

Autointerpretación del yo a través de las expresiones literarias.

Arte y verdad a partir de Hegel.

SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

Universidad de Málaga

I

LA ESCENA ES SOBRADAMENTE CONOCIDA y, sin embargo, si se rememora con la suficiente curiosidad no deja de ser reveladora (¿habrá algo que rememorado con la suficiente curiosidad no lo sea?): Hamlet desea atrapar al asesino de su padre, que no sólo le ha sucedido como rey de Dinamarca, sino también como esposo de la reina, su madre. Desde cierta perspectiva, la obra nos enfrenta a un problema filosófico clásico que no ha encontrado una respuesta definitiva, si es que ha de encontrarse, cuestión que tampoco está dilucidada de una vez por todas: qué hacer para que un culpable pueda reconocerse como culpable y, sobre todo, cómo atrapar a la conciencia del culpable declarándose culpable, habida cuenta de la funesta manía que tenemos, no tanto de pensar — a decir verdad, cosa rara en nosotros —, como de justificarnos. Como si alguien nos lo pidiera, nos preguntamos por ese “quién”, aunque para mí sigue siendo poco menos que un misterio; debido a las continuas justificaciones que nos damos a nosotros mismos, burlamos las sobornables instancias del tribunal de la conciencia, tan mudables como nuestros estados de ánimo e intereses. De hecho, en un momento de autoconciencia y escepticismo, tan singulares en Hamlet, éste se dice a sí mismo con cierta prudencia:

“El espíritu que he visto podría ser el diablo, pues que al diablo le es dado presentarse en forma grata. ¡Sí!; ¿y quién sabe si, valiéndose de mi debilidad y mi melancolía, ya que él ejerce tanto poder sobre tal estado de ánimo, me engaña para condenarme?”.

Este engaño o, si se quiere, autoengaño, ¿no es el propio de la justificación, que en la tradición filosófica podría estar representado por el genio maligno de las *Meditaciones metafísicas* de Descartes? Lo cierto es que Hamlet, después de reflexionar, recuerda algo que puede serle de útil ayuda para el fin que se propone:

“He oído contar que personas delincuentes, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido a veces tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos; porque aunque el homicidio no tenga lengua, puede hablar por los medios más prodigiosos. Voy a hacer que esos cómicos representen delante de mi tío algo parecido al asesinato de mi padre”.

De esta ingeniosa forma, observando su semblante, sondeará hasta la médula, a fin de ver si éste se altera, pues la alteración de su rostro podría ser signo de reconocimiento y, por consiguiente, confesión de culpabilidad. “¡El drama —exclama Hamlet justo al final del segundo acto— es el lazo en que cogeré la conciencia del rey!” (W. Shakespeare 1999, p. 54). Esta ingeniosa forma de capturar la conciencia del culpable por medio de la representación teatral puede tener en Montaigne al inspirador de Shakespeare. ¿En qué prueba textual me apoyo para afirmar esto? Que Shakespeare leyó a Montaigne, incluso que el libro que durante la representación sostiene Hamlet sea los *Ensayos* de Montaigne traducidos por Florio, parece a estas alturas algo suficientemente comprobado. Básteme mencionar que Lampedusa, Borges y George Steiner, entre otros, se han referido a ello. Por eso no sería de extrañar que Shakespeare hubiese leído y retenido ese pasaje donde Montaigne reivindica el servicio público y político en el sentido más amplio del término que el teatro puede brindar a la sociedad, y donde concretamente escribe:

“páreceme también acertado que en las ciudades populosas haya sitios destinados y dispuestos para el espectáculo teatral; pues entiendo que éste es un remedio excelente contra la comisión de acciones culpables y ocultas” (M. E. Montaigne 1984, p. 141; M. E. Montaigne 2000, p. 130; M. E. Montaigne 2007, p. 233).

No obstante, tampoco cabría descartar que pudiera tratarse del testimonio de uno de los usos sociales asignados al teatro. Sea como fuere, ¿no es sorprendente que una representación teatral contribuya a desenmascarar al culpable de un fratricidio? ¿No es asombroso que el teatro, que se suele asociar con la ficción, desenmascare la realidad de lo que acontece?

“¿No es tremendo que ese cómico —se pregunta Hamlet en la obra, refiriéndose al cómico al que le ha encomendado un papel para que represente al asesino de su padre—, no más que en ficción pura, en sueño de pasión pueda así subyugar su alma a su propio antojo, hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia de su semblante, se le corte la voz, y su naturaleza entera se adapte en su exterior a su pensamiento?” (W. Shakespeare 1999, p. 53).

¿Qué es un texto —se preguntaba Jacques Derrida— y qué es una conciencia para que ésta pueda ser representada por un texto? ¿Qué es un escenario y qué es una obra de teatro para que a través de ella emerja la verdad de lo acontecido?

La verdad de lo acontecido entendiéndolo aquí como una cierta correspondencia entre lo que aconteció y lo que ahora se representa, que nos permite reconocer lo que podría haber sucedido, “y lo posible, conforme lo verosímil y necesario” (Aristóteles 2004, *Poética* 1451b, 56). De un modo diferente a la conciencia, que parece haberse adiestrado en el difícil arte de ocultar, interpretar y fingir, “los cómicos –en palabras de Hamlet– no pueden guardar secretos. Todo lo han de decir” (W. Shakespeare 1999, p. 65).

¿No reside una parte considerable de la gracia del teatro en decir aquello que imaginamos y pensamos, pero que en la vida social no nos atrevemos a decir, ya sea por discreción, vergüenza o pudor, ya sea porque somos incapaces de poner el dedo en la llaga? Todo, naturalmente, no significa todo, porque no se puede representar “todo”; se trata siempre de una selección de eso que no sin imprecisión llamamos realidad, de una serie de omisiones y énfasis para mostrar lo que se quiere resaltar. Con “todo lo han de decir” se quiere indicar sencillamente que para los cómicos no hay censuras, de manera que se amplían los límites de la libertad de expresión y de crítica; significa, asimismo, que la memoria no ha ido cediendo a los cantos de sirena del deseo que, en la medida de lo posible, transfigura lo que aconteció en lo que desearía que hubiera sucedido (cosa que desde la perspectiva del autor, no ahora del receptor, no es raro ni infrecuente porque puede y suele ser motivo de lo que conocemos, a partir del psicoanálisis de Freud, como sublimación, anticipada, en cierta manera, por la catarsis de Aristóteles y por Hegel, si bien este último no acuñó ningún concepto para designar este efecto liberador del arte, tanto en su producción, desde la perspectiva del autor, como en su representación, desde la perspectiva del receptor:

“el primer medio que la Naturaleza pone a nuestra disposición para conseguir un alivio a un dolor que nos atenaza son las lágrimas; llorar es ya un consuelo (...) y el dolor queda muy mitigado por la objetivación de los sentimientos que elimina de éstos su carácter intenso y concentrado, convirtiéndolos por así decirlo en impersonales y ajenos a nosotros” (G. W. G. Hegel 2001, pp. 63 y 64).

Curiosamente, en *Hamlet* aparecen esos dos términos, “purga” y “purifica” (W. Shakespeare 1999, pp. 70 y 75), aplicados al rey fratricida, términos que remiten al deseado efecto que la tragedia habría de procurar en los espectadores según Aristóteles: la catarsis, que purifica las pasiones, y/o las purga, en un sentido biológico y médico. ¿No es esto lo que, en cierto modo, le ha sucedido al rey fratricida durante la representación de lo que él mismo ha hecho, matando a su hermano, destronando al rey y casándose con su esposa? Sí, ¿qué es del rey durante esa breve representación dentro de la representación donde, según el plan de Hamlet, habría de alterarse? Se aprecia “visiblemente turbado”, se levanta y sale del salón “destemplado”, acaso no pudiendo soportar más esa

representación, en la que al tiempo que se desplegaba la acción se estaba viendo a sí mismo, como si tuviera un espejo ante sí. Hasta que llega a confesar:

“(…) mi crimen se ha consumado ya. Pero, ¡ay! ¿qué forma de oración podrá valerme en este trance? ¡Perdóname el horrible asesinato que cometí!” No, no puede ser, puesto que sigo aún en posesión de todo aquello por lo cual cometí el crimen: la corona, objeto de mi ambición, y mi esposa, la reina. ¿Puede uno lograr perdón reteniendo los frutos del delito? (...) ¡Oh alma mía, cogida como un pájaro en la liga, que cuanto más pugnas por librarte, más te prendes!” (W. Shakespeare 1999, p. 75).

Y una vez que confiesa su tío el fratricidio, Hamlet está a punto de acabar con él, pero duda al verlo en un momento en el que está purificando o intentando purificar su espíritu, de manera que prefiere postergar la venganza para

“cuando duerma en la embriaguez, o se halle encolerizado; en el deleite inces-
toso de su lecho; jugando, blasfemando, o en acto tal que no tenga esperanza
de salvación”,

porque de lo contrario, más que una venganza, puede ser en ese momento “un premio”. Este pluralismo contextualista, que está ya en Aristóteles, y de acuerdo con el cual lo que es “bueno” en una circunstancia no tiene por qué serlo en otra, es propio también de la multiplicidad de perspectivas que abre la literatura, ayudándonos a comprender — antes de juzgar — la infinita complejidad de la vida humana.

El prólogo de ese teatro dentro del teatro al que asistimos en *Hamlet*, compuesto de apenas cuatro versos, y que dice: “Os pedimos que, pacientes, / escuchéis nuestra tragedia, / sometiéndonos humildes / a vuestro fallo y clemencia”, sugiere que el público se convertirá durante la representación en juez inapelable de la acción que se va a representar, pero como la acción que se va a representar se inspira en la realidad de lo que ha acontecido, o al menos en la realidad de la que parte la obra, el público, que no sólo es el rey y la reina, sino más allá del escenario, en otro plano, también cada uno de los que asistimos a la representación dentro de la representación, nos convertimos asimismo en jueces de la verdad de lo que ha acontecido. ¿O es que el rey fratricida u otros personajes de *Hamlet* o de otras obras de teatro no se encuentran en la sala durante la representación? Esta ambigüedad por medio de la cual no sabemos con certeza a quién está hablando, si al público de la representación o bien al público de la representación dentro de la representación, sin excluir la posibilidad, a mi entender sin duda la más sugerente, de estar hablando a ambos, en literatura, es riqueza. De este modo la representación teatral, y cualquier modalidad literaria en tanto que todas, sin excepciones, incluso la poesía lírica, despliegan una acción, nos ejercita, primero, a seguir el curso de la trama; segundo, en

la práctica de ir descubriendo quién es el sujeto o los sujetos de las acciones y, tercero, por consiguiente, en el difícil arte de saber juzgar —tras previa o simultánea comprensión—. Porque durante la obra, y ese durante no se limita sólo al momento de la representación, nos comprendemos a nosotros mismos comprendiendo la obra: ¿o tal vez será un efecto recíproco, de ida y vuelta, dialéctico y sin término? Esto es, comprendemos la obra comprendiéndonos a nosotros mismos y nos comprendemos a nosotros mismos comprendiendo la obra. Vemos de esta forma que el metateatro, la idea del teatro dentro del teatro, no es en *Hamlet* un adorno sin más: por medio de él asistimos al desvelamiento —lo que no es sino otra noción de verdad— de lo que podría haber sucedido “conforme lo verosímil y lo necesario” (Aristóteles), asistimos a la confesión del culpable, pero no por sus propias palabras, como sería lo más común, sino por el rostro, que si bien no es en todo tiempo el espejo del alma, como suele decirse, puede en ocasiones hablar, y de qué elocuente manera. Así, el nuevo rey, y en particular su rostro, aquella parte del cuerpo humano donde no por casualidad ciframos nuestra identidad, no puede seguir impertérrito ante la representación de lo que él ve y ha hecho, y acaba delatándolo o delatándose, quién sabe si con el fin de expiar la culpa y procurar la salvación. Asistimos, pues, a un uso magistral de la literatura como “espejo” y como “lámpara”, de acuerdo con las dos metáforas con las que Abrams (M. H. Abrams 1974) definió dos funciones esenciales de la literatura: reflejar y alumbrar la realidad. Como no es infrecuente en el territorio teórico, la conceptualización de estas metáforas ha sido posterior a los usos que los propios escritores y artistas han hecho de éstas. El mismo Shakespeare, si atendemos a un pasaje del comienzo de la escena segunda del tercer acto, no parecía desconocer esta función de la literatura, a juzgar por estas palabras que pone en boca del en todo tiempo lúcido Hamlet:

“Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico” (W. Shakespeare 1999, p. 61).

¿Qué es presentar un espejo a la Humanidad sino reflejar lo que ésta es en sus mil y un rostros, siempre iguales y siempre diferentes? ¿Y no es ésta la misión que Hegel atribuye al arte?

“Preguntándonos concretamente cuál es la acción que debe ejercer, que puede ejercer y que ejerce efectivamente —escribe Hegel—, comprobamos de inmediato que el contenido del arte está formado por todo el contenido del alma y el espíritu

(...) Por una parte, nos proporciona la experiencia de la vida real, nos lleva ante situaciones que nuestra experiencia personal no nos hace, ni nos hará nunca conocer, las experiencias de personas que representa, y, gracias a la parte que tomamos de lo que les ocurre a estas personas, llegamos a ser más capaces de sentir más profundamente lo que pasa en nosotros mismos. De una forma general, el objetivo del arte consiste en hacer accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano (...) Esto es lo que el arte debe representar, y lo hace por medio de la apariencia (...) De esta manera, el arte informa al hombre acerca de lo humano, despierta sentimientos adormecidos, y nos pone frente a los verdaderos intereses del espíritu (...) *Nihil humani a me alienum puto*: ésta es la divisa que se puede aplicar al arte” (G. W. G. Hegel 2001, pp. 57 y 58).

Si la literatura y el arte en general, en tanto que todas las artes están vinculadas por la idea de *poiesis* (creación) y construcción, reflejan y alumbran la realidad de muy diversas formas, ¿no quiere decir esto que contienen un(os) valor(es) de verdad?

II

“Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad”, escribe Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte*, una de las meditaciones más hondas que se han realizado en el siglo XX sobre la esencia del arte. Aunque Heidegger supo interpretar el arte y en particular la poesía como muy pocos filósofos lo han conseguido, e incluso conceptualizar una noción de verdad propia del arte, la verdad como *aletheia*, que se ha vertido al español como desocultamiento y/o también como desvelamiento, puede que al afirmar esto se esté atribuyendo méritos indebidos, porque si bien la teoría estética y la filosofía del arte de Hegel ha estado, en cierto modo, sepultada por las de Kant (*Crítica del juicio*) y retrospectiva y no sé si anacrónicamente por la de Aristóteles (*Poética*), obras y autores a los que a mi entender tanto debe Hegel, será a partir del autor de *La fenomenología del espíritu* cuando el arte se entrelace con la verdad:

“Si se desea asignar al arte un objetivo final, sólo puede ser el de revelar la verdad, el de representar de una forma concreta y figurada lo que se agita en el alma humana” (G. W. F. Hegel 2001, p. 118).

De esta forma el arte contribuye a lo que, en afortunada metáfora de Hegel, puede que inspirada en Kant (I. Kant 2003, p. 280), conocemos como “el despertar del alma”, es decir,

“evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer que entren en nuestra alma todos los contenidos vitales, y realizar todos esos movimientos internos con la ayuda de una realidad exterior que sólo tiene las apariencias de la realidad, es

en lo que consiste el poder particular, el poder por excelencia del arte” (G. W. G. Hegel 2001, pp. 59 y 60).

“El despertar del alma” es una acertada metáfora del efecto que la obra suscita en el receptor en forma de valor de verdad: la obra nos sacude y nos zarandea, nos golpea despertando el alma para reconocer lo que cotidianamente nos pasa desapercibido, bien a causa de que nos estamos en un espacio de reflexión, como es el espacio del arte, o bien a causa de que el artista, a través de su lenguaje y su estilo, nos brinda la posibilidad de percibir lo que de otro modo no hubiéramos percibido, de aprender mejor de lo que nos leemos nosotros.

III

¿Pero de qué hablamos cuando hablamos de verdad del arte? Inspirándose de nuevo en Hegel, quizás el filósofo que mayor influencia haya ejercido sobre su pensamiento, Charles Taylor nos ha ofrecido una de las definiciones antropológicas más sugerentes de las últimas décadas: el ser humano es un ser que se autointerpreta, donde “autointerpreta” es un restrictivo de animal o, si se quiere, de animales, o sea, lo característico, lo específicamente humano es autointerpretarse. Nos preguntaremos acaso cómo nos autointerpretamos: por medio de las expresiones simbólicas y artísticas, y especialmente a través de las expresiones literarias. De este modo, la verdad de la literatura acontece cuando el escritor acierta a decir el yo del lector; mas no basta con que el escritor, pongamos Marcel Proust, acierte a decir lo que el lector experimenta en forma de amor o celos, porque por muy bellamente que logre expresarlo, si el lector no acierta a reconocer a través de esa simbolización literaria o artística que eso que dicha expresión condensa es lo que siente, piensa o experimenta él en determinadas circunstancias, de poco o nada valdrá la experiencia literaria o artística. Por consiguiente, de la misma manera que, de acuerdo con Berkeley, “el sabor de la manzana no reside en la manzana, sino en el paladar de ésta”, aserto que tanto le gustaba repetir a Jorge Luis Borges, la verdad de la literatura en particular y del arte en general no solo depende de la destreza y/o la gracia del escritor, sino también de la complicidad del lector. A pesar de que este dualismo epistemológico no sería del agrado de Heidegger, me temo que de momento los usos del lenguaje nos impiden ir más allá. Y, del mismo modo que en la hermenéutica (G. Vattimo 1993, pp. 198—200), con la que tantos y tan cercanos lazos comparte la meditación sobre el arte de Hegel —aunque no en todo tiempo—, ese “despertar del alma” del que habla Hegel está íntimamente vinculado, no sólo con la experiencia de verdad, sino con una transformación de sí: ¿o acaso debería decir que “el despertar del alma” está vinculado con la experiencia de verdad justamente porque suscita en nosotros una transformación de sí?

A modo de conclusiones, si es que todo lo anterior no son, en cierta forma, conclusiones; provisionales y cambiantes, sí, pero, ¿pueden ser de otro modo?:

1. La pregunta por el ser humano no se puede clausurar porque ni la historia ni la literatura ni las artes, por mucho que se empeñen algunos, han muerto. Aún más, “la muerte del arte” no significa, como algunos tienden a (mal)interpretar, el fin del arte, ya que como con razonable sentido común afirma Gadamer retomando este asunto hegeliano, “el fin del arte, el fin de la incansable voluntad creadora de los sueños y deseos humanos no se producirá mientras los seres humanos conformen su propia vida. Cualquier hipotético fin del arte será el comienzo de un arte nuevo” (H.—G. Gadamer 2000, p. 83).
2. Parece, pues, que “el arte es un hecho específico del hombre”, en tanto que en la naturaleza sólo el hombre crea arte; así como que “el hombre es un hecho específico del arte” (A. Comte—Sponville 2002, p. 125), en tanto que al crear arte se crea a sí mismo, ya sea por construcción (*autopoiesis*), ya sea por recepción, incorporando en su memoria las peculiares formas de autocomprensión y autointerpretación de los artistas, que al decir, *nos dicen*.
3. De lo anterior cabe deducir que el sentimiento del yo (A. C. Danto 2003, pp. 65—79) de los seres humanos o, si se prefiere, la conciencia de sí, es leída, (auto)comprendida y (auto)interpretada a través del arte en general y las expresiones literarias en particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Abrams, M. H., 1974: El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica, Barcelona: Barral.
- Aristóteles, 2004: Poética. Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid: Alianza.
- Danto, A. C., 2003: Más allá de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.
- Gadamer, H.—G., 2000: La herencia de Europa. Ensayos. Trad. Pilar Gilarl Gorina, presentación de Emilio Lledó, Barcelona: Península.
- Hegel, G. W. F., 2001: Introducción a la estética. Trad. Ricardo Mazo, Barcelona: Península.
- _____, 2006: Filosofía del arte o estética. Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada.
- Kant, I., 2003: Crítica del discernimiento. Trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid: Antonio Machado.
- Montaigne, M. E. 1984: Ensayos, Madrid: Club Internacional del libro.

_____, 2000: Ensayos. Trad. Juan G. de Luaces, Barcelona: Folio.

_____, E. 2007: Los ensayos. Traducción y edición de J. Bayod Brau, Barcelona: Acantilado.

Shakespeare, W., 1999: Hamlet. Trad. Luis Astrana Marín, Madrid: Unidad editorial.

Vattimo, G., 1993: Poesía y verdad. Trad. Antonio Cabrera Serrano, Valencia: Universidad de Valencia.

