

FILOSOFÍA Y LITERATURA

José Julián Martínez
Universidad Central de Venezuela
escribeloahi@gmail.com

RESUMEN

Este artículo examina algunos aspectos del vínculo que conecta a la filosofía con la literatura. Después de todo, ambas disciplinas convergen en más de un lugar: la ética, la política, el ámbito emocional, la ciencia, etc. Lo que llamamos literatura es a menudo, al menos en parte, un tipo de filosofía implícita o explícita. Por otro lado, la filosofía tiene muchos rasgos literarios, tanto en su contenido como en su forma. William Shakespeare será aquí el principal ejemplo que dará forma al mencionado vínculo.

PALABRAS CLAVE: Filosofía, literatura, ética, política, Shakespeare.

ABSTRACT

This paper examines some aspects of the link that connects philosophy and literature. After all both disciplines converge in more than one place: ethics, politics, the emotional field, science, etc. What we call literature is often, at least in part, a kind of implicit or explicit philosophy. On the other hand, academic philosophy has many literary issues in its contents as well as in its form. William Shakespeare is here the main example that will shape the link above.

KEYWORDS: Philosophy, literature, ethics, politics, Shakespeare.

No es el papel de Stendhal discurrir sobre la subjetividad,
le basta con hacérsola presente.

Maurice Merleau-Ponty,
Sentido y sinsentido

Desde hace varios siglos, sobre todo en Occidente, el vínculo natural entre filosofía y literatura ha sido más o menos vetado.¹ Sin duda, resulta extraña –por decir lo menos– esta especie de olvido de la relación orgánica entre el pensamiento filosófico y la creación literaria. A fin de cuentas, la literatura está en la constitución genética de la filosofía, junto a la religión y el mito (cf. Bravo et. al., p.1998). Como dice Werner Jaeger (1957): «La obra de Homero está en su totalidad inspirada por un pensamiento filosófico relativo a la naturaleza humana» (p. 60). Por su parte, refiriéndose a los aspectos de la cultura griega que redundaron en el surgimiento de la filosofía, Francisco Bravo (1998) afirma algo similar: «Hay en los poemas homéricos ciertas tendencias que abren paso al pensamiento filosófico» (p. 10).

En el presente artículo espero esbozar un acercamiento a esas «tendencias que abren paso» a lo filosófico desde lo literario, así como al enriquecimiento transdisciplinario que surge de esa relación.

PRIMERAS DISQUISICIONES

Comencemos por exponer un aspecto difuso que merece nuestra atención: cuando hablamos de literatura, no está claro qué tipo de creaciones y cuáles obras entran en ese concepto. ¿A qué le damos el adjetivo de «literario»? Una primera respuesta, por obvia que parezca, nos la ofrece Christopher New (1999): «La literatura es necesariamente lingüística; se distingue de la pintura, escultura, música, danza, arquitectura, etc., por su uso del lenguaje» (p. 2). Las palabras y las frases vendrán a ser para el escritor lo mismo que el cincel y la piedra son para el escultor. El lector lee palabras esculpidas en un cuento o una novela, así como ante una escultura el espectador ve –y, con suerte, palpa– piedra o metal forjado.

¹ En la actualidad, esto se siente más en el contexto hispanoparlante que en el ámbito anglosajón.

Ahora bien, en el universo literario existen obras que no están sólo construidas sobre un sistema de comunicación verbal, estructurado en palabras y oraciones. Una obra de teatro, por ejemplo, implica un montaje. Si leemos una novela hemos hecho, en principio, lo que la obra proponía: ser leída. Esto es así, independientemente de que se pueda hacer una película a partir de esa novela. Pero una pieza teatral no se termina en la lectura; se completa y se realiza en la representación, en el montaje. «El teatro existe en potencia como literatura», escribe Jorge Dubatti (2007, p. 37). Pasa a ser teatro en acto cuando los textos se hacen corporales, son dichos por actores: «la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto» (*ibidem*).

Ni hablar del guión literario de un filme, que es un mapa poético, no una película, así como la película no es un guión. El guión literario cobra vida y verdadero sentido al ser filmado. Está hecho para realizarse a través de sonidos e imágenes en movimiento. No obstante, ni el guión ni la obra de teatro dejan de ser literatura por estar concebidos como esqueletos de una puesta en escena o de un rodaje. Empleada para ser dicha o para describir, la palabra se mantiene como pilar de sus cimientos.

Dentro del mismo paisaje, pero al otro lado, nos encontramos con la literatura oral, el cuento de carretera, las leyendas urbanas, e incluso, el chiste. ¿Los consideraremos literatura? Quizá sí. Muchos no tendríamos problema en admitirlos (en unos casos, más; en otros, menos). Pero como la lista y la extensión del concepto «literatura» pueden terminar siendo inaprensibles, quedémonos con la literatura desarrollada en los géneros de la novela, el cuento, la poesía y el teatro, que es como clásicamente se la entiende.

¿Ha quedado zanjada la cuestión? Tal vez no. Entre otras cosas porque existen novelas muy populares que no siempre gozan de nuestro aprecio y que, incluso, llegamos a considerar un subgénero. Buena parte de los *best sellers* y de la llamada novela rosa entran en ese saco de loseudoliterario. Están tan degradados por el cliché y lo excesivamente convencional que nos cuesta llamarlos literatura o, en todo caso, lo hacemos junto a calificativos como «de segunda».

Sin embargo la decepción no vive sólo en la «mala literatura». También es usual que los lectores nos encontremos con una creación prescindible que, no obstante, ha sido aprobada y aplaudida por un

público inteligente e instruido. Lo que aquí nos complica el asunto es que no existe el manual ni la varita mágica para ponernos de acuerdo acerca de la calidad literaria de una novela, un cuento o un poema. Ciertas obras, aun siendo «oficialmente serias» y de «altura», nos resultan mediocres. Vistos bajo los distintos criterios que cada lector pueda tener, los productos literarios son «aciertos» o «desaciertos» en cualquier librería o biblioteca. A veces hasta nos ocurre con un mismo autor, incluidos nuestros autores favoritos. De sus plumas salen obras a las que les damos el título inequívoco de «literatura» y, a otras, las imaginamos perfectamente en el tacho de la basura. Es tal vez lo que quiso decir Borges cuando escribió que «nueve o diez páginas de Coleridge borran la gloriosa obra de Byron (y el resto de la obra de Coleridge)» (1968 p. 7).

No obstante, es algo común, como en casi todo lo demás, no encontrar ejemplos claramente universales –o al menos consensuados– de «literatura» digna de ese nombre. ¿Acaso no es múltiple y polémico lo que se entiende por arte? ¿Existe una tendencia que todos debemos privilegiar en la gran política? ¿Cuál es la arquitectura *par excellence*? Lo mismo que hemos dicho de la literatura podemos decirlo de la filosofía: a unos nos interesan ciertas escuelas más que otras; a otros les parecen abominables nuestros héroes filosóficos. No hay una concepción específica, tampoco dos o tres autores que engloben lo que todos entendemos por filosofía. Pero de aquí no se sigue que no podamos hablar de filosofía o literatura.

Se trata de una cuestión compleja. Un problema que a los efectos de este artículo podemos resolver señalando lo siguiente: para nosotros son válidas las obras que un determinado lector considere literatura, siempre y cuando tengan –según su criterio– un óptimo nivel estético, emocional y temático-*filosófico*. En principio, las virtudes de un texto –lo mismo que las virtudes morales en una sociedad– son inseparables de la capacidad que tengamos de apreciarlas. El mejor de los pianistas sería un mediocre solitario si nadie tuviera, nunca, la capacidad de disfrutar de su arte. El sujeto más virtuoso sería igual de anodino si sólo para él tuvieran sentido sus acciones ejemplares. Lo cual no significa que el artista y el agente moral deban hacerse esclavos de un público o de una sociedad censora. Sólo decimos que no hay arte sin público, ni virtud sin sujetos sensibles de valorarla.

Ahora bien, una vez sumergidos en un cuento o una novela; una vez atrapados por la seducción de la literatura (a cada cual le seduce

lo que le seduce) veremos aparecer la filosofía dentro de la poesía. Ideas y problemáticas filosóficas expresadas en el lenguaje de los mundos literarios.

FILOSOFÍA, LETRAS, ESTILOS E INTERPRETACIÓN

En la Atenas clásica, los espectadores sabían que el evento teatral y los recitales eran también un encuentro reflexivo. La gente acudía a ellos para entretenerse, compartir, encontrarse con la vida y confrontar ideas en los textos de Sófocles (2000), Eurípides (2000) y otros autores. Por su parte, Parménides de Elea (2008) escribe un largo poema para exponer sus ideas, Heráclito (2009) redacta aforismos y la filosofía como pensamiento sistemático nace con obras teatrales, centradas en preguntas sobre nuestra humanidad, la sociedad y el cosmos que nos rodea. A fin de cuentas, los diálogos son dramatizaciones de las teorías que Platón propuso para entender dónde estamos y quiénes somos.

Cierto es que, en la cotidianidad del siglo XXI, la literatura no tiene la misma presencia que en la Antigüedad como generador de discusiones sobre problemas actuales o eternos. Hoy los tiempos son distintos, la calle posee otro ritmo, el tráfico tiene otra dimensión y la competencia con medios como la televisión y el cine es casi desleal. A pesar de ello, la literatura –en su sentido más amplio– sigue siendo una proposición conceptual. Esto, de una u otra forma, no es nada nuevo. Por nombrar sólo un ejemplo, véase la famosa tríada Sócrates, Platón² y Aristóteles³ citando poetas constantemente a la hora de hacer filosofía. Estos pensadores estaban al tanto de que cualquier parecido entre nosotros y los personajes de ficción no es mera coincidencia.

Lo que estamos diciendo implica una relación particular entre forma y contenido. Hacer filosofía a manera de obra de teatro o de poema, así como hacer literatura con diálogos y reflexiones filosóficas, crea un tejido entre el estilo y el contenido, en el que ambos se alimentan mutuamente. «El estilo» –dice Martha Nussbaum (2005)– «hace por sí mismo sus afirmaciones, expresa su propia noción de lo que

² Véase por ejemplo Platón (2000), Libro III, 388a, p. 153.

³ Véase por ejemplo Aristóteles (2000), Libro VII, 1155a, p.216.

importa. La forma literaria no se puede separar del contenido filosófico sino que es, por así decirlo, parte de ese contenido» (pp. 25-26). De tal forma que, aunque no es algo que suela admitirse, el estilo de la escritura es un elemento constitutivo de lo que afirma o niega cualquier investigación filosófica. Y a esto Nussbaum agregará lo siguiente:

es posible que haya algunas concepciones del mundo y de cómo se debe vivir en él (concepciones que hacen énfasis, especialmente, en la sorprendente variedad del mundo, su complejidad y misterio, su incompleta e imperfecta belleza) que no pueden exponerse de manera completa y adecuada en el lenguaje de la prosa filosófica convencional (...) sino sólo en un lenguaje y en unas formas por sí mismas más complejas, más connotativas (2005, p. 26).

El estilo empleado por cualquier filósofo es, de entrada, una propuesta acerca de lo que le parece relevante ser pensado. No es casual que en su maravillosa *Ética Nicomáquea*, Aristóteles (2000) se aleje del lenguaje filosófico de obras como la *Metafísica* o el *Órganon*, para poder hablar coherentemente, por ejemplo, de la amistad. Acorde con la atmósfera afectiva del tema, el estilo que emplea genera un contenido afín a su investigación. Allí nos encontraremos con frases como ésta: «Las distancias no rompen sin más la amistad, sino sólo su ejercicio». Y en el mismo tono, un poco más abajo, con esta otra: «Mientras los necesitados desean ayuda, los dichosos desean pasar el tiempo juntos» (p. 224).

Parafraseando a Marshall McLuhan (2001) podemos decir que el estilo es un mensaje. Si el modo de escribir de un autor es particularmente abstracto, dirá de entrada que el pensamiento teórico es el que hemos de tener en cuenta. También, sugiere Nussbaum, pondrá de manifiesto una postura «respecto a qué facultades del lector son importantes para el conocimiento y cuáles no» (p. 29). Asimismo, el texto será o no contradictorio con lo que quiere plantear dependiendo de cómo fusiona el estilo con el contenido formal. Lo cual significa que el contenido tampoco vendrá a ser un elemento separado de la forma. O sea, que lo que se dice en un texto, lo que se establece en el discurso o en los diálogos, alimenta o desmejora las potencialidades del estilo, de la manera en que se escribe. De ahí

que Shakespeare haya sido un gran dramaturgo y un excelente filósofo. De igual manera, los grandes novelistas y cuentistas son grandes –entre otras cosas– porque, por debajo o tangencialmente, sus historias, mundos y personajes proponen y se sumergen en problemas filosóficos. «Por ejemplo», sugiere Merleau-Ponty (1977), «el Yo y la Libertad en Stendhal, en Balzac el misterio de la historia como aparición de un sentido en el azar de los acontecimientos, en Proust el pasado envolviendo el presente» (p. 57). Y podríamos añadir a Milan Kundera y sus preocupaciones por el ser (2008), la mortalidad y la inmortalidad históricas (1997), la velocidad y la lentitud (2011) vinculadas a la vida humana. Podríamos igualmente pensar en Jorge Luis Borges (1974) y los problemas de la temporalidad y la identidad personal; Kurt Vonnegut (1980, 2004, 2006) y el cinismo como filosofía política o Francisco Massiani (2007) y la antropología filosófica. Mas no se trata de la barbaridad de volver filósofos a los novelistas, sino de plantear una filosofía inherente en toda literatura que valga la pena. Las ideas filosóficas de los escritores funcionan justamente porque se exponen en un contexto emocional y literario. «La función del novelista no es la de tematizar estas ideas», aclara Merleau-Ponty, «sino la de hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas. No es el papel de Stendhal discurrir sobre la subjetividad, le basta con hacérsola presente» (*ibidem*).

Sin embargo, aun podríamos preguntarnos con qué derecho planteamos que el escritor hace existir ante nosotros problemas filosóficos. Quizá hay varias maneras de responder a esto. Una es, sin duda, la propia declaración del autor. Esta puede aparecer como una reflexión explícita en su obra o en una entrevista. Pero más interesante aún es lo que Umberto Eco (1999, pp. 85-87) encuentra en la diferencia entre «uso libre» e «interpretación». El uso libre consiste en que uno haga lo que le dé la gana con un texto, sin importar las posibles intenciones planteadas por el propio texto o por el autor. Libremente podemos tomar una lista de compras, un catálogo de paraguas y un poema de Borges para crear una visión surrealista o extrañamente política. Por otro lado, si existe un pequeño (o gran) esfuerzo por interpretar el texto considerando algún camino dibujado por el autor, entraríamos en una perspectiva distinta. En este último caso habría un diálogo en tensión donde leemos lo que el autor cuenta entre líneas y donde, al mismo tiempo, generamos una interpretación propia sobre lo leído. Esta dinámica de interpretación de un poema, un cuento o una novela es a veces parte de lo que el autor espera de los lectores. Aunque el abanico interpretativo sea amplio y complejo,

no toda interpretación es igualmente legítima. El ejemplo de Umberto Eco (1999) consiste en que tomemos *El proceso*, de Kafka, y luego lo leamos «como si fuese una historia policíaca. Legalmente podemos hacerlo, pero textualmente el resultado es bastante lamentable» (p. 87).

En sus *Clases de literatura*, Julio Cortázar (2013) sugiere que el significado de un texto creativo va más allá de la simple anécdota; traza una lectura que implica ideas sobre política, vida ética, existencia, afectividad, etc. La fuerza de lo literario –entre otros elementos– tiene que ver con esta significación, con esta filosofía poética que es parte de su propia grandeza como literatura:

Basta releer o pensar en los [cuentos] que no caen en el olvido y se mantienen en nuestra memoria para darse cuenta de que detrás de la anécdota, a veces por debajo, a veces lateralmente, el autor ha puesto en marcha todo un sistema de fuerzas de las que no hay por qué hablar necesariamente pero que explican lo que sucede en el cuento; lo explican de otra manera que el relato mismo, que la misma anécdota, por debajo o por encima, y le dan una fuerza que no tiene la anécdota pura, simple (p.135).

Así pues, lo que llamamos literatura es también una metáfora que apunta a ideas y problemas que, de una u otra forma, entran en el ámbito de la filosofía.

ÉTICA, RACIONALIDAD Y LITERATURA

La literatura abarca un vasto espectro de temas: el tiempo, la identidad, el cielo y el infierno, la geología, la política, etc. Pero es tal vez en el terreno de la ética –en un sentido amplio– donde las obras literarias encuentran su comunión más orgánica con los problemas humanos. Las preguntas por nuestra conducta moral, vinculadas a lo que hacemos o podemos hacer con nuestras vidas o a cómo actuamos en nuestra convivencia con los otros, suelen estar en la sustancia de lo literario. Eileen John (2010) plantea que la literatura y

lo moral confluyen en las dudas, los dilemas, los hábitos y las acciones humanas (o humanizadas). «Esto hace a la ética más prometedora para la literatura que, digamos, la astronomía y la horticultura» (p. 284). La mecánica, el deporte y la medicina –*stricto sensu*– resultan menos interesantes para la literatura que el ámbito de lo moral. No obstante, agrega John, «la moralidad en la literatura puede a veces necesitar ser reconocida como lo moral-al-servicio-de-la-literatura» (p. 285). Es decir, que no podemos dejar de tener en cuenta que la atmósfera ética aparece en la literatura con fines literarios, no filosóficos. Lo cual, por supuesto, no quiere decir que a la filosofía moral le sea negada la entrada en la literatura. Se le permite entrar siempre y cuando no venga a arruinar la fiesta con su rigidez argumentativa.

Podemos entonces decir que la literatura tiende por naturaleza a encontrarse con lo moral como tema, como materia para la creación de personajes, diálogos y situaciones. Por otra parte, la creatividad literaria no funciona disertando filosóficamente, sino a través del estilo y la forma que se quiera dar a lo narrado. En tal sentido, la filosofía estaría al servicio de lo que se cuenta y no al revés, lo que no exime a la literatura de las ambigüedades y complejidades a las que se enfrenta la filosofía o lo específicamente moral. Pensemos, por ejemplo, en los valores transmitidos a través de cualquier influencia narrativa, cualquier libro significativo para una determinada comunidad. Pongamos por caso *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry (2011). ¿Qué sabiduría plantea? ¿Qué nos dice acerca de la vida y lo verdaderamente importante dentro de ella? ¿Podemos leer cabalmente esa obra obviando ese tipo de preguntas? Las razones por las que *El principito* llega a ser admirado, recibido con indiferencia o rechazado tienen que ver –junto a otros factores como el estilo y la trama– con su perspectiva ética. A unos podrá parecerles una obra ingenua, otros la encontrarán apreciable. El lector activo discrimina, examina, rechaza y toma. A este respecto, en su influyente *The Company We Keep*, Wayne Booth (1988) advierte que el rechazo o la aceptación de las formulaciones de un texto «dependerá de quiénes *somos* y de cuál es el *momento* en el que estamos» (p. 488). Es difícil saber quién es cada lector; sin embargo, sabemos que aunque tengamos coincidencias y compartamos algunos criterios, todos somos distintos, lo cual nos lleva a afirmar que no todos los libros funcionan igual con *todos* los lectores. Además, los libros que hoy nos impactan mañana podrían resultarnos un poco insípidos, y viceversa. No obstante, dirá Booth, el hecho de que no todos los

libros sean «buenos o malos para todos los lectores en todas las circunstancias, no tiene porqué impedir nuestro esfuerzo de descubrir lo que es bueno o malo para nosotros en nuestra condición *aquí y ahora*» (*op. cit.*, p. 489).

Esa materia prima de convivencia y holocausto, de acuerdos y desacuerdos, de principios y traiciones, de complejidad interhumana que encontramos en la literatura, plantea la presencia de un contexto ético que, por su propia naturaleza, no es sólo emocional sino también racional. A fin de cuentas, no podemos hablar de un ámbito moral estrictamente emotivo (que, por cierto, sería un aporte muy pobre para la literatura y para nuestra propia vida). Digamos entonces que hay también una especie de racionalidad particularmente literaria. Coherencia, relación causa-efecto, inferencias a partir de los mundos ficcionales. Si hay seres mágicos, se nos plantea lo que hacen y no pueden hacer. Si se trata de una obra básicamente realista, la gente no volará por sus propios medios ni se podrá ir al pasado con sólo sonar los dedos. Por otro lado, también habrá —en cualquier género— el planteamiento de alguna psicología implícita que nos dé pistas sobre el comportamiento de los personajes: seres con creencias y deseos actuando en un contexto más o menos articulado. Esto es así incluso en textos como *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll. En buena medida, los personajes literarios —lo mismo que los seres humanos— mantienen (a duras penas o de manera muy clara) un porcentaje de racionalidad. Ni la gente de carne y hueso, ni los personajes son estrictamente racionales, pero tampoco actuamos de una manera totalmente azarosa en la que todo nos vale. De hecho, las incoherencias rotundas y las conductas demasiado aleatorias suelen ir seguidas de la exigencia de una explicación.

Esta racionalidad vasta y compleja que aparece en la literatura, incluye un sentido del mundo y de nuestro actuar en él. De ahí que, como bien apunta Paisley Livingston (1991), para comprender las acciones de los personajes de ficción aplicamos «una racionalidad heurística básica, que permite que los lectores hagamos inferencias acerca de la coherencia y las conexiones significativas entre las acciones de los agentes y las actitudes intencionales» (p. 8). Esta racionalidad heurística básica es la que empleamos a la hora de procesar los deseos y las creencias de los personajes (en general, muy similares a las de los lectores). Nos ayuda no sólo a seguir la trama, sino también a construir el sentido de lo que ocurre en la obra.

Como receptores anticipamos la parada de esa locomotora que en el capítulo anterior tenía muy poco combustible. Predecimos que la máquina se va a detener en cualquier momento, a menos de que logre repostar. Si esto no ocurre y sigue su ruta como si nada, nos sentiremos estafados. Y del asesino insaciable esperamos una explicación satisfactoria si su conciencia le impide matar a uno más, luego de que ha asesinado a decenas de inocentes. Tal acción *contradictoria* conecta inmediatamente con el peso de la trama. ¡No lo mata porque es su hermano!

Lo literario se conforma en un contexto de mayor o menor coherencia que, a su vez, establece unas reglas de juego –más o menos flexibles– desde las cuales se generan expectativas, presunción de creencias y deseos, juegos conductuales de los sujetos ficcionales y concepciones del mundo. «Nuestras historias no sólo cuentan» –dice Jerome Bruner (2003)– «sino que imponen a lo que experimentamos una estructura y una realidad irresistibles; y además una actitud filosófica» (p. 125). Veamos a continuación, con William Shakespeare, algunas de estas realidades y actitudes filosóficas.

SHAKESPEARE FILÓSOFO

En su célebre tercer acto, Hamlet dice: «*To be or not to be, that is the question*». Si alguien demostrara que toda la filosofía puede reducirse a sólo diez verdaderos problemas, sin la menor duda estaría en la lista el de «ser o no ser». De una u otra forma todos nos hemos planteado (y nos seguiremos planteando) esa cuestión. En la vida real y concreta nos toca elegir entre el movimiento o la calma, entre la aceptación o la lucha. «Ser o no ser, esa es la cuestión. ¿Cuál es más noble sufrir para el alma: las hondas y las flechas de la monstruosa fortuna, o tomar armas contra un mar de problemas y oponérseles para darles fin?»⁴. La cuestión es si nos rebelamos contra lo que estamos viviendo en un momento de crisis o, por el contrario, aceptamos y fluimos con las vicisitudes de esta vida. ¿Me rebelo o vivo tranquilo y en paz? Eso puede preguntarse el taxista que ha de decidir entre seguir siendo taxista o dedicarse a la actuación. En las

⁴ «*To be, or not to be – that is the question; Whether'tis nobler in the mind to suffer, the slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles and by opposing end them*» (Shakespeare, 2005a, p. 66).

distintas encrucijadas de la vida, hemos de resolver si vamos a aceptar las flechas y los dardos de la fortuna o si vamos a pelear y combatir. ¿Qué ha de hacer el conductor de autobuses que no sabe si fugarse con su amante o enderezar su vida matrimonial? ¿Es impulsiva e inmadura la opción de fugarse? ¿Si continúa en su matrimonio es un conformista? Nuestro conductor de autobuses, que se devana los sesos y se estruja el corazón, es un poco Hamlet. Y como sabemos que Séneca, filósofo y dramaturgo romano, fue una influencia en la obra de Shakespeare⁵, podemos imaginar que el conductor de autobuses suelta de sus labios este texto del filósofo estoico: «Nadie se preocupa de vivir bien, sino de vivir mucho tiempo; a pesar de que en poder de todos está vivir bien, mientras que vivir largo tiempo no está en poder de ninguno» (p. 99).

En la tercera escena del primer acto de *Otelo* (Shakespeare, 2005b, p. 33), oímos del Dux de Venecia estas sabias palabras estoicas: «El robado que sonrío le roba algo al ladrón. Pero se roba a sí mismo si sufre un dolor que nada vale». En la versión que siglos antes ha dado Séneca (2001b) a la misma idea, leemos esto: «Te indignas y te lamentas de cualquier infortunio sin darte cuenta de que en estos accidentes no existe otro mal que indignarse y lamentarse» (p. 209).

Tanto para el estoicismo griego como para el romano, ser *philópsykhos* –excesivo amante de su propia vida– es considerado una necedad. Morir es algo natural y pretender aferrarse a la vida es absurdo. Además, se gana una enorme libertad al no ser esclavos de mantenernos con vida. Cuando entendemos que la vida se va como vino, podemos comprender que la muerte no es una amenaza. «Quien aprendió a morir» –escribe Séneca– «se olvidó de ser esclavo» (p. 118). Por su parte, Hamlet dice: «Yo no aprecio mi vida en lo que vale un alfiler, y en lo que respecta a mi alma, ¿qué puede hacerse, siendo una cosa inmortal como ella misma? De nuevo me hace señas, la seguiré» (Shakespeare, 2005a, p. 30). Séneca (2001b) celebraría así las palabras de Hamlet: «Es una disposición excelente la de soportar lo que no puedas enmendar y acompañar sin quejas a Dios» (p. 103).

El famoso *To be or not to be* también parece el nombre de un juego. Ser o no ser. Tal vez así se llama el juego del teatro y de la

⁵ Sobre esta influencia de Séneca en la obra de Shakespeare véase por ejemplo Nuttall (2007, p. 178, p. 199 y p. 295) y Bradby (2004, p.180 y ss.).

vida. Si ese fuera el caso, la fluidez y la alegría típica de los juegos podrían hacernos más llevadero el enorme esfuerzo por lograr un buen teatro y una vida que valga la pena. Las obras que nos ponen a pensar dentro de un juego emocional nos transportan mucho más allá de las apariencias (quizá esa sea una de sus tareas) y nos hacen volar tan alto que, finalmente, al caer, aterrizamos más vivos que de costumbre y con los pies mejor puestos sobre la tierra.

Pisar con pies más firmes es lo que espera el escepticismo en filosofía. Postura que se encuentra con Shakespeare a la luz de otra relación e incluso influencia filosófica: Montaigne. Al menos en eso coinciden varios críticos, como por ejemplo Harold Bloom (2005): «Presumiblemente Shakespeare leyó a Montaigne en la versión manuscrita de Florio. Nada parece más shakesperiano que el gran ensayo culminante ‘De la experiencia’, escrito por Montaigne en 1588” (p. 855). ¿Por qué Bloom encuentra que el ensayo en cuestión es muy shakesperiano? Para muestra un botón, o mejor, varios. Fragmentos que son casi parlamentos del poeta inglés⁶, como este: «Enseñase a los hombres a acrecentar sus dudas, se nos empuja a extender y diversificar las dificultades, se las alarga, se las dispersa» (Montaigne, 2006, p. 326). En el mismo tono escéptico: «El aprender que se ha dicho o hecho una necedad no es nada; es menester aprender que se es un necio, enseñanza hartamente más amplia e importante» (*op. cit.*, p. 335). Y esta: «Declaro por propia experiencia la ignorancia humana» (*op. cit.*, p. 337). O este último pensamiento, digno de más espacio:

Buscamos otra condición por no saber usar de la nuestra, y nos salimos fuera de nosotros por no saber estar dentro. En vano nos encaramamos sobre unos zancos, pues aun con zancos hemos de andar con nuestras propias piernas. Y en el trono más elevado del mundo, seguimos estando sentados sobre nuestras posaderas (p. 386).

Por supuesto que el escepticismo en Shakespeare no es sólo una cuestión de influencias filosóficas, sino también parte del espíritu de

⁶ Bloom (2005) sospecha que en la fecha en que Montaigne escribe «De la experiencia» Shakespeare trabaja en su primera versión de *Hamlet*.

su época. Un tiempo histórico catalogado por Colin McGinn (2006) como de transición, en la medida en que «un tipo de autoridad (la Iglesia, la monarquía) empieza a darle paso a otro (la ciencia y la razón humana, un nuevo orden social (...)) El cuestionamiento es el espíritu de este período y la sensación de cambios en los cimientos» (p. 3). Cuestionar a los reyes y sus océanos de poder es uno de los grandes temas shakesperianos. También se pregunta si es real la realidad y pone constantemente en duda la identidad de las cosas y las gentes. Al final de *A Midsummer Night's Dream* (Shakespeare, 1965), Puck –el mago que juega con las identidades de los personajes durante toda la obra– nos advierte que lo que hemos visto no es «otra cosa más que un sueño» (p. 190). A lo que McGinn agrega: «Como bien insistiría Descartes, es lógicamente posible soñar que has estado viendo una obra acerca de soñar, tomándola como algo real» (*op. cit.*, p. 33).

Por último, podemos hablar de una influencia de Shakespeare sobre la filosofía, evidente no sólo en las citas que de él hacen los filósofos, sino también en el estilo de éstos a la hora pensar y argumentar. Véase, por ejemplo, a Fernando Savater (1998) hablando de Ricardo III (Shakespeare, 2003) y su relación con el famoso examen de la vida digna de ser vivida, tan caro a la ética desde los tiempos de Sócrates: «Mejor que cualquier análisis árido de la cuestión, es acudir a un ejemplo magistral de autoexamen, donde el papel del amor propio como sede de la más honda conciencia moral queda genialmente esclarecido» (p. 45). Nótese que, en primer lugar, está queriendo saltar el obstáculo de la aridez filosófica usando el dinamismo emocional de Shakespeare y, en segundo lugar, el ejemplo magistral de autoexamen, con su agudeza argumental, aparece en el Bardo, no en un filósofo. El modelo de autoexamen viene de «uno de los más grandes estudiosos de los conflictos morales que jamás ha habido, William Shakespeare» (Savater, 1998, p. 45).

Nietzsche (1999) también piensa junto a Shakespeare cuando dice que «el hombre dionisiaco es semejante a Hamlet: ambos han penetrado en el fondo de las cosas con mirada decidida» (p. 42). Sin embargo, entre los filósofos shakesperianos, Hume (1988) es posiblemente el más cercano al escepticismo filosófico del gran dramaturgo. «El espíritu», escribe Hume, «es una especie de teatro donde varias percepciones aparecen sucesivamente» (p. 170). Sobre ese teatro, el filósofo lanza este parlamento sacado de su famoso *A Treatise of Human Nature*, unas líneas que no en balde forman parte

de la conclusión del Libro I, antecedida por el capítulo «De la identidad personal». Texto filosófico-teatral con el que terminamos este artículo y que bien podría haber sido dicho por Hamlet:

Me hallo atemorizado y confundido por la desamparada situación en la que me coloca mi filosofía, y me veo a mí mismo como un monstruo extraño y grosero que, no siendo capaz de mezclarse y unirse en sociedad, ha sido expulsado de la sociedad humana, dejado totalmente en el abandono e inconsolable (...) ¿Con qué confianza puedo aventurarme a una empresa tan audaz cuando, además de las infinitas debilidades que personalmente tengo, encuentro tantas que son comunes a la naturaleza humana? ¿Puedo estar seguro de que al abandonar todas las opiniones establecidas estoy persiguiendo la verdad? ¿Y por qué criterio debo distinguirla en caso de que la fortuna guíe por fin mis pasos?» (Hume, *op. cit.*, pp. 177-178).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles (2000). *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos.
- Bloom, H. (2005). *Shakespeare, La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- Booth, W. (1988). *The Company we keep*, Berkeley: University of California Press.
- Borges, J. L. (1968). *Nueva antología personal*, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Bradby, A. (2004). *Shakespeare Criticism*, New Delhi: A P & D.
- Bravo, F., Paván, C., Capelletti, Á., Lluberes P., Astorga O., Garber, D. (1998). *Ensayos para una historia de la filosofía*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación.
- Bruner, J. (2003). *La fábrica de historias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I, convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, U. (1999). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eurípides (2000). *Tragedias I, II y III*, Madrid: Gredos.
- Heráclito (2009). *Fragmentos e interpretaciones*. Madrid: Ardora.
- Hume, D. (1988). *A Treatise of Human Nature*. New York: New York University Press.
- Jaeger, W. (1957). *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- John, E. (2010). Literature and the idea of morality. En *A Companion to the Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell.
- Kafka, F. (2007). *El proceso*, Barcelona: Akal.
- Kundera, M. (1997). *La inmortalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (2008). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (2011). *La lentitud*. Barcelona: Tusquets.
- Livingston, P. (1991). *Literature and Rationality*. New York: CUP.
- Massiani, F. (2007). *Señor de la ternura*. Caracas: Monte Ávila.
- McGinn, C. (2006). *Shakesperare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*. London: HarperCollins.
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- Montaigne, M. (2006). *Ensayos III*. Madrid: Cátedra.
- New, C. (1999). *Philosophy of literature*, London: Routledge.
- Nietzsche, F. (1999). *El origen de la tragedia*. México: Porrúa.
- Nussbaum, M. (2005). *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid: Machado Libros.
- Nuttall, A. (2007). *Shakespeare The Thinker*. New Heaven: Yale University Press.
- Parménides de Elea (2008). *Poema*. Barcelona: Akal.
- Platón (2000). *Diálogos IV*. Madrid: Gredos.
- Saint-Exupéry, A. (2011). *El principito*. Buenos Aires: Emecé.
- Savater, F. (1998). *Ética como amor propio*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- Séneca (2001a). *Epístolas morales a Lucilio I*. Madrid: Gredos.
- Séneca (2001b). *Epístolas morales a Lucilio II*. Madrid: Gredos.

- Shakespeare, W. (1965). A Midsummer Night's Dream. En *The Complete Works of Shakespeare. Vol. I, Comedies*. New York: Walter J. Black Inc.
- Shakespeare, W. (2003). Ricardo III. En *Obras Completas I*. Madrid: Aguilar.
- Shakespeare, W. (2005a). *Hamlet*. London: Penguin Books.
- Shakespeare, W. (2005b). *Othelo*. St. Paul (Minnesota): EMC.
- Sófocles (2000). *Tragedias y fragmentos*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Vonnegut, K. (1980). *Pájaro de celda*. Barcelona: Argos Vergara.
- Vonnegut, K. (2004). *Las sirenas de Titán*. Barcelona: Minotauro.
- Vonnegut, K. (2006). *Slapstick*. New York: The Dial Press.