

ARTE Y ENSIMISMAMIENTO

Mario A. Presas

*...denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.
Rainer Maria Rilke, Archaischer Torso Apollos
[. pues no hay allí lugar alguno que no te vea.
Tú tienes que cambiar tu vida. Rilke, "Torso arcaico de Apolo"]*

En sus revolucionarias lecciones dictadas en el verano de 1923 en Friburgo, preludio de *Sein und Zeit*, Heidegger considera que la tarea básica de la reflexión filosófica equivale a una hermenéutica de la facticidad (Heidegger, 1988). Con ello no está proponiendo un método, la hermenéutica, que deba aplicarse a un objeto, la existencia fáctica, sino más bien sosteniendo la tesis de que *el hombre es de suyo comprensión e interpretación*, y que de hecho se encuentra existiendo en un mundo ya interpretado. En su situación, el ser-ahí, el *Dasein* -como Heidegger denomina al hombre- debe asumir su poder-ser, debe llegar a ser él mismo. Pero, también de hecho, el ser-ahí se encuentra siempre ya inserto en un sistema de creencias, conocimientos y valoraciones que no son propiamente las suyas, sino las ajenas, las de todo el mundo: de hecho se encuentra ya interpretado por otro, alienado, en el ámbito del impersonal y omnipresente "uno" (*das Man*), que es el quien de la existencia cotidiana. En tal sentido, pues, la tarea de llegar a ser sí mismo, de entrar en sí, de ensimismarse, equivale a recuperarse de la impropiedad del uno. Esta recuperación de la propiedad no significa la aprehensión de mí mismo como un carácter permanente, como una substancia, sino más bien la comprensión de que, existiendo, debo ser fiel al proyecto que elegí. Me comprendo así como el entre, entre el nacimiento que escapa a mi poder de decisión, y la muerte que señalará la posibilidad de mi imposibilidad. En vista de ese poder-ser último e intransferible, el ser-ahí toma la resolución de realizar un proyecto de sí mismo; y este estado de resuelto (*Entschlossenheit*) constituye la fidelidad de la existencia con respecto a la propia mismidad (Heidegger, 1953, p. 391).

Estos escasos elementos de una fenomenología de la existencia, nos muestran la perplejidad en que nos encontramos tras la destrucción o, por lo menos, la presunción de

ineficacia de la idea de un sujeto substancial y de la consiguiente posibilidad de fundamentar la filosofía en un saber primero e inmovible de ese mismo sujeto. Por ello, parece más atinado empezar ahora con la descripción de los modos en que la existencia despliega su temporalidad más propia y va realizando sus posibles. Ello trae a la reflexión filosófica a la vecindad de experiencias más familiares al campo del arte y de la estética, y especialmente a lo que lo que Hegel considera como el origen del arte, la necesidad universal y absoluta de que brota el arte, sin que con esto nos comprometamos con el sistema integral de Hegel, a quien solo tomamos como sugerencia para indagar el tema del ensimismamiento.

En efecto, el origen del arte radica ante todo en el hecho de que *el hombre, a partir de sí mismo, hace para sí lo que él es y lo que en general es*. A diferencia de las cosas naturales, las cuales únicamente son de modo inmediato y una sola vez, el hombre precisamente

"se duplica, en la medida en que es en primer lugar como las cosas naturales, pero luego es también para sí, se intuye, se representa, piensa, y tan sólo es espíritu en virtud de ese activo ser para sí." (Hegel, 1955, p. 75).

Así considerado, el arte corresponde a la actividad con que el hombre espiritualiza lo sensible, haciendo que en lo aparente se manifieste alguna dimensión de la verdad; y llamamos belleza precisamente a la verdad, a la Idea en cuanto se manifiesta y resplandece: *das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee*(lo bello es el aparecer/el resplandor/ sensible de la Idea), como dice con feliz fórmula Hegel. Es importante que retengamos este momento sensible, pues ello significa que la misión del arte no podría ser suplantada sin más por la filosofía, puesto que el hombre necesita primero de la forma corporal y sensible para concretarse, para cobrar conciencia de sí y para aprehender y hacer objetiva para sí y para los demás la Idea.

El escultor, pongamos por caso, *no presenta la piedra como piedra y al espíritu como algo heterogéneo, sino que infunde a la piedra el espíritu y representa al espíritu en la piedra* (Hegel 1946, II, p.97), suprimiendo la otredad, la alienación de la naturaleza. El arte conforma así el origen del ensimismamiento.

Teniendo en cuenta estas dos perspectivas: la existencia arrojada en el mundo ya alterado del uno, y la posibilidad de ensimismamiento por mediación del arte, podríamos

preguntarnos ahora hasta qué punto determinados fenómenos que a primera vista parecen accidentales, pueden servir de modelo para "solucionar estéticamente" ciertos enigmas que plantea la vida humana con su temporalidad e historicidad. Podría suponerse, en efecto, que un ineludible acompañante del hombre en la aventura de la existencia, la actividad narrativa, el relato, tanto en la crónica histórica como en la narrativa de ficción, no es un simple adorno de la vida, un entretenimiento, sino el modo más apropiado en que el existente humano da (se da) cuenta de su propia temporalidad e historicidad. Creo que encierra un núcleo mucho más positivo de lo que el propio Sartre pensó, aquella reflexión de su personaje de *La náusea*, cuando dice:

"He pensado lo siguiente: para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente contarlo. Esto es lo que engaña a la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que le sucede; y trata de vivir su vida como si la contara"(Sartre 1953, p.53).

Por esta vía quizás podamos entender mejor qué quiere decir llegar a ser sí mismo, salir de la alteración y acceder al ensimismamiento.

Más adelante, Sartre resume su idea:

*"Cuando uno vive, no sucede nada. Los decorados cambian, la gente entra y sale, eso es todo. Nunca hay comienzos. (...) Tampoco hay fin. (...) Y además, todo se parece.
Esto es vivir. Pero al contar la vida, todo cambia"
(Sartre, 1953, p. 54).*

Según nuestra interpretación, ese cambio se debe al hecho de que la acción de contar, sobre todo si se manifiesta en una obra literaria de ficción, es una suerte de laboratorio experimental, que reproduce y anticipa las opciones de la existencia real y de ese modo predispone para la decisión moral. Por otra parte, sirve de modelo de la

identidad propia, entendida no como la estabilidad de un carácter o la constancia de un ser substancial, sino más bien como ese modo de existir que se sostiene en el ser en virtud de la fidelidad. Así, pues, ante el enigma de la mismidad aplicaríamos la estrategia de distinguir, basándonos en las raíces latinas *idem* e *ipse* respectivamente, por una parte, la *identidad*, entendida a la manera de la permanencia de una cosa a través de los cambios temporales, y, por otra, la ipseidad, la mismidad de la persona en cuanto *maintien de soi*, en cuanto el otro puede *contar con ella* (Ricoeur, 1990, p. 195). En este sentido, la ipseidad puede describirse como la permanencia en el ser semejante al modo en que se mantiene la palabra dada o se es fiel a una promesa, en el sentido que condensa el aforismo de Nietzsche: el hombre es el único animal que puede prometer.

Al encontrarse en el mundo ya interpretado del uno, el existente encuentra también las historias, los textos, y se apropia de ellos en el acto de la lectura. La primera función de la lectura consiste en sustraer al hombre de la caída en la facticidad y en el uno, creando una distanciaci3n que posibilita explicitar la suerte de ser en el mundo desplegado delante del texto (Ricoeur, 1986, p. 114). Para ello es preciso entrar en el juego de los imaginarios: el mundo del texto es, en definitiva, una trascendencia en la inmanencia de las estructuras; dicha trascendencia, por más fantasiosa que sea la fábula, la trama, no deja de ser una variaci3n imaginaria del mundo en la que el lector entra -supuesto lo que Coleridge llamaba *willing suspension of disbelief* - tan sólo participando en el juego, haciendo jugar también él las variaciones imaginarias de su ego. (Ricoeur, 1986, p.370). Tan sólo en virtud de esa doble variaci3n imaginaria es posible la efectiva fusi3n de horizontes en que en definitiva consiste todo comprender (Gadamer 1975, p.289) , pues de otro modo no comprenderíamos un texto ni lograríamos captar en general el sentido de un suceso narrado en una historia.

En este punto radica además el núcleo de la hermenéutica - tomada ahora en un sentido más amplio que el inicialmente dado por Heidegger- pues aquí ha de tener lugar la *applicatio* del texto a nosotros mismos, lo cual hace transparente el modo de ser del existente en cuanto *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* (Gadamer 1975, p.323) expresi3n feliz pero casi intraducible de Gadamer, que Ricoeur parafrasea diciendo que

"es la conciencia de estar expuesto a la historia y a su acci3n, de una manera tal que no se puede objetivar esta acci3n sobre nosotros, porque ella forma parte del fenómeno histórico mismo" (Ricoeur 1986, p.59, 98).

Gabriel Marcel hubiera llamado dimensión *metaproblemática* o *misterio* a esta imposibilidad de objetivación, es decir, de tratar una cuestión como un *problema* cuyos datos pueden hacerme frente, ser puestos separados de mí - entendido yo mismo como un sujeto constante -, pues esos datos son precisamente los que *me hacen ser yo* (Presas 1967, p.26).

Esta función hermenéutica es doble: por una parte, como decíamos, se trata de suprimir la distancia, la extraneidad; por otra, de hacer propio lo que se interpreta. Al ejercitarse espontáneamente en la lectura, esa doble tarea hermenéutica aclara la diferencia entre la identidad de un carácter tomado como una cosa substancial y la ipseidad que se alcanza en la fidelidad y se concreta tan sólo como identidad narrativa. En este punto coinciden la obra del creador y la del lector, como dice Proust por boca de su personaje Marcel, pues *el deber y el trabajo de un escritor es equiparable al deber y al trabajo de un traductor* (Proust, 1969, p. 240), ya que, en definitiva, la indagación del artista en su propia vida no tiene otra finalidad que la de recuperar lo propio - la mismidad- oscurecido, cegado, sepultado por las necesidades prácticas, los hábitos, todas las sedimentaciones de la costumbre que, como las arenas que va depositando un río de llanura en su desembocadura, terminan por impedir la libre circulación de las aguas. Aun en nuestra época de prosa- como decía Hegel al final de sus *Lecciones de estética*- el arte, a pesar de ser "cosa del pasado", conserva una insoslayable función crítica, que produce nada menos que la *liberación del espíritu del contenido y de las formas de la finitud* (Presas 1982, p.69). En nuestro contexto diríamos que produce la liberación de la reificación que necesariamente encuentra el existente en el mundo cotidiano interpretado por el uno; posibilita el ensimismamiento como superación de la alienación. Ese trabajo del artista -prosigue el novelista – ese trabajo de intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, algo diferente, es exactamente el trabajo inverso del que, cada minuto, cuando vivimos apartados de nosotros mismos, el amor propio, la pasión, la inteligencia y también la costumbre, realizan en nosotros, amontonando encima de nuestras impresiones verdaderas, para ocultárnoslas enteramente, las nomenclaturas, los fines prácticos que llamamos falsamente la vida" (Proust 1969, p. 246).

Y este trabajo debe recomponer la identidad de cada uno, en una narración coherente, pues retrocede hacia aquellos comienzos y hacia aquellas profundidades *donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido* (ib.).

Para el lector, el texto es una especie de "ficción heurística" - según el término que Kant aplica a las Ideas de la razón-(KrV. A771;B799) - con la constante apelación a que quien lee ponga lo propio, encuentre lo propio, vislumbre su mismidad, pues, como sigue diciendo el personaje proustiano,

"en realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo" (Proust 1969, p.264).

Según se desprende del análisis del acto de leer, dicha práctica consiste en una experiencia de pensamiento por la cual nos ejercitamos en habitar mundos extraños a nosotros mismos (Presas 1987, p. 692). En este sentido, el relato atañe más a la imaginación que a la voluntad, aunque la noción de identidad narrativa sigue siendo una categoría de la práctica, ya que referirse a la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la cuestión acerca de quién ha hecho tal acción, quién es el agente, quién es el sujeto responsable. Sin embargo, la lectura comporta también un momento de desafío o de provocación; y esta provocación no se transforma en acción sino por una decisión que hace decir a cada uno *Ici, je me tiens!* (Ricoeur 1990, p.355). Así, pues, la identidad narrativa no equivale a una ipseidad verdadera más que en virtud de ese componente de volición y decisión que hace de la responsabilidad ética el factor supremo de la ipseidad. En este punto cobran todo su peso ontológico los análisis de la promesa y de la fidelidad de Gabriel Marcel y de Lévinas, por ejemplo. Pero "los defensores del relato" podrían argüir, ante cualquier pretensión totalitaria de la ética de regir ella sola la constitución de la subjetividad, que *el relato jamás es éticamente neutro*; antes bien, se revela como el *primer laboratorio del juicio moral* (Ricoeur 1990. p. 167). De todos modos, sigue en pie el hecho de que únicamente el lector, por su propia decisión, al convertirse a su vez en agente, en iniciador de acción, puede elegir entre las múltiples propuestas de justesse ética que le fueron ofrecidas por la lectura. En este punto la noción de identidad narrativa choca con sus propios límites y no le queda sino

establecer una alianza con los componentes no narrativos que entran en la formación del sujeto actuante.

En este respecto y tan sólo a título ilustrativo no carece de interés recordar lo que sucede en la experiencia psicoanalítica, pues también ella es un laboratorio instructivo, no un laboratorio de experiencias irreales como las de la literatura de ficción, sino uno en el que se pone también de relieve el componente narrativo, ya que la psicoterapia se puede describir diciendo que *unos procesos interrumpidos se integran en una historia completa (que se puede narrar)* (Gadamer 1992, p.241). La finalidad de la cura es sustituir los fragmentos inconexos de la historia personal, que se ha hecho ininteligible e insoportable, por una historia coherente y aceptable en la cual quien se somete al análisis - que ha sido, auxiliado por el analista, el autor de tal historia- pueda reconocer su ipseidad. En la cura psicoanalítica aparece en efecto con bastante claridad cómo la historia de una vida se constituye por medio de una serie de rectificaciones aplicadas a relatos previos, lo cual, por otra parte, encuentra su *pendant* en la constitución de la identidad narrativa de pueblos y comunidades, como lo muestra ejemplarmente el caso del pueblo judío. En ambos casos, un sujeto - ya sea un individuo particular o una comunidad- se reconoce en la historia que él mismo se cuenta a sí mismo sobre sí mismo (Ricoeur 1985, pp.355 ss.).

Podríamos también aclarar la idea de la identidad narrativa en cuanto réplica poética que puede orientar a la reflexión en la búsqueda del estatuto ontológico de la mismidad, recordando la contraposición aristotélica de poesía y crónica. *La poesía es más filosófica y elevada que la historia* en el sentido en que ésta atiende sólo a lo particular y accidental, mientras que la poesía se atiende a lo que puede suceder. Al no estar atado al detalle confuso de los hechos, el poeta, el dramaturgo, el novelista, selecciona y reordena las acciones en la trama rígida de un mito, de una fábula -mediante lo que Ricoeur llama *mise en intrigue* (Ricoeur 1983, pp. 55 ss.). Al operar así con los "datos" el escritor *pone en obra la verdad* de una existencia, propone un mundo posible y en él una acción esclarecida precisamente por el sentido que cobra en ese mundo.

Dicho de otro modo, si tenemos en cuenta que el sentido de los sucesos en la vida real se aclara, por así decirlo, desde el punto final hacia el que tendían sin que lo supiéramos, bien puede uno a veces pensar que en la vida real no pasa nada, como decíamos con Sartre; y que por ello *hay que escoger entre vivir o contar*. Porque solamente el relato ordena la insostenible incoherencia de todo existir, y lo hace en cuanto el orden narrativo elimina lo accesorio, lo no pertinente al fin de lo narrado – al

sentido de la acción- conservando tan sólo los momentos que integran el ideal aristotélico de *una acción completa y entera, con un comienzo, un medio y un fin*. En la vida real, tan sólo a posteriori nos percatamos de que un suceso inaugura una historia; pocas veces nos damos cuenta del medio donde se produce un cambio de fortuna con la claridad con que lo expone la obra artística; por último, casi nunca experimentamos el fin de la serie de sucesos con la intensidad con que lo arregla el arte , pues

"ninguna acción tomada por sí misma es un fin (en este sentido de conclusión) , sino en tanto que en la historia contada ella concluye un curso de acción, desata un nudo, compensa la peripecia por el reconocimiento, sella el destino del héroe con un acontecimiento último que clarifica toda la acción y produce, en el espectador la catharsis de la piedad y el terror"(Ricoeur 1986, p. 14).

Al ir viviendo, se va destruyendo toda forma definida, la existencia no está jamás concluida sino más bien retenida en la red de contingencias interpretadas por el uno, que la confunden, la fusionan caóticamente con lo que ella no es en propiedad. La operación del arte consiste en liberar de la opacidad de lo fáctico los momentos definitorios de la identidad del personaje; aunque irreal, esa identidad narrativa sirve de espejo y aclaración de la identidad de la persona real. En la obra, decía Pirandello, *desaparecen los detalles inútiles; todo aquello impuesto por la lógica viva del carácter está reunido, concentrado, en la unidad de un ser, digámoslo así, menos real y, sin embargo , más verdadero*. Por ello, Pirandello se anticipaba al dilema sartreano al confesar también que en verdad, *la vida o se vive o se escribe* (Presas 1975, p.26). Esta antinomia se revela como falsa si se atiende al hecho de que en verdad *se escribe para interpretar la vida*; y que la vida encuentra su identidad al reconocerse en una historia que se cuenta a sí misma, o que le cuentan los demás. Tal es quizás el sentido de la revelación que Marcel, el personaje de Proust, tiene al final de las laboriosas búsquedas de la *Recherche*, cuando, al cobrar conciencia del tiempo incorporado a su propia existencia y recuperado en las reminiscencias involuntarias y en la fidelidad a la futura obra, expresa:

" La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por tanto, realmente vivida, es la

literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista. Pero no la ven, porque no intentan esclarecerla"(Proust 1969, p. 246).

Con esto Proust no hace la apología de la literatura como *métier*, por así decirlo, sino que repite lo ya expresado por Sócrates, en el sentido de que una vida sin examen no merece ser vivida. Y este examen, esta literatura, es precisamente narrativo, en la medida en que - como dice Ricoeur –

"comprenderse es apropiarse de la historia de su propia vida. Ahora bien, comprender esta historia es hacer el relato de ella , guiados por los relatos , tanto históricos como ficticios, que nosotros hemos comprendido y amado" (Ricoeur 1991, p. 25).

Hemos intentado mostrar cómo, en el filo de la experiencia estética, se recorta la figura de la propia mismidad sobre el trasfondo neutro del uno, del se, de lo que es de todos y de ninguno. Y aquí se vislumbra también, por ello mismo, la inaudita sensación de desconcierto que puede sacudir a quien hace esa experiencia hasta los límites. Pues se encuentra y se percibe como el único, el incasillable, el que ha de hacerse en el vértigo de la libertad - del poder ser-. Siente el terror de ser absolutamente solo, como un ángel con quien comienza y acaba todo un género. Y con esta vieja figura de los relatos, el ángel, cerramos simbólicamente nuestra disertación, de la mano de Rilke. La figura del ángel trae a colación el otro orden, el que quizás resplandece en la belleza en la medida exacta, en la medida en que nos emociona y gratifica, sin llegar a exterminarnos con su resplandor.

Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
(Rilke, Die erste Elegie, Duiniser Elegien)
[Pues lo bello no es más /que el comienzo de lo terrible, que

todavía apenas soportamos/ y que así admiramos, porque
serenamente desdeña /destruirnos. Todo ángel es terrible.

Rilke, *Elegías del Duino*; 1ª Elegía]

Bibliografía

Hegel, (1946), *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, Buenos Aires; Revista de Occidente Argentina. Tomo II.

Hegel, (1955) *Aesthetik*, ed. Bassenge, Berlin: Aufbau.

Gadamer, H., (1975), *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr

Gadamer, H., (1992), *Verdad y método II*, Salamanca: Sígueme

Heidegger, M., (1988), *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, Gesamtausgabe Bd.63. Frankfurt a.M.:Klostermann

Heidegger, M., (1953), *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer

Presas, M. A., (1967) *Gabriel Marcel*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina (reedición 1992).

Presas, M. A., (1975), "Vida y arte en Luigi Pirandello", *Criterio*, Buenos Aires, XLVII, N° 1707-08

Presas, M. A., (1982), "La 'muerte del arte' y la experiencia estética", *Diálogos*, Universidad de Puerto Rico, N° 40

Presas, M. A., (1987), "La magia del arte en el mundo desencantado ", *Criterio*, Buenos Aires, LX, N° 1999-2000

Presas, M. A., (1988), "La verdad de la ficción. Estudio crítico sobre Paul Ricoeur", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, vol. XIV, N° 2

[Reunidos ahora en Mario A. Presas, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, editorial Almagesto, 1997].

Proust, M., (1969), *En busca del tiempo perdido*. Tomo 7: *El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza

Ricoeur, P., (1983), *Temps et récit*. Tome I. Paris: Seuil

Ricoeur, P., (1985), *Temps et récit*. Tome III. Paris: Seuil

Ricoeur, P., (1986), *Du texte a l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris: Seuil

Ricoeur, P., (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil

Ricoeur, P., (1991), "Auto-compréhension et histoire", en T.

Calvo Martínez; Avila Crespo, R., (Eds.), *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación.*

Barcelona: Anthropos

Rilke, (1962), *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt/M: Insel Verlag.

Sartre, J. P., (1953), *La náusea*, Buenos Aires: Losada