot, del temperament dramàtic dut a l'extrem; escrivint, en lloc de drames en actes i acció, drames en ànimes. (*El regreso de los dioses*, 277-278)

De fet, en aquest sentit, Pessoa no estaria tan lluny dels diàlegs platònics, de les novel·les occidentals o de les meditacions cartesianes. No deixen de ser construccions racionals en què l'autor es desdobra en els personatges que ell mateix crea (o en un doble dialogant, com fa Descartes) per tal d'arribar al lector o, simplement, construir l'obra. La diferència, en el cas de Pessoa, rau en el fet que els seus interlocutors no són simplement imaginaris, sinó que tenen realitat: una biografia, un aspecte físic... No són una imatge de l'autor, sinó una creació independent d'ell. Aquesta és la idea del *drama en gentes* pessoà.

Ara bé, el nucli fort dels heterònims (deixant de banda, entre d'altres, el d'Alexander Search, autor de novel·les d'enraonament —Pessoa en diu *de raciocinio*—, de crims i policies: novel·la més o menys negra) s'esdevé el 1914, amb l'aparició d'Alberto Caeiro i dos dels seus deixebles —sense oblidar que el mateix Pessoa es considera deixeble de Caeiro—: Álvaro de Campos i Ricardo Reis. A aquests cal sumar-hi Antonio Mora, filò-

⁴³ En les diverses cartes a Adolfo Casais-Monteiro, recollides a *El regreso de los dioses*, pàg. 277-295. Les cartes són del 1935, any de la mort de Pessoa.

sof, autor d'*El regreso de los dioses*, i Bernardo Soares, un «semiheterònim»,⁴⁴ que construirà el *Llibre del desassossec*. Mirem-ho com ho explica el mateix Pessoa, en una citació necessàriament llarga:

Un any i mig o dos anys després, se'm va acudir fer una broma a Sá-Carneiro: la d'inventar un poeta bucòlic, complex, i presentar-l'hi, ja no recordo com, sota qualsevol classe de realitat. Vaig passar uns dies preparant el poeta sense èxit. Un dia, en què havia ja desistit —va ser el 8 de març de 1914—, em vaig acostar a una calaixera alta i, agafant un paper, vaig començar a escriure, dret, com escric sempre que puc. I vaig escriure trenta i tants poemes d'una tirada, en una mena d'èxtasi la naturalesa del qual no sabia definir. Fou el dia triomfal de la meua vida, i mai no podré gaudir d'un altre de semblant. Vaig començar amb un títol, «El guardià de ramats». I el que vingué a continuació fou l'aparició en mi d'algú a qui vaig anomenar Alberto Caeiro. Disculpi'm l'absurd de la frase: aparegué en mi el meu mestre. Aquesta fou la sensació immediata que vaig tenir. I tant és així que, havent escrit aquells trenta i pocs poemes, tot seguit vaig agafar un altre paper i vaig escriure, també d'una tirada, els sis poemes que formen la «Pluja obliqua» de Fernando Pessoa. Immediatament i total... Va ser el retorn de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa tot sol. O, més ben dit, fou la reacció de Fernando Pessoa contra la seva inexistència com a Alberto Caeiro. Un cop aparegut Caeiro, vaig tractar tot seguit de descobrir-li —instintivament i subconscient— uns deixebles [així apareixen Ricardo Reis i Álvaro de Campos] [...]. Unes notes més sobre el tema... *Veig* davant meu, en l'espai incolor però real del somni, les cares, els gestos de Caeiro, Ricardo Reis i Álvaro de Campos. He construït les seves edats i les seves vides... (*El regreso de los dioses*, 285-87)

Aquests tres autors integren el que podríem anomenar *nucli dur* de la producció poètica de Pessoa, on també caldria incloure el mateix Pessoa. Alberto Caeiro és aquest pastor, poeta bucòlic (que renuncia als pastors de Virgili: *El guardià de ramats*, XII), autodidacta, *sensacionista* (la sensació, en si mateixa és la realitat tal com és),⁴⁵ enfrontat al catolicisme (*El guardià de ramats*, VIII), i si es pot dir així, profeta d'un nou paganisme, del retorn dels déus.⁴⁶ Ricardo Reis és un poeta clàssic, formal, de rigorosa formalització: recompte sil·làbic, ritmes i metres... Marca un retorn a la poesia grega i llatina antigues. Critica del seu mestre una marcada despreocupació per la forma. Álvaro de Campos és el poeta del futurisme, de l'avantguarda, del trencament amb la norma i amb el passat. Va escriure, entre altres textos en prosa, unes «Notes per recordar el meu mestre Caeiro».⁴⁷

⁴⁴ Carta a Casáis-Monteiro, *El regreso de los dioses*, pàg. 288.

⁴⁵ Sobre el *sensacionisme*, vegeu *El regreso de los dioses*, pàg. 297 i següents. El text està firmat per Pessoa.

⁴⁶ António Mora, un altre heterònim, filòsof, és el teoritzador d'aquest «retorn dels déus» (vegeu *El regreso de los dioses*, pàg. 37 i seg.). Diu, en algun lloc: «Caeiro és el Francesc d'Assís del nou paganisme» (*op. cit.*, p. 123). Però en paraules de Pessoa: «Sant Francesc fou l'abominable fundador d'una secta abominable» (*op. cit.*, pàg. 203).

⁴⁷ Estan recollides a *El regreso de los dioses*, pàg. 196 i següents. És un fragment de prosa extraordinari. Mireu què diu Pessoa en la carta abans esmentada a Casais-Monteiro: «I, és veritat, un complement vertader i històric: en escriure determinats fragments de les *Notes per recordar el meu mestre Caeiro*, d'Álvaro de Campos, he plorat

Ens queda la figura de Pessoa. De vegades signa com a autor real (ortònim), de vegades com a deixeble de Caeiro (heterònim). El doble i el desdoblament fregant el desordre psiquiàtric. L'autor i el personatge confusos, ambdós a les dues bandes del mirall, sent ells mateixos —cadascun diferent de l'altre— i idèntics...: «Em sento múltiple. Soc com una cambra amb innombrables miralls fantàstics que disloquen reflexos falsos, una única anterior realitat que no està en cap i que està en tots» (*El regreso de los dioses*, 243).

3.2. Els heterònims, una lectura de la relació entre allò real i allò imaginari

415. Els personatges imaginaris tenen més relleu i veritat que no pas els reals.

El meu món imaginari ha estat sempre l'únic món vertader per a mi. Mai no he tingut amors tan reals, d'expressió tan intensa, de sang i de vida com els que he tingut amb personatges que jo mateix he creat. Quina bogeria! Me n'enyoro perquè, com els altres, passen... (*Llibre del desassossec*, 402)

Allò real és allò que apareix, tal com apareix. És el fenomen. És la presència, allò percebut. La percepció exclou la llibertat: no percebem allò que volem, sinó allò que apareix, i tal vegada aquesta aparició no és tampoc un acte de voluntat nostra. Podem tancar els ulls, tapar-nos les orelles o el nas. Fins aquí arriba el nostre acte de llibertat pel que fa al real. Allò imaginari, d'altra banda, és l'àmbit de la llibertat, de la recreació, de la fantasia, de la propietat. Però també de l'absència. Imaginem només allò que no és present. Cal recordar l'exemple, recurrent a Sartre, de Pierre al bar.⁴⁸ Pierre no hi és, al bar on havíem quedat, i tota la realitat present del bar s'escola cap a l'absència de Pierre. Aquesta absència es caracteritza, precisament, perquè no hi ha percepció. El bar és on Pierre no hi és. Pierre hi és com a absent, com a imaginari. I aquesta absència omple el bar. Real i imaginari són, doncs, dos plans d'ésser comunicables. Però aquesta comunicabilitat té un lloc de frontissa fascinant i complex: la semblança. Hi ha una relació de semblança entre allò real i allò imaginari, entre la percepció de la cosa com a present i la imaginació de la cosa com a absent. És la imatge. I el model físic d'aquesta realitat, la frontissa de la qual suava parlàvem, la frontera entre real i imaginari, és el mirall. Per això Narcís és la clau de qualsevol relació especular. El mirall obre un espai imaginari on allò real s'hi perd, es desdobra, des d'una dimensió de semblança. La imatge és i no és, com l'actor o la fotografia. Ja ho recull Plató en el *Sofista* (240a i seg.) o Agustí en els *Soliloquis*.⁴⁹ No parlem

llàgrimes vertaderes».

⁴⁸ Cfr. per exemple: *L'Être et le Néant*, pàg. 44-45.

⁴⁹ «Raó: Què? Doncs que totes aquestes coses són veres en part perquè en part són falses; i que tota la seva veritat la treuen de ser falses en un altre aspecte; i que per tant només aconseguiran ser el que volen ser o el que han de ser, si no s'allunyen de la falsedat. En l'exemple que he posat, com podria un actor ser un ver tràgic, si no volgués ser una falsa Hècuba, i una falsa Andròmaca, i un fals Hèrcules, etc.? I com podria ser vera una pintura, si no fos un fals cavall? Com seria veure la imatge de l'home en el mirall, si no fos un fals home?» (AGUSTÍ D'HIPONA, *So-*

del mirall com a realitat física, sinó del mirall com l'estri que permet la duplicació amb la condició de la semblança, sense reciprocitat. En aquest sentit, s'hi incorpora la paternitat o l'obra d'art o l'acte imaginatiu des de la llibertat de la ment humana. El mirall actua com a frontera entre dos mons, els separa —i per tant els uneix: els enfronta.

En el cas de la novel·la, Girard ens ho ha explicat en relació amb Dostoievski: l'autor «s'imatja» en l'heroi, fins que l'heroi es transforma en autor. Autor i heroi ocupen els dos àmbits de la realitat —els dos cantons del mirall, l'original i la còpia, el real i l'imaginari. D'acord amb Girard, la gran novel·la és aquella en què l'heroi travessa el mirall i esdevé autor. La relació entre autor i heroi esdevé de reciprocitat. L'autor, en aquest viatge (*exitus-reditus*) es salva, s'allibera dels seus dimonis. Aquest és el recorregut —tal com hem mostrat— que fa Dostoievski. Però, que passa amb el cas dels heterònims de Pessoa? Què passa quan l'autor crea herois que són autors, i són ell mateix sense ser-ho? Fins i tot l'autor mateix està, simultàniament, als dos cantons del mirall, forma part de la mateixa simulació! Jo soc Fernando Pessoa, real, que crea un mestre del qual, imaginari, esdevinc deixeble: «Soc com un ésser d'una altra existència que passa indefinidament interessat a través d'aquesta. En tot en soc aliè. Hi ha entre jo i ella com un vidre. Vull aquest vidre sempre molt clar, per poder examinar sense error de mitjà entremig; però vull sempre el vidre» (*Llibre del desassossec*, 517).

Un vidre, ja no un mirall, deformant o no! El desdoblament no és una còpia, és a dir, una caiguda ontològica, una pèrdua d'ésser, sinó una realitat *real*, tant com l'altra. El món de l'imaginari és real, com el món real. És vertader, com el món real. Ocupen dos cantons d'un vidre, i per tant es perd la idea del desdoblament. Amb això Pessoa s'enfronta a la teoria de la imatge que, des de Plató, vertebrava Occident, creant una realitat on es confonen la realitat i les seves imatges.⁵⁰

Els heterònims, doncs, són una imatge real de Pessoa, són una presència absent, que *escriu*, és a dir, que es fa sent autor —igual que el seu creador— però amb una vida independent. Per tant, es manté el desdoblament i no és catòptic.

He creat dins meu diverses personalitats. Cada somni meu, després que apareix somniat, és immediatament encarnat en una altra persona, que passa a somniarlo, i jo no. Per tal de crear, m'he destruït; tant m'he exterioritzat dins meu, que dins meu ja no existeixo si no és exteriorment. Soc l'escena nua per on passen diversos actors representant diverses peces. (*Llibre del desassossec*, 299)

liloquis, X. Barcelona: Ed. Laia, 1982).

«383. El món exterior existeix com un actor en un escenari: hi és però és una altra cosa» (*Llibre del desassossec*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002, pàg. 371).

⁵⁰ Vegeu, en el *Llibre del desassossec*, «Dins la selva de l'alienació» i el text que el segueix, «Nostra dona del silenci», des de la pàgina 500.

Potser hauríem de parlar de patologia, de psicosi delirant, d'histeroneurastènia, com ja hem esmentat que explica el mateix Pessoa. Hi ha una dissolució de la realitat en l'imaginari, de la vetlla en l'oníric, pròpia de les patologies mentals, acompanyada d'una lucidesa i d'una expressió literària (destrucció del llenguatge, gosadia en les imatges, oxímoron i simbologia) del més alt nivell:

Lliri marcint-se al capvespre, Cofre de roses músties, Silenci entre pregària i pregària —omple'm de fàstic de viure, d'odi de ser sa, de menyspreu de ser jove.
Fes-me tornar inútil i estèril, oh Acollidora de tots els somnis vagues; fes-me pur sense raó per ser-ho, i fals sense amor de ser-ho, oh Aigua Corrent de les Tristors Viscudes; que la meua boca sigui un paisatge de gels, els meus ulls dos llacs morts, el meu gest un esfullar-se lent d'arbres vellets —oh Lletania de desassossecs, oh Missa-Morada de Cansaments, oh Corol·la, oh Fluid, oh Ascensió!... (*Llibre del desassossec*, «Nostra dona del silenci», fragment 509)

3.3. La dimensió soteriològica

Una dimensió sorprenent i que permet donar llums i ombres a l'obra del Pessoa ortònim és la seva vinculació a la maçoneria; la seva proximitat a l'ocultisme (és divulgador de l'obra de Madame Blavatski, de qui extreu l'adjectiu «cristisme», contra «cristianisme»; tradueix C. W. Leadbeater); en un època políticament convulsa a Portugal (durant els quaranta-set anys de vida de Pessoa, comptat de pressa: tres magnicidis, dos cops d'estat, una proclamació de la república i un govern dictatorial, més episodis de repressió i censura, una guerra mundial...), hi ha l'esperança mística, escatològica, del retorn de «D. Sebastiao», anunciat per un sabater (Bandarra) a mitjans del segle XVI en unes fosques profecies, recollides i comentades per exemple pel jesuïta António Vieira. Aquest D. Sebastiao portarà, des de Portugal, un regne de pau i benestar per a tots els homes (el Cinquè Imperi).⁵¹ Al costat d'aquest somni messiànic, hi ha la proclama de l'aparició d'un «Supra-Camoes» (el mateix Pessoa),⁵² que portarà les lletres portugueses al seu cim...

En aquest context esotèric i misteriós, Alberto Caeiro esdevé el profeta d'una nova religió que acaba amb el «cristisme» i inaugura un nou paganisme, que significa un retorn a la natura i als déus naturals, a una vida simple i natural on les sensacions vinguin a substituir els conceptes (el «sensacionisme» és la poètica del nou paganisme). Diu António Mora a *El regreso de los dioses*:

⁵¹ Els anteriors imperis són: l'Imperi Grec, l'Imperi Romà, l'Imperi Cristià i l'Imperi Anglès (*El regreso de los dioses*, pàg. 390 i seg.). Hom apunta que per això els grans heterònims de Pessoa són també cinc. ÀNGEL CRESPO, «Pròleg» als *Poemes d'Alberto Caeiro*, pàg. 10.

⁵² «Estem davant el naixement de l'Època Àuria de la literatura portuguesa» (*El regreso de los dioses*, pàg. 309).

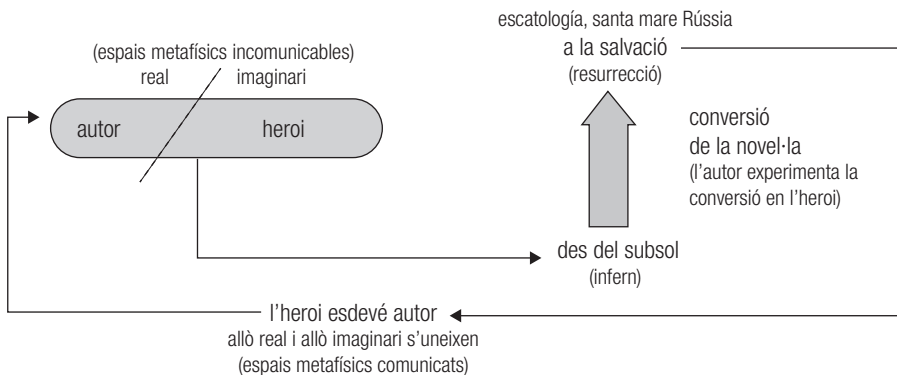
Aclamo.

«Jo saludo en Alberto Caeiro el retorn dels déus! Alegreu-vos tots vosaltres, que ploreu en la major decadència de la història!
El gran Pan ha renascut! Ha tornat a néixer!». (*El regreso de los dioses*, 140)

L'heroi, com veiem, ha esdevingut salvat i salvador, en una nova vida per a tots els homes. Les proclames d'aquest neopaganisme quedaran a càrrec d'António Mora i de Ricardo Reis, especialment.

4. Conclusions

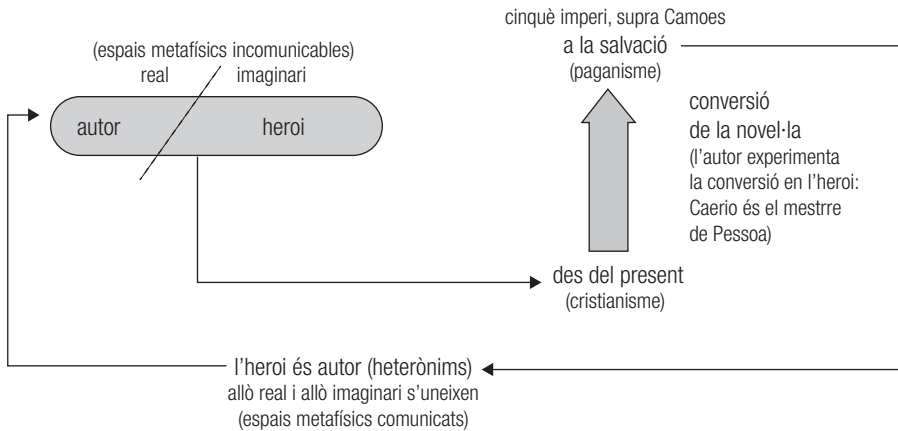
Hem començat plantejant una tesi de Girard: l'autor es construeix en la seva obra fins a esdevenir heroi; l'heroi és construït fins a esdevenir autor. Hi ha un únic missatge, que esclata en la conclusió. En el cas de Dostoievski, aquesta conclusió és *Els germans Karamàzov*. El fet d'anar cap a la conclusió —ahora vital i novel·lesca— és una progressiva conversió de l'autor, conversió que es fa en l'heroi. I, com a culminació del procés, l'heroi acaba «explicant allò que ha passat»: esdevé autor.⁵³ Per això⁵⁴ «totes les conclusions dostoievskianes són principis» (348); «totes les conclusions novel·lesques són conversions» (352); «la conclusió és, doncs, sempre, memòria» (355); «totes les conclusions de novel·la són començaments» (355); «totes les conclusions de novel·la són *Temps retrobat*» (355); «en totes les conclusions de novel·la autèntiques, la mort que és esperit s'oposa victoriosament a la mort de l'esperit» (364). Aquesta tesi girardiana s'encaixa perfectament en la producció del novel·lista rus, com hem pogut veure, donant lloc a aquest esquema:



⁵³ «Cal reservar el títol d'heroi de la novel·la al personatge que triomfa sobre el desig metafísic en una conclusió tràgica i esdevé així capaç d'escriure la novel·la. L'heroi i el seu creador estan separats al llarg de la novel·la, però es reuneixen en la conclusió» (R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pàg. 354-355, com ja hem citat anteriorment a la pàgina 35).

⁵⁴ Les citacions que s'enfilen a continuació estan extretes de «La Conclusion» de *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Les xifres que les acompanyen són les pàgines d'aquesta obra.

Aquest esquema —i aquesta és la segona part del treball— també es dona en un autor ben diferent de l'autor rus. Fernando Pessoa crea herois que són, ja d'entrada, autors. Però la seva dimensió té a veure amb la conversió, amb la soteriologia, amb una certa sortida de l'infern, que ara és la realitat, la quotidianitat, el tedi existencial, allò que dona lloc al desassossec, i que té com a representació el cristianisme («cristisme»). L'esquema pessoà quedaria, doncs, d'aquesta manera:



L'esquema és sorprenentment el mateix, amb les seves matisacions pròpies. En Pessoa el mirall s'alterna amb un vidre: la frontera entre real i imaginari es desdibuixa, i sembla que tot sovint, com l'heroi del subsol, cerqui la salvació en allò que és «bell i sublim», és a dir, en l'imaginari. I l'heroi fuig del cristianisme, no s'hi reconcilia —com passa amb Dostoievski—, però el sentit de l'acceptació o el rebuig és soteriològic. En tots dos casos, en l'obra, en la creació, l'autor tendeix a convertir-se, a esdevenir objecte de creació i transformació. I això s'esdevé quan l'heroi es transforma en autor, obrint a una dimensió soteriològica. La llei catòptrica del mirall narcisista es transforma en llei de reciprocitat.

Fonts documentals

- R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Grasset, 2001.
 R. GIRARD, *Critiques dans un souterrain*. París: Grasset, 1983.
 R. GIRARD, *La conversion de l'art*. París: Carnets Nord, 2008
 R. GIRARD, *La voix méconnue du réel*. París: Grasset, 2002.
 OVIDI, *Les metamorfosis* (3 volums). Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1929.
 F. PESSOA, *El regreso de los dioses*. Barcelona: Acantilado, 2014.
 F. PESSOA, *Poemes d'Alberto Caerio*. Barcelona: Edicions del Mall, 1986.
 F. PESSOA, *Poemes d'Álvaro de Campos*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.
 F. PESSOA, *Los poemas de Ricardo Reis. Poesía VII*. Madrid: Abada Editores, 2015.
 F. PESSOA, *Llibre del desassossec*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002.

- F. PESSOA, *El banquero anarquista y otros cuentos de raciocinio*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- SANT AGUSTÍ, *Soliloquis*. Barcelona: Ed. Laia, 1982.
- J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*. París: Gallimard, 1981.
- J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*. París: Gallimard, 1982.
- J. -P. SARTRE, *La nàusea*. Barcelona: Ed. Proa, 1976.
- J.-P. SARTRE, *Fenomenologia i existencialisme*. Barcelona: Ed. Laia, 1982.

Xavier GARCIA-DURAN BAYONA