

GADAMER, Hans-Georg. «Estética y hermenéutica», *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnós, any, cap. 1, p. 55-61.

—. «Poetizar e interpretar», *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnós, any, cap. 3, p. 73-80.

—. «Sobre la lectura de edificios y de cuadros», *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnós, any, cap. 18, p. 255-264.

1. Estética y hermenéutica

Si se ve la tarea de la hermenéutica como tender un puente que salve la distancia, histórica o humana, entre espíritu y espíritu, parece entonces que la experiencia del arte caerá totalmente fuera de su ámbito. Pues, justamente, de entre todo lo que nos sale al encuentro en la naturaleza y en la historia, esta experiencia es aquello que nos habla de un modo más inmediato y que respira una familiaridad enigmática, que prende todo nuestro ser, como si no hubiera ahí ninguna distancia y todo encuentro con una obra de arte significara un encuentro con nosotros mismos. Podemos remitirnos a Hegel para ver esto. Él contaba al arte entre las figuras del espíritu absoluto, esto es, veía en él una forma de autoconocimiento del espíritu, en la cual no tenía lugar nada extraño ni imposible de rescatar, ninguna contingencia de lo real, ninguna incomprendibilidad de lo solamente dado. De hecho, existe entre la obra y el que la contempla una simultaneidad absoluta que, pese a todo el aumento de la conciencia histórica, se mantiene incontrovertida. La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado. Ya se le llame entonces a eso creación inconsciente del genio, ya se dirija la mirada desde el contemplador hacia la inagotabilidad conceptual de toda declaración artística; en cualquier caso la conciencia estética puede seguir invocando que la obra de arte se comunica así misma.

Por otro lado, el aspecto hermenéutico tiene algo tan abarcante que necesariamente incluye en sí la experiencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. Si la disposición fundamental de la historicidad de la existencia humana es, comprendiéndose, mediar consigo misma —y eso quiere decir, necesariamente, con el todo de la propia experiencia del mundo—, entonces también forma parte suya toda tradición. Ésta no sólo engloba textos, sino también instituciones y formas de vida. Pero el encuentro con el arte, sobre todo, tiene su lugar dentro del proceso de integración que se le encomienda a una vida humana situada en medio de tradiciones. Es más, se plantea la pregunta de si la especial actualidad (*Gegenwartigkeit*) de la obra de arte no consistirá precisamente en estar siempre ilimitadamente abierta para nuevas integraciones. Bien pueden opinar el creador de una obra, o el público de su tiempo, que el ser más propio de su obra es lo que ella sea capaz de decir; por principio, ello alcanza más allá de cualquier limitación histórica. En este sentido, la obra de arte es de un presente intemporal.

Pero ello no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión y que no haya que encontrar también su origen histórico. Precisamente eso es lo que legitima las pretensiones de una hermenéutica histórica: que la obra de arte, por muy poco que quiera ser entendida de un modo histórico y se ofrezca en su presencia sin más, no autoriza a interpretarla de cualquier forma sino que, con toda su apertura y toda la amplitud de juego de las posibilidades de interpretarla, permite establecer una pauta de lo que es adecuado; es más, incluso la exige. No obstante, puede estar o quedar sin decidir si es justa o no la respectiva pretensión de que la interpretación propuesta es la adecuada. Lo que Kant decía, con razón, del juicio de gusto, que se le puede exigir una validez universal aunque ningún fundamento nos obligue a reconocerlo, vale también para toda interpretación de las obras de arte, tanto la que hace el artista que la reproduce o el lector, como la del intérprete con pretensiones científicas.

Cabe preguntarse con escepticismo si un concepto semejante de obra de arte, abierta siempre a nuevas interpretaciones, no pertenecerá al mundo de una formación estética de segundo orden. ¿No es la obra —eso que llamamos obra de arte— en su origen, portadora de una función vital con significado en un espacio cultural o social y no se determina sólo en él plenamente su sentido? Sin embargo, me parece que también se le puede dar la vuelta a la pregunta. ¿Es que realmente una obra de arte procedente de mundos de vida pasados o extraños y trasladada a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de un placer estético-histórico y no dice nada más de aquello que tenía originalmente que decir? Es en esta pregunta donde el tema «estética y hermenéutica» cobra la dimensión de su problematicidad más propia.

El planteamiento que he desarrollado transfiere conscientemente el problema sistemático de la *estética* a la pregunta por la esencia del arte. Bien es verdad que el surgimiento propio de la estética filosófica y su fundamentación en la *Crítica del Juicio* de Kant tenía un marco mucho más amplio, en el cual se abarcaba lo bello en la naturaleza y en el arte, e incluso lo sublime. Tampoco cabe discutir que, en Kant, lo bello en la naturaleza tiene una prioridad metodológica para las determinaciones fundamentales del juicio de gusto estético, en particular para el concepto de satisfacción desinteresada. Por el contrario, hay que admitir que lo bello en la naturaleza no dice algo en el mismo sentido que nos dicen algo las obras creadas por hombres para hombres, eso que llamamos obras de arte. Puede decirse, con razón, que una obra de arte no gusta precisamente en el mismo sentido «puramente estético» en que gusta una flor o, acaso, un adorno. En relación con el arte, Kant habla de una satisfacción puramente «intelectual». Pero ello no soluciona nuestra objeción: esta satisfacción «impura», por intelectual, que produce la obra de arte, es sin embargo lo que realmente nos interesa como estudiosos de la Estética. Más aún, la aguda reflexión de Hegel sobre la relación de lo bello en la naturaleza con lo bello en el arte alcanzó un resultado válido: lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte. El modo en que una cosa de la naturaleza es admirada y gozada como bella, no es algo que venga dado fuera del tiempo y del mundo, en un objeto «puramente estético» que posea su fundamento demostrable en la armonía de formas y colores y en la simetría del dibujo, tal como podría leerla en la naturaleza un intelecto matemático pitagorizante. Si la naturaleza nos gusta, ello es algo que sucede más bien en conexión con un interés del gusto, el cual está determinado y troquelado por la creación artística de una época. La historia estética de un paisaje, por ejemplo de los Alpes, o el fenómeno de transición de la jardinería, constituyen un testimonio irrefutable. Queda, por tanto, justificado tomar la obra de arte como punto de partida cuando se quiere determinar la relación entre estética y hermenéutica.

En todo caso, no estamos haciendo una metáfora para la obra de arte, sino que tiene un sentido bueno y mostrable decir que la obra de arte nos dice algo y que así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender. Pero con ello resulta ser objeto de la hermenéutica.

Por su determinación originaria, la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato. No obstante, hace ya mucho que este arte de filólogos y práctica magistral ha tomado una figura diferente, más amplia. Pues, desde entonces, la naciente conciencia histórica ha hecho consciente de la equivocidad y la posible incomprensibilidad de toda tradición; y asimismo, el desmoronamiento de la sociedad cristiana occidental —continuando el proceso de individualización que comenzó con la Reforma— ha hecho del individuo un enigma, en última instancia irresoluble, para el individuo. Así, desde el Romanticismo alemán, se le ha asignado a la hermenéutica el cometido de evitar la mala inteligencia. Con ello su ámbito alcanza, por principio, tan lejos como alcance la declaración de sentido. Declaración de sentido es, por de pronto, toda manifestación lingüística. En tanto que arte de transmitir lo dicho en una lengua extraña a la comprensión de otro, la hermenéutica recibe su nombre, no sin fundamento, de Hermes, el intérprete traductor del mensaje divino a los hombres. Recordando esta etimología del concepto de hermenéutica, se vuelve inequívocamente claro que de lo que aquí se trata es de un acontecimiento lingüístico, de la traducción de una lengua a otra, y por tanto, de la relación entre dos lenguas. Pero, en tanto que sólo se puede traducir de una lengua a otra cuando se ha comprendido el sentido de lo dicho y se lo reconstruye en el médium de la otra lengua, este acontecer lingüístico presupone comprensión.

Todas estas obviedades resultan ahora decisivas para la pregunta que nos ocupa aquí: la pregunta por el lenguaje del arte y la legitimidad del punto de vista hermenéutico frente a la experiencia del arte. Toda interpretación de lo comprensible que ayude a otros a la comprensión tiene, desde luego, un carácter lingüístico. En este sentido, la experiencia entera del mundo se expresa lingüísticamente, determinándose desde ahí un concepto muy amplio de tradición que, ciertamente, no es como tal lingüístico, pero que es susceptible de Interpretación lingüística. Abarca desde el «uso» de herramientas, técnicas, etc., pasando por la tradición artesanal en la producción de tipos de aparatos, formas decorativas, etc., y el cuidado de usos y costumbres, hasta la fundación de arquetipos, etc. La obra de arte ¿forma parte también de todo ello, o toma una posición especial? En tanto que no se trate justamente de una obra de arte lingüística, la obra de arte parece, de hecho, pertenecer a tal tradición no lingüística. Y, sin embargo, la experiencia y la comprensión de tal obra de arte significa algo distinto de, por ejemplo, la comprensión de herramientas o de hábitos que hayamos heredado del pasado.

Siguiendo una antigua determinación de la hermenéutica procedente de Droysen, podemos distinguir entre fuentes y residuos. Residuos son fragmentos de mundos pasados que se han conservado y que nos ayudan a reconstruir espiritualmente el mundo del cual son restos. Las fuentes, en cambio, constituyen la tradición lingüística y sirven, por ello, para entender un mundo interpretado lingüísticamente. ¿Qué es entonces, por ejemplo, la imagen de un dios antiguo? ¿Es un residuo, como cualquier aparato, o es un fragmento de la interpretación del mundo, como todo lo transmitido lingüísticamente?

Las fuentes, dice Droysen, son apuntes recibidos de la tradición, con la finalidad de servir al recuerdo. Una forma mixta de fuente y residuo llama él a los monumentos, entre los cuales cuenta, junto a documentos, monedas, etc., «obras de arte de todo tipo». Eso es lo que puede

parecerle al historiador, pero la obra de arte como tal no es ningún documento histórico, ni por su intención ni por ese significado que gana en la experiencia del arte. Es cierto que se habla de monumentos artísticos, como si la producción de una obra de arte contuviese una intención documental. Hay una cierta verdad en ello, en tanto que a cada obra de arte le es esencial la duración (a las artes transitorias, por supuesto, sólo en la forma de la repetibilidad). La obra de arte que ha salido bien «permanece» (incluso el artista de variedades llega a tener esa sensación con un número logrado). Pero ello no significa que al mostrarla haya una intención de recordar, como ocurre con el auténtico documento. Al mostrarla, no se quiere invocar a algo que fue. Tanto menos se quiere una garantía de su permanencia, puesto que, para conservarse, depende necesariamente del asentimiento del gusto, o del sentido para la calidad de las generaciones posteriores. Pero precisamente esta dependencia necesaria de una voluntad de conservarla dice que la obra de arte se transmite en el mismo sentido que la tradición de nuestras fuentes literarias. En todo caso, ella no sólo «habla» como le hablan los residuos del pasado al investigador de la historia, ni tampoco como lo hacen los documentos históricos que fijan algo. Pues lo que nosotros llamamos el lenguaje de la obra de arte, por el cual ella es conservada y transmitida, es el lenguaje que guía la obra de arte misma, sea de naturaleza lingüística o no. La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo. Se plantea así la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacérselo comprensible a sí y a los otros. Así pues, la obra de arte no lingüística también cae propiamente en el ámbito de trabajo de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo¹.

En este sentido amplio, la hermenéutica contiene a la estética. La hermenéutica tiende el puente sobre la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño. Pero *revelar lo extraño* no quiere decir aquí solamente reconstrucción histórica del «mundo» en el cual una obra de arte tenía su significado original y su función; quiere decir también la percepción de lo que se nos dice. Esto sigue siendo también más que el sentido suyo que pueda indicarse o comprenderse. Lo que nos dice algo —como el que le dice algo a uno— es una cosa extraña, en el sentido de que alcanza más allá de nosotros. De esta manera, en la tarea de la comprensión está dada una extrañeza doble que, en verdad, es una y la misma. Ocurre como en todo discurso. No es sólo que él diga algo, sino que alguien le dice algo a uno. La comprensión del discurso no es la comprensión literal de lo dicho, consumando paso a paso los significados de las palabras, sino que realiza el sentido unitario de lo dicho, y éste se halla siempre por encima, más allá de lo que lo dicho declara. Lo que dice puede ser difícil de entender cuando se trata de una lengua extraña o antigua: más difícil aun es dejarse decir algo, aun cuando se entienda lo dicho sin más. Ambas cosas son tarea de la hermenéutica. No se puede entender si no se quiere entender, es decir, si uno no quiere dejarse decir algo. Sería una abstracción ilícita creer que se tiene que haber producido primero la simultaneidad con el autor, o bien con el lector, reconstruyendo todo su horizonte histórico, y que sólo después se empieza a percibir el sentido de lo dicho. Antes bien, una especie de expectativa de sentido regula desde el principio el esfuerzo de comprensión.

Lo que vale así para todo discurso, vale también de modo eminente para la experiencia del arte. Aquí hay algo más que expectativa de sentido; aquí hay lo que quisiera llamar «sentirse alcanzado» (*Betroffenheit*) por el sentido de lo dicho. Toda experiencia de arte entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y en su trato con textos. La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es

decir, un descubrir algo que estaba encubierto. En esto estriba ese sentirse alcanzado. «Tan verdadero, tan siendo», no es nada que se conozca de ordinario. Todo lo conocido queda ya sobrepasado. Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo. Pero en tanto que encuentro con lo propio, en tanto que una familiaridad que encierra ese carácter de lo sobrepasado, la experiencia del arte es, en un sentido genuino, *experiencia*, y tiene que dominar cada vez la tarea que plantea la experiencia: integrarla en el todo de la orientación propia en el mundo y de la propia autocomprensión. Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión *de cada uno*, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad (*Gegenwartigkeit*). Más aún, es precisamente su actualidad (*Gegenwartigkeit*) la que hace que la obra se convierta en lenguaje. Todo depende de cómo se dice algo. Pero eso no significa que ese algo quede reflexionado en los medios por los que se dice. Al contrario: cuanto más convincentemente se dice algo, tanto más obvia y natural parece la unicidad, el carácter único de esta declaración; es decir, concentra a aquél al que interpela totalmente en aquello que le dice, y le prohíbe terminantemente pasar a una distanciada diferenciación estética. Y es que la reflexión sobre los medios del decir es secundaria frente a la intención más propia sobre lo dicho, y por lo general, permanece ausente allí donde los hombres se dicen algo mutuamente como presentes. Pues lo dicho no es, en absoluto, lo que se brinda como una especie de contenido de juicio en la forma lógica del juicio. Antes bien, significa lo que uno quiere decir y lo que uno debe dejarse decir. No hay comprensión allí donde uno se dedica a ver si atrapa de antemano lo que se le quiere decir, afirmando que él ya lo sabía.

Todo esto vale en una medida eminente para el lenguaje del arte. Naturalmente, no es el artista quien habla aquí. Es cierto que puede despertar también cierto interés lo que el artista, más allá de lo dicho en una obra, tenga que decir y diga en otras obras. Pero el lenguaje del arte se refiere al exceso de sentido que reside en la obra misma. Sobre él reposa su inagotabilidad, que lo distingue frente a toda transferencia al concepto. De ello se sigue que, en la comprensión de una obra de arte, no puede bastar con la acreditada regla hermenéutica según la cual la *mens auctoris* limita la tarea de comprensión que un texto plantea. Antes bien, en la extensión del punto de vista hermenéutico al lenguaje del arte se hace claro cuán poco alcanza la subjetividad del opinar para caracterizar el objeto de la comprensión. Pero esto tiene un significado fundamental, y en este sentido, la estética es un importante elemento de la hermenéutica general. Sea dicha esto a modo de conclusión. Todo lo que nos habla como tradición, en el sentido más amplio, plantea la tarea de la comprensión, sin que comprender quiera decir, en general, actualizar de nuevo en sí los pensamientos de otro. Esto no sólo nos lo enseña con contundente claridad, como hemos expuesto arriba, la experiencia del arte, sino también la comprensión de la historia. Pues no es en absoluto la comprensión de las opiniones subjetivas, las planificaciones y las experiencias de los hombres que sufren la historia lo que plantea la auténtica tarea histórica. Es el gran contexto de sentido al que se dirige el esfuerzo interpretativo del historiador el que quiere ser comprendido. Las opiniones subjetivas de los hombres que se hallan en el proceso de la historia, nunca o rara vez son tales que una posterior estimación histórica de los acontecimientos confirme la apreciación que los contemporáneos hicieron de ellas.

El significado de los acontecimientos, su entramado y sus consecuencias, según se presentan en una mirada histórica retrospectiva, dejan la *mens actoris* tras de sí tanto como la experiencia de la obra de arte deja tras de sí la *mens actoris*.

La universalidad del punto de vista hermenéutico es una universalidad abarcante. Si yo una vez he formulado²: «el ser que puede ser comprendido, es lenguaje», no es ello, desde luego,

una tesis metafísica, sino que describe, desde el centro de la comprensión, la ilimitada amplitud de su mirada a todo alrededor. Es fácil mostrar que toda experiencia histórica satisface esta frase tanto como, por ejemplo, la experiencia de la naturaleza. La expresión universal de Goethe, «todo es símbolo» —y ello quiere decir, cada cosa señala a otra— viene a contener la formalización más abarcante del pensamiento hermenéutico. Este «todo» no se enuncia sobre un ente cualquiera que es, sino sobre cómo ese ente sale al encuentro de la comprensión del hombre. Nada puede haber que no tenga la capacidad de significar algo para él. Pero todavía hay algo más: nada se reduce al significado que le esté ofreciendo a uno directamente en ese momento. En el concepto goetheano de lo simbólico reside tanto la imposibilidad de dominar con la vista todas las referencias como la función representativa del individuo para la representación del todo. Pues sólo porque la referencialidad universal del ser queda oculta al ojo humano, necesita ser descubierta. Por universal que sea el pensamiento hermenéutico que corresponde a las palabras de Goethe, sólo llega a cumplirse por la experiencia del arte. Pues la lengua de la obra de arte posee la distinción de que la obra de arte que es única recoge en sí el carácter simbólico que, visto hermenéuticamente, le conviene a todo ente, y lo lleva al lenguaje. Comparada con cualquier otra tradición, lingüística o no lingüística, vale para la obra de arte que es presente absoluto para cada presente respectivo, y a la vez, mantiene su palabra dispuesta para todo futuro. La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el «ese eres tú» que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: «¡Has de cambiar tu vida!»

3. Poetizar e interpretar³

Existe desde antiguo una tensión entre la labor del artista y la labor del intérprete. A los ojos del artista, el interpretar ha llegado a tener una apariencia de arbitrario capricho, cuando no de superfluidad. La tirantez acaba de agravarse cuando se pretende interpretar en nombre y con el espíritu de la ciencia. Que además haya de ser posible superar, con los métodos de la ciencia, los aspectos cuestionables del interpretar, es algo que encuentra menos fe aún en el artista creador. Ahora bien, el tema «poetizar e interpretar» representa un caso particular de esta relación general entre creador e intérprete. Pues, cuando se trata de poesía y de poetizar, el quehacer interpretativo y la propia creación artística se unen, no pocas veces, en una sola persona. Lo cual indica que la labor de poetizar se halla en una relación más estrecha con el interpretar que las demás artes. E incluso, bien puede ser que, en lo que se refiere a la poesía, el interpretar que tiene lugar con pretensiones científicas, no sea tan cuestionable como generalmente se le imputa. El proceder de la ciencia no parece que se salga aquí apenas de lo que opera en cada experiencia del pensamiento con la poesía. Esta sospecha resulta particularmente palpable si se piensa en cuánta reflexión filosófica impregna la moderna poesía de nuestro siglo. La relación entre el poetizar y el interpretar no sólo se plantea del lado de la ciencia o de la filosofía; es también un problema interno del poetizar mismo, tanto para el poeta como para su lector.

Al someter el tema a discusión en este sentido, no quiero tomar partido en la rivalidad que pueda existir por el derecho a interpretar entre quien habla desde la ciencia y el artista de la palabra⁴. Ni pretendo tampoco emular en el brillo del decir a quienes dominan el oficio de la palabra. Sólo quisiera hacer mi propio oficio, que consiste en, a través del pensar, mostrar lo que es. Y mostrar lo que es, en el pensar, significa enseñar a ver algo que todos podemos llegar a ver y entender.

La pregunta, entonces, es ésta: ¿qué es lo que fundamenta la vecindad de poetizar e interpretar? Resulta palmario que ambos tienen una cosa en común. Ambos se consuman en el medio del lenguaje. Y, sin embargo, existe una diferencia, por cuya profundidad hemos de preguntarnos. Fue Paul Valéry quien señaló del modo más sugestivo esta diferencia: La palabra del habla cotidiana, así como la del discurso científico y filosófico, apunta a algo, desapareciendo ella misma, como algo pasajero, por detrás de lo que muestra. La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada. La una es como una moneda de calderilla, que se toma y se da en lugar de otra cosa; la otra, la palabra poética, es como el oro mismo. Ahora bien, a pesar de lo evidente de esta constatación, nuestra meditación debe partir de que hay, sin embargo, estados intermedios entre la palabra configurada poéticamente y la que meramente refiere intencionalmente (*meinend*). Y es precisamente nuestro siglo el que ha llegado a familiarizarse de un modo particular con la íntima compenetración de ambos modos de habla.

Partamos de los extremos. De un lado está el poema lírico (en el que debe de haber pensado sobre todo Valéry). Con él vemos en nuestra época un fenómeno sorprendente: la palabra de la ciencia irrumpe en la poesía como un elemento de *science*, por ejemplo en Rilke o en Gottfried Benn, de un modo que, unos decenios antes, hubiera sido todavía imposible en la gran poesía. ¿Qué es lo que acontece ahí cuando una palabra claramente referencial (*meinend*), una determinación o incluso un concepto de la ciencia, aparecen fundidos en el *melos* de la palabra poética?

Y en el otro extremo, la más suelta, aparentemente, de todas las formas artísticas, la novela. Aquí, la reflexión, la palabra que reflexiona sobre las cosas y los acontecimientos, tiene desde

siempre carta de naturaleza, no sólo en boca de los personajes, sino también en boca del narrador mismo, quienquiera que sea. Mas ¿no se ha mostrado también aquí un momento nuevo —incluso frente a las audacias de la novela romántica—, una disolución, no ya sólo de la forma de narrar, sino del concepto mismo de acción, hasta tal punto que la diferencia entre la palabra del narrador y la palabra reflexionante queda anulada?

Parece, entonces, que ni siquiera el poeta que más aborrezca la interpretación puede ocultarse del todo la solidaridad entre poetizar e interpretar, por muy bien que sepa lo cuestionable que es toda interpretación, sobre todo la autointerpretación de sus propias declaraciones poéticas, y por más que le dé la razón a Ernst Jünger cuando dice: «Quien se interpreta a sí mismo cae por debajo de su propio nivel». En primer lugar: ¿qué significa interpretar? A buen seguro, no es explicar o concebir; antes bien, es comprender, hacer exégesis, desplegar (*auslegen*). Y, sin embargo, interpretar es algo diferente. Originalmente, la palabra alemana para interpretar, *deuten*, significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos.

Distingamos ahora dos sentidos diferentes de interpretar: señalar algo (*auf etwas deuten*) e interpretar algo (*etwas deuten*). Es claro que ambos están mutuamente conectados. Señalar algo significa «mostrar, enseñar» (*zeigen*), y tal es el sentido propio del signo (*Zeichen*). Interpretar algo se refiere siempre a un signo tal que indica o señala (*deutet*) desde sí. Entonces, interpretar algo significa siempre «interpretar un indicar» (*ein Deuten deuten*). Así pues, para determinar la tarea y el límite de nuestro hacer interpretativo, nos vemos devueltos a la pregunta por el ser del interpretar. Pues ¿qué es un signo? ¿No será que, tal vez, todo es signo? ¿Es que, tal como pretendía Goethe —que fue quien elevó el concepto de lo simbólico a concepto fundamental de toda nuestra estética—, «Todo señala hacia todo» (*Alles deutet auf alles*), todo es símbolo? ¿O es precisa aquí alguna restricción? ¿Hay en lo ente algo tal que indique, que sea, por lo tanto, un signo, y que incite por ello a ser tornado como tal signo, y a ser interpretado? Ciertamente, muchas veces hay que hacer el esfuerzo de buscar el signo en lo ente. Así, por ejemplo, buscamos interpretar algo que se oculta, la expresión del gesto, por ejemplo⁵. Pero también entonces tiene que verse el signo a partir de una totalidad ligada en sí, es decir, un indicar-interpretar, que, de algún modo, aclara (*verdeutlicht*) el sentido direccional de un signo al llegar a ver entre lo confuso, lo indistinto (*undentlich*), lo que no apunta en ninguna dirección; aquello que el signo, en el fondo, indica (*deutet*). Un interpretar semejante no quiere, por lo tanto, introducir una interpretación en el ente, sino sacar en claro aquello a lo que el ente mismo indica (*deutet*).

Veamos de qué se trata con una contraposición. No hay, por ejemplo, nada que interpretar ni nada que sutillar en la orden terminante que exige obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, «multívoco» (*vieldeutig*). Tomemos algunos ejemplos clásicos de interpretación: el vuelo de los pájaros, los oráculos, los sueños, lo representado por una imagen, una escritura enigmática. En todos estos casos tenemos algo doble: un indicar, un mostrar en una dirección que pide que se la interprete; pero, también, un ocultarse de lo mostrado en esta dirección. Lo que se puede interpretar es, pues, lo multívoco.

Se preguntará entonces si es que es posible, en el fondo, interpretar lo multívoco de otro modo que poniendo de manifiesto su multivocidad. Nos acercamos con ello a nuestro tema, el cual, dentro de la relación entre crear e interpretar, se endereza a la conexión particular entre interpretar y poetizar. El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable. No se le puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual. Esto vale

también para la obra poética. Y, sin embargo, la pregunta es cómo se representa, en medio de la tensión entre imagen y concepto, la particular relación entre poetizar e interpretar. La multivocidad de la poesía se entreteje inextricablemente con la univocidad de la palabra que mienta (*meinendes Wort*). Lo que sostiene esta tensísima interferencia es la particular posición del lenguaje respecto a todos los demás materiales con los que crea el artista: la piedra, la pintura, el sonido, e incluso el movimiento del cuerpo en la danza. Los elementos a partir de los cuales se construye el lenguaje y que se configuran en la poesía, son signos puros, que sólo en virtud de su significado (*Bedeutung*) pueden convertirse en elementos de la configuración poética. Pero eso significa que poseen su modo de ser más propio como un mentar (*meinen*). Conviene recordar esto especialmente en un tiempo en que aparece como una ley de formación del arte contemporáneo el desprenderse de toda experiencia del mundo objetualmente interpretada. Algo que el poeta no puede hacer. La palabra con que se pronuncia y con la que él configura no se desprenderá nunca totalmente de su significado. Una poesía no objetual sería un balbuceo.

Naturalmente, eso no quiere decir que la obra de arte lingüística se quede en un mero mentar (*meinen*). Antes bien, entraña siempre una suerte de identidad de significado y sentido, del mismo modo que el sacramento es ser y significado en una sola cosa. «El canto es ser-ahí». Pero ¿qué es lo que es ahí realmente? Todo discurso que esté mentando algo (*meinende Rede*) remite fuera de sí. Las palabras no son agrupaciones de fonemas, sino gestos de sentido que, como guiños, remiten lejos de sí. Todos sabemos cómo la figura fónica de la poesía no alcanza su silueta mientras no se haya comprendido su significado. Con dolor, y con toda la tensión de un esfuerzo por hacer, sabemos que la poesía está ligada al lenguaje y que su traducción supone una tarea imposible, tan magnífica como atormentadora.

Pero eso significa que la unidad de figura sonora y significado que corresponde a cada palabra encuentra su cumplimiento más propio en el discurso poético. Al ser lingüística, la obra de arte poética tiene en sí, frente a todos los otros géneros artísticos, una indeterminación específica, abierta. La unidad formal, que la obra de arte poética posee tanto como cualquier otra, es, sí, presencia sensible y, en este sentido, no es un simple mentar (*meinen*) algo significativo. Pero esta presencia contiene, sin embargo, un elemento de mentar (*meinen*), de remitir a una posibilidad indeterminada de cumplimiento. Precisamente en esto estriba la preeminencia de la poesía sobre las demás artes, preeminencia por la cual ha sido siempre ella la que ha planteado tareas a las artes plásticas. Pues lo que ella evoca por medios lingüísticos es, ciertamente, intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio que no puede ser comunicado. Y, así, es ella la que convoca al artista plástico a su tarea. Representando a todos, inventa éste una imagen que llega a adquirir una validez segura. Llamamos a esto un tipo de imagen, el cual se hace dominante hasta que se ve desplazado por un nuevo tipo en un nuevo acto creativo. La tarea propia del poeta es la leyenda (*Sage*) común. Pero la leyenda tiene su realidad absoluta en su ser-dicha. La expresión griega para esto es el mito. La historia de dioses y hombres que relata se caracteriza porque sólo tiene su existencia en el ser-dicha, y no tiene ni soporta otro refrendo que el de ser-dicha y ser-transmitida, propagada en tanto que se la vuelve a decir⁶. Pero, en este preciso sentido, toda poesía es mítica, pues comparte con el mito que sólo alcanza su refrendo en el ser-dicha. Mas precisamente con ello está en un elemento al que pertenecen tanto el poetizar como el interpretar. Mucho más aún: un elemento que en todo poetizar entraña siempre un interpretar.

Puede confirmarse esto con una referencia a un medio del arte poético que en siglos pasados poseyó una legitimación indiscutida, y que sólo perdió su crédito en la época

moderna, con la poesía vivencial. Me refiero a la alegoría⁷, que dice una cosa por medio de otra. Semejante medió artístico sólo es posible y sólo es poético allí donde es seguro que hay un horizonte común de interpretación en el que tiene su lugar la alegoría. Cuando esta condición se cumple, la alegoría no tiene por qué ser «glacial, sin vida». Incluso allí donde existe una estricta correspondencia entre la alegoría y su significado, el todo del discurso poético en que aparece puede, sin embargo, conservar el carácter de indeterminación abierta que le hace ser poética; esto es, inagotable para el concepto. Para aclararlo con un ejemplo: la discusión en torno a las novelas de Kafka se basa, en última instancia, en que Kafka supo construir en sus creaciones literarias, de un modo indescriptiblemente sereno, cristalino y tranquilo, un mundo cotidiano cuya aparente familiaridad, emparejada con una enigmática extrañeza, despierta la impresión de que todo eso no fuera ello mismo, sino que se estuviera refiriendo (*meint*) a otra cosa. Sin embargo, no hay en ellas ninguna alegoría interpretable, porque lo que acontece ante nosotros en este gran arte narrativo es, ni más ni menos, el desmoronamiento del horizonte común de interpretación. La apariencia de que todo esté apuntando a un significado, a un concepto, a un desciframiento, se rompe repetidamente. Se evoca la mera apariencia de la alegoría poéticamente; esto es, transformada ésta en una multivocidad abierta.

Es éste un interpretar que está también en el poetizar y que, por su parte, exige ser interpretado. Resulta entonces que la auténtica pregunta es quién es el que interpreta aquí, si el intérprete o el poeta. ¿O es que ambos, al hacer su trabajo, interpretan? ¿Es que en su mentar y en su decir sucede algo, se significa (*bedeutet*) algo, que no es para nada aquello que «mientan»? No parece que interpretar sea un hacer ni un mentar, sino una determinación real en el ser mismo.

Ocurre igual que en el caso de la ambigüedad del oráculo. Tampoco ella pertenece a la esfera de nuestro interpretar, sino a la esfera de lo que se nos significa (*bedeutet*). No es un torpe error provocado por un poder infame y perverso lo que empuja a Edipo a su ruina. Pero tampoco hay nada de sacrílego en su voluntad de refutar una sentencia divina que, al final, lo empuja a la desgracia. Antes bien, el sentido de esta tragedia del oráculo es que la figura de su héroe presenta de modo ejemplar cuán ambigua es la fatalidad que pende sobre el ser humano como tal. Eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo.

La palabra del poeta participa también de una ambigüedad semejante. También para ella es cierto que es mítica, es decir, que no puede refrendarse por algo exterior a ella. La multivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la multivocidad del ser humano. Todo interpretar de la palabra poética interpreta sólo lo que la poesía misma ya interpreta. Lo que la poesía interpreta y lo que ella señala no es, naturalmente, lo que el poeta mienta (*meinen*). Lo que los poetas mientan (*meinen*) no es, en nada, superior a lo que la gente opine (*meinen*). La poesía no consiste en mentar u opinar algo, sino en que lo que se ha mentado (*das Gemeinte*) y lo dicho están ambos ahí, en la poesía misma. La palabra interpretativa que le sigue permanece retenida en esa existencia, igual que los multívocos signos que son el poema mismo. Como ellos, queda anulada y conservada en la existencia de la poesía ahí. Igual que la poesía indica, señala en una dirección, también el que interpreta un poema indica en una dirección. El que sigue a la palabra que interpreta o indica, mira en esa dirección, pero no mienta esa interpretación determinada como tal. Es claro que la palabra interpretativa no puede ocupar el lugar de aquello a lo que señala. Una interpretación que pretendiera algo semejante sería como el perro al que se le señala algo para que lo busque y que, infaliblemente, intentará atrapar la mano que señala, en lugar de mirar en la dirección que se le indica.

Pero me parece que ocurre exactamente igual con el interpretar que tiene lugar en el poetizar mismo. En la esencia de la declaración poética está el que también en ella hay algo que, en cierto modo, remite fuera de sí. El arte y la maestría en el decir, que son los que confieren su nivel de calidad estética a la declaración poética, pueden ser tenidos en cuenta dentro de una reflexión estética; pero su verdadera existencia la tiene la poesía en remitir fuera de sí, y en hacer ver aquello de lo que habla el poeta. Ni el que interpreta ni el que poetiza poseen una legitimación propia: allí donde hay un poema, ambos quedan siempre rebasados por aquello que propiamente es. Ambos siguen un signo que apunta hacia lo abierto. De ahí que el poeta, igual que el intérprete, deba tener presente, en este sentido, que él no le confiere ninguna legitimación a aquello que él meramente mienta (*meint*). Antes bien, lo que dirige la concepción que tenga de sí mismo o su intención consciente es sólo una de las muchas posibilidades que tiene de comportarse reflexivamente hacia sí mismo, y es del todo diferente de lo que él realmente hace cuando le sale bien un poema.

Puede ilustrar lo dicho una frase de Hesíodo, el poeta que, en su célebre invocación a las musas, fue el primero en formular cuál es la conciencia de la misión del poeta. En la introducción a la *Teogonía*, las musas se le aparecen al poeta y le dicen: «Sabemos decir muchas cosas falsas que son iguales que las auténticas; pero, cuando queremos, también sabemos hacer que suene lo verdadero». Se suele entender esta frase cómo una crítica del poeta a la configuración homérica del mundo divino, como si el poeta invocase una nueva legitimación porque las musas le hubieran dicho: «Contigo tenemos buenas intenciones. Aunque muy bien podríamos hacerlo, a ti no te vamos a hacer decir nada falso —como a Homero—, sino sólo verdadero». Yo creo, por varias razones, pero sobre todo por la extraordinaria simetría de los dos versos, que lo que el poeta quiere decir es: las musas, cuando dan algo, siempre tienen que dar falso y verdadero a la vez. Decir lo verdadero y lo falso simultáneamente, indicando así hacia lo abierto, es lo que constituye la palabra poética. Su verdad no se halla dominada por la diferencia entre lo verdadero y lo falso del modo en que pretenden los malignos filósofos cuando dicen que «los poetas mienten mucho».

Parece inferirse así una respuesta a la pregunta que había planteado. Desde siempre, hay un elemento de interpretar y de mentar en la multivocidad de la poesía. Pero cuando el horizonte común de interpretación se ha desmoronado, cuando ya no queda ninguna leyenda común, cuando también ha dejado de ser obvia esa rara unidad que formaban la tradición mitológica griega y romana junto con la religión cristiana, y que hasta hace dos siglos aun existía, entonces la fractura de la comunidad del mito tiene que reflejarse en la poesía. Y, así, precisamente en las novelas modernas —en Kafka, en Thomas Mann, en Musil, en Broch, por nombrar sólo a los ya desaparecidos— vemos cómo el elemento de reflexión interpretativa conquista un espacio cada vez mayor. La solidaridad entre el poeta y el intérprete está creciendo en nuestros días. Viene dada, en definitiva, por la solidaridad de nuestro ser humano en una época que, a la vista de los inagotables intentos de encontrar la palabra que interprete e indique, está marcada por la inhóspita certeza que pronuncia el poema *Mnemosyne* de Hölderlin: «Un signo somos, sin interpretación» (*Ein Zeichen sind wir, deutunglos*).

18. Sobre la lectura de edificios y de cuadros

Partiendo de la simple y trivial constatación de que cualquier frase, cualquier manifestación, sólo llega, en el fondo, a ser comprendida cuando se la puede comprender como respuesta a una posible pregunta, he analizado la estructura de pregunta y respuesta del comprender. Algún arranque de esto puede encontrarse ya en ciertos seguidores del modo de pensar hegeliano, especialmente en Collingwood. Yo he enlazado con ello, poniendo de manifiesto la dialéctica que reside en la relación de pregunta y respuesta⁸, la cual acaba con la apariencia de que la «comprensión» se trate de algún método que hiciera falta. Ese peculiar juego de intercambio del desafío que lo Otro, lo incomprensible representa, y al que responde el que quiere comprender, preguntando e intentando comprender como respuesta, no sólo juega entre tú, yo, y aquello que nos decimos mutuamente, sino también entre la «obra» y yo, a quien dice algo y que cada vez quisiera saber qué es lo que le dice. En esta estructura de la comprensión, he puesto en primer plano la recuperación de la pregunta.

Pero esta estructura universal de la pregunta, y la dialéctica de pregunta y respuesta, ¿es suficiente como punto de partida para reflexionar acerca de la experiencia con obras de arte? Aparentemente, resulta muy oscuro que la estructura dialógica de pregunta y respuesta pueda acreditarse en absoluto para el trato con la obra de arte. Pues ¿qué preguntas se elevan en una obra de arte? y, con ello, ¿qué respuesta de la comprensión se desata en nosotros, de tal modo que acabemos comprendiendo la obra de arte misma como la respuesta a semejante pregunta?

Quisiera exponer algunos ejemplos concretos, para extraer de ellos mis consecuencias teóricas. He estado varias veces en la catedral de Saint Gallen, recibiendo siempre la peculiar impresión espacial de esta construcción, debida a que la nave principal y la intersección con el coro, muy ampliada, se hallan unidas de una forma magnífica y raramente tensa. Nave e intersección constituyen, evidentemente, la gran cuestión arquitectónica a la que ha intentado dar respuesta durante siglos la arquitectura religiosa occidental. Cada solución, a lo largo de la historia de la arquitectura occidental, de esta unificación de la idea de la construcción central y de la idea de la nave es, me parece, eso que los historiadores del arte, a su modo, llaman un «pensamiento arquitectónico». No cabe duda de que es ésta una pregunta que, en el momento mismo en que se toma conciencia de ella y se la pregunta uno, por así decirlo, a sí mismo, hace hablar a la conformación que se tiene delante. Nos da una respuesta. La respuesta de la iglesia de Saint Gallen es muy tardía y, condicionada por la historia de su construcción, especialmente retrasada, pero su magnificencia convence a cualquier visitante. Como un último *résumé*, por así decirlo, reúne de nuevo en una unidad la tensión entre nave y la zona central de la construcción, pero de tal modo que, para el que lo atraviesa, el espacio va girando como si pudiera ser leído de una manera doble.

Al entrar en el espacio de la iglesia, experimentamos esta tensión como una respuesta. La experiencia que tenemos ahí me parece un buen ejemplo de lo que es la interpretación: lo que el historiador del arte aporta con su saber de la historia de la construcción y del estilo, acaba guiando a la interpretación de algo que todos sentimos y comprendemos casi corporalmente cuando caminamos bajo esa bóveda.

O bien, otro ejemplo. Recuerdo el célebre cuadro de Giorgione que está en la Academia de Venecia. Por desgracia, sólo es posible ver el original detrás del cristal, ya que los colores corren peligro. Lo interesante de este cuadro es que nadie sabe qué es lo que haya realmente representado ahí. Se pueden reconocer, desde luego, los detalles: un joven, y una mujer con un niño; detrás, una tormenta sobre una ciudad cuyos tejados y azoteas pueden verse, pero parecen no tener vida. El cuadro se llama *La tempestad*, pero aún hoy sigue abierta la discusión

sobre lo que quiere decir lo representado en él. ¿Se trata de una composición alegórica, o de una escena de género?

Sea como fuere, quisiera poner a la vista las diferentes posibilidades de obtener una pregunta para este cuadro y su carácter enigmático. En el curso de nuestra exposición teórica, ha de sernos de alguna ayuda el que todos pensemos en este cuadro, el cual, debido a su colorido, representa un giro en la historia de la pintura renacentista.

Las preguntas propuestas hasta ahora apuntan claramente en dos direcciones muy distintas. Para nosotros resulta oscuro lo que el cuadro de Giorgione representa realmente. Ello entraña, evidentemente, que si alguien consiguiera convencernos de que ahí se representa esto o lo otro, habríamos entonces comprendido algo que no habíamos comprendido hasta ahora. Sería una ganancia hermenéutica. Y atrevidamente quisiera decir, desde luego, una ganancia hermenéutica muy moderada. Pero ¿se reduce realmente la tarea de interpretar esta obra maestra de la pintura a interpretarla iconográficamente? ¿No es acaso, antes bien, la atmósfera que hace hablar a un misterioso paisaje y que, para el historiador de arte, constituye el significado de este cuadro en curso de la historia de la pintura occidental, lo que se vuelve algo «comprendido» para nosotros, cuando nos quedamos como electrizados al mirar este lienzo?

Y, si es así, yo pregunto: ¿Qué pregunta debemos alcanzar para poder decir: «ahora lo he comprendido mejor»? ¿Cómo convergen entonces estas dos preguntas: la pregunta que, en teoría del arte, llamamos iconográfica (literalmente: la descripción del icono, de lo representado, lo copiado), y la otra pregunta: ¿qué nos «dice» el cuadro, incluso cuando, como en este caso, no sabemos cuál es el contenido iconográfico del cuadro? Seguramente, a todo el que haya visto alguna vez el cuadro de Giorgione, le queda una profunda impresión, e incluso en la reproducción sigue percibiéndose algo misterioso, con muchas capas, que no le suelta a uno. Algún contemplador ha apuntado hacia la ciudad desierta, al fondo; otro habla de la falta de relación entre ese joven de hermosa complexión —con ayuda de la técnica moderna, sabemos hoy que lo que originalmente concibió Giorgione era una muchacha— y la madre con el niño, al otro lado, mirando hacia nosotros. ¿Qué significa ese trozo de columna sesgado? Es cierto que no hace falta preguntar aquí qué significa, pues todos sabemos inmediatamente lo que significa. Lo reconocemos enseguida como el símbolo de lo que es sólo mitad, símbolo de lo finito, lo mutilado. Pero ¿qué significa ese conocido símbolo aquí? ¿O el contraste entre el idílico primer plano, y la tormenta que truen a lo lejos, pero que no resulta amenazante? Hago tomar conciencia de estas preguntas al cuadro, para exponer la cuestión teórica: ¿qué es lo que intentamos comprender? ¿Quedarían respondidas estas preguntas para nosotros con la solución de un enigma iconográfico? ¿Qué otras preguntas quisiéramos ver respondidas cuando se trata de la comprensión de esta obra de arte?

GIORGIONE, *La tempestad*.



«DEJAR HABLAR A ALGO»⁹

A la fuerza se sugiere la metáfora del «empieza a hablar». La definición más sencilla de hermenéutica en el ámbito del arte y de la historia es: 'hermenéutica' es el arte de dejar que algo vuelva a hablar. Ahora bien, para el arte de dejar hablar a algo resulta palmario presuponer que, sin nuestro esfuerzo, no hablará, o no se pronunciará del todo lo suficiente. De ahí que el ejemplo más palpable del esfuerzo por dejar que algo vuelva a hablar sea la lectura de lo escrito o lo impreso que tenga la estructura del texto. Sólo llamaremos a algo una obra «literaria» cuando exija mucho más que saber «leer». Y, sin embargo, la exigencia elemental de saber leer que la obra nos hace no es tan trivial como parece. Saber leer en general no es todavía saber leer «realmente»; y esto es universalmente cierto.

También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida —esto es, experimentada como respuesta a una pregunta— por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que «leerla», tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla. Lo mismo vale para la arquitectura: también tenemos que «leerla»; y eso no significa —como en el caso de la reproducción fotográfica— contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo.

Debemos aprovechar estas analogías entre la obra literaria y las creaciones de las artes plásticas¹⁰. Tales analogías encarnan la gran sabiduría de un universal aún no formulado. Esto puede mostrarse muy bien con un ejemplo clásico de la gran literatura filosófica universal. Como es sabido, el gran diálogo platónico sobre el Estado ideal está concebido como una analogía de la intelección de la justicia como la más alta virtud del alma. Platón nos pone delante el Estado ideal como una tarea de construcción a fin de hacer visible la «constitución» del «alma». El alma y el Estado deben frotarse como dos pedernales para que salte la chispa de la comprensión.

Y así, la obra de arte literaria y la obra de las artes plásticas deben frotarse aquí mutuamente un poco, con objeto de dar su justa amplitud a la tarea que nos ocupa: ¿qué es lo que hay que comprender, y qué pregunta es aquella por razón de la cual una «obra» puede ser comprendida como respuesta? No habría que discutir en nuestro tiempo, en el que hay tanta notable producción artística en el ámbito del arte informal y no objetual —o comoquiera que se le califique— que el reconocimiento de algo, de tal modo que se lo reconozca como lo que «representa», constituye un momento de la comprensión en el contemplar¹¹. Así, por ejemplo, los detalles del cuadro de Giorgione eran para nosotros conocidos y evidentes, si bien la pregunta de qué es lo que ocurre ahí, qué es lo que se representa —y sobre todo la pregunta ¿qué es lo que nos habla ahí? — permanece sin respuesta para nosotros.

La cuestión es cómo nos las arreglamos con el primado de lo reconocible en el cuadro. Pues está claro que falta todavía algo en el cuadro porque él copia algo. La copia en el catálogo para la venta no es, sin duda, un cuadro. En el cuadro tenemos un «cómo» determinado de estar representado, en virtud del cual lo representado no aparece como un modelo de una colección que se puede encontrar en la realidad, sino tal como lo representado aparece de repente, como algo único en su especie. Todos tenemos una queja silenciosa cuando un maestro realiza muchas variaciones con el motivo de un cuadro: un poco demasiados girasoles, un poco demasiados zapatos de campesino nos lo hacen difícil. No quiero decir que eso sea siempre una crítica justa, pero sí que no resulta fácil para el que contempla realizar la singularidad de cada pintura de Van Gogh que muestre girasoles o zapatos de campesino. Y, sin embargo, evidentemente, sólo es comprendido cuando el cuadro ya no queda subsumido

bajo la conexión de comprensión de los zapatos de campesino o de los girasoles (o siquiera bajo el contexto de comprensión de «¡ah, otra vez girasoles!» u «¡otra vez zapatos de campesino!»), sino cuando, en su propia función representativa, se la hace hablar a la vez como obra y no sólo como lo representado.

Ése es el problema: ¿cómo va lo uno con lo otro? Reconocer algo como algo entraña que tenemos que reconocer una cierta función directora de lo objetualmente *re*-conocible para penetrar en una obra. Cuando, por ejemplo, se proyectan en el aula diapositivas de los grabados de Dürero, surgen de repente, debido al mayor tamaño del formato de proyección, nuevas dificultades para descifrar. Sólo cuando se ha reconocido también lo representado, alcanza el juego de blanco y negro, de las líneas y de las superficies, su unidad plena. También los retratos cubistas de un Picasso quieren ser descifrados así. No se puede negar, en mi opinión, que, muchas veces, una función unificadora del vocabulario de imágenes utilizado (igual que la unidad de sentido del discurso) sólo surge con el reconocimiento de lo representado. Existe una peculiar conexión entre lo iconográfico —al menos en su potencia más débil, el reconocimiento de los elementos reconocibles de la imagen— y la unidad que configura la obra: una relación de intercambio que es como una especie de lectura.

Pues ¿qué sucede en la lectura? Volvámonos hacia el texto lingüístico. En él, leer no es sólo deletrear. Es sabido que el niño que aprende las letras no sabe leer todavía. Es algo que se muestra totalmente cuando se lee en voz alta¹². La mayoría de los adultos tampoco saben hacerlo. Hay una razón para ello: sólo puede leerse en voz alta lo que también se comprende. Cuando, leyendo en voz baja, uno no comprende algo de pronto y no puede seguir acompañando el texto, se queda atascado, y cuando, leyendo en voz alta, se sigue leyendo sin comprender, el otro ya no puede entender nada. Es una prueba concreta de que en la lectura en voz alta, como también en la lectura silenciosa realmente consumada, todo lo que se recibe al principio sólo articuladamente acaba convergiendo hacia la unidad concreta de la comprensión. ¿Pertenece acaso el contenido iconográfico del cuadro sólo al mismo nivel que las letras?

APRENDER A LEER

¿Cómo aprendemos a leer? ¿Cómo aprendemos a comprender? Cuando en la lectura nos atascamos, nos salimos de la obiedad de la comprensión y tenemos que volver a empezar, ello ocurre, evidentemente, porque no se ha cumplido algún horizonte de expectativas. Es como un *shock*. Retrocedemos. Volvemos a leer, corregimos, cambiamos la entonación y todas esas cosas de las que todos sabemos que son las únicas que hacen hablar de nuevo a algo escrito o impreso. Es notorio que una obra literaria se distingue porque el modo mismo en que lingüísticamente se forma prescribe y trasmite al oído el modo en que debemos acentuarla. Las llamadas ayudas para la lectura son algo secundario. En realidad, la puntuación, en la poesía lírica, es sólo para los débiles¹³. Georg tenía toda la razón cuando procuraba evitarla. Si no se es capaz de construir la conformación de sonido y sentido de un verso poniendo por sí mismo la modulación, el ritmo, el fraseo, no se la comprende. Por la práctica musical sabemos qué importante es el fraseo que no aparece en la partitura, pero que está en la música.

Evidentemente, al leer un texto nos enfrentamos a un proceso semejante de construcción de una figura de tiempo. El problema que me ocupa desde hace decenios es éste: ¿qué es propiamente leer?¹⁴ ¿Es una especie de reproducción interna, igual que una representación teatral es una representación expuesta a lo sensible? Se dirá, en seguida, que no; que, evidentemente, la representación teatral nos traspone en un nuevo medio de realidad. No hay nada de ello en la lectura. Todo lo que hay ahí son fantasías, productos internos de la imaginación, que producimos leyendo. Pero eso no está, ni mucho menos, claro. La lectura no es una representación teatral interna. Lo asombroso es, sin embargo, que las infatigables producciones de nuestra imaginación empujan constantemente, como una corriente impetuosa, de tal manera que no agarro primero una imagen y luego otra en su unidad figurativa.

El fenomenólogo Roman Ingarden mostró ya para la novela, de un modo muy hermoso, qué fuerza de evocación reside en la función esquemática de una descripción, de tal manera que, en una obra poética, una descripción, por muy minuciosa que sea, es rellenada de modo diverso por cada lector, y sin embargo, lo descrito es siempre la misma cosa. Aunque suene muy trivial, esto tiene unas consecuencias teóricas de gran alcance. Pues muestra que lo evocado por medio de las palabras posee una especie de virtualidad. No tiene ninguna realidad, ningún carácter actualmente determinado, sino que, precisamente en su virtualidad, hace sonar una suerte de espacio de juego de posibilidades de actualización.

De este modo, la lectura me parece, de hecho, un prototipo de la exigencia que se le hace a cualquier contemplación de obras de arte, precisamente también de obras de las artes plásticas. Se trata de leer, con todas las anticipaciones y vueltas hacia atrás, con esta articulación creciente, con esas sedimentaciones que mutuamente se enriquecen, de tal modo que, al final de ese ejercicio de la lectura, la conformación, aun con toda su articulada abundancia, se vuelve a fundir en la unidad plena de una declaración.

Pues bien, mi tesis es que interpretar no es otra cosa que leer. Esto vale en el sentido que, en alemán, designamos, de un modo que creo muy bello, con la palabra *auslegen* (ex-poner)¹⁵. «Interpretación» suele ser traducida como *Auslegung*, lo cual es muy acertado. *Auslegen* es una palabra que ya en su propia dimensión especulativa contiene el que aquí no tenemos que hacer nada aparte de leer. Significa, por un lado, que no introducimos, no ponemos nada dentro (*hineinlegen*): piénsese en el consejo de Mefistófeles: *Legt ihr nicht aus, so legt was*

*unter*¹⁶. Por otro, sin embargo, que el *Auslegen*, en el fondo, sólo extrae, explicita, aquello que ya está dentro implícito, para recomponerlo después todo junto.

Obviamente, ello ocurre en un proceso que, dentro de ciertos límites, es posible aprender como saber metodológico por un camino metódico. Pero él mismo no es tan fácil. Antes bien, supone todo un proceso de formación interior hasta que se empiezan a encontrar, para las observaciones sobre un cuadro o un texto, los puntos de vista «correctos», que llegan a ser realmente fecundos para el contexto de comprensión de lo dado. Incluso allí donde, ejerciendo nuestro oficio de filólogos, de historiadores o de críticos de arte, procedemos metodológicamente, la aplicación sensata del método representa la tarea más propia y verdadera, que no se vuelve a transmitir ella misma de nuevo por medio del método.

FIGURA DE SENTIDO

Saquemos ahora las consecuencias. Lo que he intentado mostrar con la analogía de la lectura del texto y la penetración en una conformación artística de otro tipo es que no se trata de que un contemplador o un observador, como si fuera neutral, aprese un objeto. Tales cosas son, ciertamente, aspectos metodológicos con los que trabajan las ciencias del espíritu, y cuyo uso tiene que ser aprendido. Pero lo más propio es, evidentemente, otra cosa; a saber, que llegamos a tener parte en la figura de sentido que nos sale al paso. Claramente, ésta es, como un todo, algo que no se deja determinar ni regular en su carácter de dato objetivo, sino que, como solemos decir, «se apodera» de nosotros en la rectitud de sentido, en la irradiación de significado que la distingue como conformación.

De algún modo, la obra nos arrastra a la conversación. Y así, no es en absoluto alambicado utilizar la estructura de la conversación para describir correctamente el aparente enfrentamiento entre una obra de arte, o una obra literaria, y su intérprete. En verdad, es este enfrentamiento un intercambio de participación. Como en cualquier diálogo, el otro es siempre un oyente amable y atento, de tal modo que el horizonte de expectativas con el que me escucha, intercepta y co-modifica, por así decirlo, mi propia intención de sentido. En el análisis de la estructura de la conversación, se muestra de qué modo surge la lengua común en la que los hablantes se transforman, encontrando algo común.

Me parece que esto vale también, en verdad, cuando tratamos con «obras». La expresión técnica que solemos utilizar para ello es «comunicación». Comunicación no quiere decir agarrar (*ergreifen*), prender (*begreifen*), posesionarse y tomar a disposición, sino participación común en el mundo del entenderse (*Verständigung*). Evidentemente, lo que llamamos obra no puede ser desprendido de esta corriente de participación común, por medio de la cual habla, dentro de su tiempo o de la posteridad; y, en este sentido, todos pertenecemos mutuamente a este mundo del entenderse y de la comunicación, en el cual alguien tiene algo que decirnos; y, en primerísimo lugar, pertenecen a él las cosas que tienen algo que decirnos, no sólo en este momento, sino siempre.

¹ En este sentido, he criticado el concepto de Kierkegaard de lo estético siguiendo a Kierkegaard mismo (*Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 101 ss.; tr.: *VM*, pp. 137 ss.).

² *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, p. 478; tr.: *VM*, p. 567.

³ *Dichten und Deuten*. En castellano se pierde toda la condensación del título alemán, y de sus dos palabras. *Dichtung* es «poesía», en el sentido más amplio de creación literaria. *Deuten* es la palabra alemana para «interpretar», junto al latinismo *Interpretation* y a *auslegen*. A lo largo del ensayo se explican sus variaciones semánticas. Está emparentada, además, con *Bedeutung* (significado), *viedeutig* (multívoco), *zweideutig* (ambiguo) y *eindeutig* (unívoco). También es decisiva en este ensayo la palabra *meinen*: en general, «querer decir», «referirse a algo» (con un sentido intencional), pero también «opinar», en el sentido de la *doxa* griega. En la traducción, sin embargo, nos solemos decantar por «mentar», que, de un modo indirecto, coincide con los dos primeros significados señalados, en cuanto que es un «tener en mente». Etimológicamente, además, es el significado de *meinen* como «mencionar». (*N. del T.*)

⁴ Para las cuestiones discutidas, hay que remitirse a la nueva edición del libro fundamental de Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tubinga, 1972).

⁵ Sobre el concepto de «gesto», véase en este mismo volumen el ensayo «Imagen y gesto» (III, 17).

⁶ Sobre el concepto de «mito», véase «Mythos und Vernunft», *GW*, 8, pp. 163 ss.

⁷ Cfr. *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 76 ss.; trad.: *VM*, pp. 108 ss.

⁸ *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 375 ss.; trad.: *VM*, pp. 447 ss.

⁹ Los subtítulos estaban en la primera publicación del ensayo, si bien Gadanić los retiró en la edición de las *Gesammelte Werke*. (N. del T.)

¹⁰ Véase «Palabra e imagen» (IV, 20).

¹¹ Cfr. *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 118 ss.; trad.: *VM*, pp. 156 ss.

¹² Cfr. mi escrito «Stimme und Sprache» (Voz y lenguaje), *GW*, 8, pp. 258-271.

¹³ Puede verse un instructivo ejemplo en el ensayo «Poesía y puntuación» (II. 13).

¹⁴ Véase «Hören-Sehen-Lesen» (Escuchar-ver-leer), *GW*, 8, pp. 271-279.

¹⁵ Sobre este término, puede consultarse, del mismo autor, *WM*, p. 302 (h. 238 de *VM*).

¹⁶ «Si no exponéis, algo se queda debajo».