

4. Teorías de la interpretación

4. 1. Los avatares de la hermenéutica

Situarse frente a una obra de arte en general, en nuestro caso, un poema, significa colocarse en actitud de comprender, de acercarse al enigma de su posible sentido (o sin sentido). Las llamadas “teorías de la interpretación”, a pesar de sus múltiples diferencias, podrían coincidir en aquellos versos de un soneto de Quevedo que constituyen, a la vez, una definición y un elogio de la tarea de la lectura. Rezan así:

Vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos

La lectura hermenéutica, en sentido genérico, es la que coloca al lector frente al autor (ausente o muerto). Y prestando oídos a la etimología del término, la voz griega ερμηνεία significa “expresión de un pensamiento”, pero también “aclaración”, “explicación”; es decir, “interpretación” del mismo. Así aparece en Platón, en el tramo inaugural de la filosofía occidental. Pero si nos remontamos más allá de Platón, hasta el origen mítico de este término, encontramos que el dios Hermes es el mensajero de los dioses, el que transmite los recados de los dioses entre sí, pero también de los dioses a los hombres. Así fue como el término hermenéutica estuvo reservado durante mucho tiempo a la lectura, en exclusiva, de los textos sagrados, es decir, que dicho término aludía a la necesidad de incorporar el mensaje revelado a la vida de los creyentes. El desarrollo de esta modalidad restrictiva tuvo su apogeo en el siglo XVI, aplicada por los luteranos a las Escrituras. Volviendo a los versos de Quevedo, el lector (ahora el creyente) se ha de situar ante el mensaje del autor (divino). En épocas posteriores el sentido de este término se desacraliza, y pasa a significar “interpretación” de cualquier texto u obra de arte, en general.

La historia de las teorías de la interpretación es larga, pero no deseo hacer un inventario de ellas, sino que me he propuesto no remontarme más allá del Romanticismo. Dos autores de esta época, Herder y Schleiermacher, pueden considerarse como los iniciadores de la tradición hermenéutica contemporánea, entendida como una reflexión sobre el ser de la *comprensión* de textos del pasado. En Herder se encuentran en germen algunas ideas como “distancia temporal”, “precomprensión” y “círculo hermenéutico”, que demandan para la lectura de un texto una prolongación del pasado en el presente; ideas que en Gadamer recibirán un tratamiento más amplio y específico, como tendremos ocasión de comprobar.

Schleiermacher (1768-1834) sentará las bases para una teoría general de la *comprensión*,¹ en la cual dicho término significa “comprenderse dos”. El lector o intérprete se enriquece, se comprende a sí mismo (autognosis) a través de la comprensión del otro, es decir, a través de un rodeo por la heterognosis. El proceso consiste fundamentalmente en una *Nachbildung*, entendiéndola esta palabra como “reconstrucción” e “imitación” de lo que haya de personal y específico en el autor del texto. El elemento que comparten es el *lenguaje*, común al autor que estamos leyendo, a otros autores y por supuesto, al intérprete. El lector conecta o empatiza con el texto porque, de alguna manera, se reconoce en él, el texto del que nos enamoramos es aquel en el que volvemos a aprender lo que ya sabíamos, por narcisismo identificatorio, dirá años más tarde Freud.

Después del Romanticismo, podría considerarse que la hermenéutica sufre un eclipse, debido a las corrientes de signo positivista, cuya preocupación en exclusiva sería el estudio de las llamadas “ciencias de la naturaleza”. Pero vuelve a aparecer con W. Dilthey (1833-1911), heredero, por una parte, del idealismo romántico, y por otra del historicismo positivista y de las llamadas filosofías de la vida. Este autor es considerado el fundador de la corriente denominada *Geistesgeschichte*, “Historia del espíritu”, cuya filiación con la *Fenomenología del espíritu* de Hegel es evidente. Si el Positivismo vinculaba al hombre con la naturaleza, del que es parte, Dilthey lo vincula con la historia, que es el constituyente fundamental del ser del hombre. Pero la diferencia es que los positivistas intentan *explicar* los hechos de la naturaleza, a través de la observación, la formulación de hipótesis y su comprobación, y Dilthey intenta *comprender* los hechos del espíritu, que son de naturaleza diferente. Los hechos espirituales no nos son dados, como los procesos naturales, a través de un andamiaje conceptual, sino de un modo real, inmediato y completo, son aprehendidos en toda su realidad. Esto quiere decir que cada hecho “histórico y espiritual” sólo puede ser comprendido incardinado dentro de un *Lebenszusammenhang*, término de difícil traducción que significa algo próximo a “síntesis vital”, o “complexo de la vida”. Este complejo, siempre abierto y nunca concluso, nos advierte de la riqueza de la vida anímica, cuya comprensión sólo es posible por interconexión de todas las vivencias no solamente individuales, sino también sociales y, desde luego, históricas. Si aplicamos estos presupuestos a la interpretación de un texto, nos encontraremos con que su comprensión, y por lo tanto su *sentido* sólo es posible si lo incluimos en el complejo de la vida.

¹ Aunque su tarea interpretativa fundamental son exégesis del Antiguo Testamento, o *La vida de Jesús*, publicada póstumamente por Dilthey, sus enseñanzas serán recogidas por éste y posteriormente por otros autores, que las aplicarán a textos no sagrados.

Estamos ante una nueva “caja de herramientas”, como denomina Foucault a todo instrumental terminológico y conceptual para interpretar un texto. Pero, a pesar de lo aparentemente novedoso de la caja, encontramos pensamientos muy próximos a los de Schleiermacher. Si para este representante de la hermenéutica el acto de comprender significa “comprenderse dos”, comprenderse a uno mismo al comprender al otro, en Dilthey la comprensión se produce a partir del *Erlebnis*, término traducido por Ortega y Gasset como “vivencia”. Y la vivencia significa que hemos de implicarnos o de identificarnos con el autor del texto interpretado. La *comprensión*, vuelve a ser, como en Schleiermacher autognosis vivificada por la heterognosis.

Para el tema que nos ocupa, la interpretación de poesía, el concepto diltheano de vivencia es clave, ya que se trata de una vivencia superior que conecta el lector con la “poderosa realidad efectiva de la vida anímica” del poeta. En su libro *La vivencia y la poesía* (1906) se ocupa de cuatro grandes poetas alemanes: Lessig, Goethe, Novalis y Hölderlin, interpretados como cuatro vivencias excepcionales del pasado que constituirían los correspondientes escalones de la “historia del espíritu” que él quiere reconstruir.

4. 2. Hermenéutica : “comprensión” y sentido

De las diversas escuelas que seguirían la senda marcada por los autores anteriormente tratados, voy a elegir dos de ellas, y después de un recorrido somero por los contenidos respectivos, intentaré una contraposición, de la que adelanto intencionadamente el final. La controversia versará sobre la oposición *enigma* y *sentido*. La hermenéutica defenderá que la meta de toda interpretación es la comprensión del sentido, la llamada “estética de la negatividad” prefiere quedarse en el camino del proceso de los reiterados intentos fracasados de comprensión. Con lo cual la obra de arte conservará siempre el carácter de enigma, un significado velado y secreto del que hablaban dos grandes poetas: Mallarmé y su discípulo y admirador Paul Valery. Oigamos las palabras del primero, que podían haber sido suscritas también por el segundo:

Ha d’ haver-hi alguna cosa d’ocult al fons de tots; crec fermement en alguna cosa abscondida, significat clos i amagat, que habita en el comú ²

Podría estar hablando de ese misterio encerrado en el fondo de las palabras y las cosas, “elevado por la mano obstinada del poeta a la superficie clara

² Utilizo la versión catalana extraordinaria de Alex Susanna, acompañada con la apasionada (empática) presentación a cargo de Jordi Llovet de Paul Valery, *Monsieur Teste*, Columna, Barcelona, 1994, p. 30.

del lenguaje común”.³ Descenso y ascensión que ha de recorrer el lector de los versos, acompañando al poeta en su vivencia creadora, pero con la consciencia de que los intentos de interpretación están siempre infinitamente aplazados.

H. G. Gadamer (1900-) es el representante de la primera corriente a la que aludíamos como escuela *hermenéutica*. Y la razón de esta elección es por la importancias de sus reflexiones, hasta tal punto que el término hermenéutica está unido hoy, de manera inevitable, a su nombre, estemos o no de acuerdo con sus propuestas. Pero para entender a este autor, que desarrolla sus problemas dentro de un horizonte ontológico y cuya tarea él mismo denomina “hermenéutica filosófica”, hemos de aludir a Heidegger, del que fue discípulo y muchas de cuyas ideas repiensa.

La idea del autor de *Sein und Zeit* (1951) que nos interesa desarrollar es la del “comprender”, cuyo significado es radicalmente diferente de los de Schleiermacher, Dilthey, o los teóricos de la literatura que siguieron sus análisis. Para todos ellos dicha noción estaba vinculada a la epistemología o la metodología, aplicables a las ciencias del espíritu. El giro radical que aparece en *Ser y tiempo* es que la “comprensión” es de carácter ontológico, en su terminología es un “existenciario”,⁴ que pertenece a la estructura ontológica del *Dasein* (Existencia o Ser-ahí). Por lo tanto, el comprender no es una actividad, entre otras, del *Dasein*, de la existencia humana, “sino el modo fundamental del *ser* del “ser-ahí”⁵ y sigue diciendo “su ahí, quiere decir, en primer término: el mundo”, entendiéndose por mundo no aquel conjunto de seres y cosas que lo rodean y están fuera de él, sino lo que define como “el estado de abierto”, es decir, que el hombre, por su propia constitución ontológica está ante las múltiples posibilidades que le ofrece el mundo, el *Dasein* es ya “ser-en-el-mundo”. En definitiva, haciendo una síntesis forzada, para Heidegger el problema de la comprensión no es un asunto relacionado con el conocer el sentido de algo, sino que es anterior a la propia separación sujeto-objeto, yo-mundo, porque el hombre, como existencia temporal, es ya desde siempre “ser-en-el-mundo” que despliega en el proyecto su “ser-ahí” como “poder-ser”, abre su horizonte de posibilidades en la comprensión.

La hermenéutica filosófica de Gadamer, siguiendo los pasos de Heidegger, considera que el “comprender” no es un acto que realiza el hombre, entre otros actos igualmente importantes, sino la *esencia* misma

³ *Loc. cit.*

⁴ Otros existenciaristas, o caracteres del ser de la Existencia, son: el “cuidado”, el “habla” y el “ser anónimo”.

⁵ M. Heidegger, *Ser y tiempo* (trad. José Gaos), F.C.E., Madrid, 1980, & 31, “El *ser ahí* como comprender”, p.160. Las citas siguientes pertenecen al mismo apartado.

del hombre; por lo tanto, reflexionar sobre el ser de la comprensión es pensar acerca del *ser* mismo del hombre, es hacer *ontología*. Su hermenéutica consistiría en poner de relieve lo que llama el “acontecer” de la verdad y el método que debería seguirse para desvelar este acontecimiento. Su texto fundamental lleva por título precisamente *Wahrheit und Methode* (1960) en el que trata de dilucidar la experiencia de la hermeneusis, que para él es un acontecer histórico, concretamente el acontecer de la tradición. Oigamos sus propias palabras, en el Prólogo de su segunda edición, en el que hace una declaración de principios:

No era mi intención componer una “preceptiva” del comprender como intentaba la vieja hermenéutica. No pretendía desarrollar un sistema de reglas para describir o incluso guiar el procedimiento metodológico de las ciencias del espíritu (...) mi verdadera intención era y sigue siendo filosófica.⁶

La cuestión filosófica a la que alude será, siguiendo a Kant, el preguntarse sobre las “condiciones de posibilidad”, no de la experiencia como aquél, sino del ser de la comprensión. Así pues, la pregunta es la siguiente: ¿Cómo es posible la comprensión?, entendiendo la comprensión, como decíamos con anterioridad, como el constituyente esencial del *Dasein*, según la analítica temporal del “ser-ahí”. Dicho de otra manera: rastrear y mostrar lo que es común y universal a toda manera de comprender, y no entendiéndola como un comportamiento subjetivo particular respecto a un objeto dado.

Analizaremos brevemente, a continuación una serie de “condiciones de posibilidad” que hacen posible la comprensión : los prejuicios, el círculo hermenéutico , la tradición, la distancia temporal, el espacio hermenéutico, y la diversidad y fusión de horizontes.

El tema de los *prejuicios*, y su lucha contra ellos, era un viejo empeño de los ilustrados. Según Gadamer, este postulado es ya un prejuicio, porque el prejuicio no es una adherencia que se encuentre en el intérprete, sino que pertenece a la “verdad” de la cosa interpretada. Por tanto, los prejuicios, junto con la tradición, entendida como autoridad de los clásicos, son condiciones de posibilidad del acto de comprender. Este acto comienza con una “pre-comprensión” que son las expectativas determinadas con las que el intérprete va siempre a un texto determinado del pasado.

Relacionado con el concepto de la “tradición” aparece la noción de *círculo hermenéutico*, ya tratado en la hermenéutica clásica, como relación

⁶ H.G. Gadamer, *Verdad y método* (trad. Ana Agud y Rafael de Agapito), Sígueme, Salamanca, 1977, p.12.

inevitable entre el “todo” y las “partes”. En la interpretación de un texto, una parte de él no puede entenderse a menos de referirla al texto en general, que, a su vez, confiere significación a la parte. Gadamer la aplica a un texto de la tradición (el todo) cuya interpretación constituiría una parte de ella, la cual vuelve a exigir el todo de la tradición. Con lo cual se abrocha el círculo. Tanto para este autor, como para su maestro Heidegger, el círculo hermenéutico es función del *carácter finito* de la existencia humana (*Dasein*). Este es un aspecto crucial, que no debemos pasar por alto, ya que Gadamer, a partir del concepto de finitud, intenta llevar a término su crítica más importante a la hermenéutica histórica de Dilthey, que a pesar de todos sus esfuerzos por oponerse al pensamiento de Hegel en el cual

“el núcleo de todo acontecer es la necesidad del concepto, no pudo evitar hacer culminar a la historia en una historia del espíritu”⁷

Podríamos leer en estas palabras una crítica al Espíritu absoluto hegeliano, aún latente en Dilthey, al concebir la historia como totalidad de sentido espiritual. Gadamer, sin embargo, concibe la historia de la tradición desde una perspectiva ontológica y la define como “momento efectual del propio ser”. Es decir, el ser “se da” en distintas épocas históricas y cada una de ellas es una “acontecimiento” del ser. También esta idea se la debe a Heidegger

Analizados estos elementos ya podemos responder a la pregunta : ¿Cómo se produce la comprensión? Por un encuentro ontológico entre la tradición (el todo) y la interpretación realizada por el *Dasein*, que por su carácter de finitud representaría a la parte, pero que posee un carácter universal al representar la existencia humana. La relación entre todo y parte sería la de una remisión circular mutua de complementariedad. ¿Círculo vicioso?, muchos intérpretes así lo han considerado.

La siguiente característica que examinaremos es la de *distancia temporal*. La comprensión ha de estar dirigida a textos del pasado, ésta es la condición de posibilidad de su interpretación. De tal manera que un texto contemporáneo tiene mayores dificultades de interpretación. ¿Por qué? Porque adolece de la citada distancia que abre el *espacio hermenéutico*, que es la conjunción de extrañeza y familiaridad con la tradición. Parece que Gadamer está sugiriendo dos movimientos para la interpretación de un texto: uno de extrañeza o enajenación que permita el necesario distanciamiento del texto, y otro de confianza o pertenencia, para habitar en su interior. En el “entre” de ambos movimientos se halla el lugar de la interpretación.

⁷ *Opus cit.*, p. 18.

No sería conveniente interpretar la idea de “distancia temporal” en el sentido común de “paso del tiempo”. No es que el tiempo “pase” y que el hombre, de modo irremediable, esté sometido a sus vicisitudes. Para entender esta idea en Gadamer, hemos de volver a tener en cuenta su filiación heideggeriana, es decir: la existencia del hombre (*Dasein*) es constitutivamente temporal e histórica, según los análisis de *Ser y tiempo*. Y desde esta perspectiva ontológica es desde dónde tiene sentido que interpretemos otra de las condiciones de posibilidad de la comprensión, que estamos analizando. Me refiero a la idea de *diversidad de horizontes*, como lo que distingue o distancia al autor de un texto y su intérprete. El horizonte hermenéutico estaría constituido por lo que se puede interpretar en cada momento del despliegue histórico de la tradición, y en cada caso queda modificado el horizonte del lector. Si esta distancia entre autor e intérprete fuese insalvable, no habría comprensión posible, sólo habría extrañeza y no familiaridad, por tanto no habría “espacio hermenéutico”. Pero lo que permite que la comprensión se de es lo que llama *la fusión de horizontes* entre la perspectiva histórica del autor y la de cada intérprete, siendo el fundamento de dicha fusión el *lenguaje* que ambos comparten, el cual constituye la reserva última de sentido.

Como conclusión podríamos decir que si se cumplen todas las condiciones enunciadas, se llega a la verdad de la obra interpretada, la meta de la hermenéutica gadameriana concluye en la comprensión del *sentido*.⁸

4. 3. Estética de la negatividad: ‘oscilación’ y enigma

La denominación “estética negativa” no aparece, de manera explícita, en ninguno de los autores de los que nos ocuparemos ahora, a diferencia del empeño de Gadamer en nombrar y definir la corriente hermenéutica, de la que se siente arquetípico representante en la contemporaneidad.

Dicha designación se la debemos a Christoph Menke (1958), filósofo y teórico de la literatura, que en su libro, generoso en tesis y riguroso en el desarrollo de las mismas: *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, (1991)⁹ intenta una lectura de la teoría adorniana, en diálogo y confrontación con otras teorías estéticas contemporáneas. Nosotros trataremos a dos representantes de la estética de la negatividad: a Adorno, un filósofo que reflexiona sobre la obra de arte, y a un poeta, Paul Valery; pero no nos ocuparemos de la obra poética de este último, sino de

⁸ Muchas de las ideas de este escrito, en torno a la hermenéutica, me han sido sugeridas por la Memoria de las oposiciones a Cátedra de Literatura y Filosofía germánicas, de la Universidad Complutense, del profesor Eustaquio Barjau. Texto no publicado y que ha tenido la amabilidad de ofrecerme.

⁹ Trad. Ricardo Sánchez Ortiz, Visor, Madrid, 1997.

sus reflexiones teóricas sobre el arte, pero especialmente sobre poesía.¹⁰ La diferencia formal y expresiva entre ambos corresponde, según nuestra lectura, a sus quehaceres respectivos de filósofo y de poeta. El lenguaje de Adorno es seco, rige en su forma de expresión el rigor conceptual, pero a pesar de los múltiples senderos por los que transita su fecundo pensamiento, asistemático, en apariencia, llega siempre a la meta que en el principio se había propuesto. Por el contrario, el lenguaje de Valery no tiene el tono desabrido de aquel filósofo, ni su dificultad de comprensión, sino que es un lenguaje sencillo y directo, cincelado cuidadosamente como su poesía, y creo que sus mayores logros expresivos son su continua recurrencia a la metáfora, herramienta de poetas. A pesar de que me estoy refiriendo al uso de la metáfora como sustento de su reflexión teórica, por bien que de teoría poética. De una de estas metáforas nos ocuparemos en las páginas que siguen.

El primer rasgo que destacaremos de la llamada estética negativa es que no tiene una meta en la que culminar el camino de la comprensión de la obra de arte. Y ello parece en sí mismo paradójico, ya que si pretende ser una teoría de la interpretación, debería ofrecer la posibilidad de lograr un sentido. La hermenéutica así lo había entendido. Sin embargo, la estética negativa prefiere demorarse infinitamente en el proceso de los intentos de comprensión, la propia experiencia estética se caracteriza por su carácter procesual. El aplazamiento es la lógica interna de la experiencia estética.

A Valery probablemente le disgustaría, en grado sumo, la inclusión de su teoría poética en la estética negativa, o en cualquier otro tipo de escuela o clasificación. Tiene buen cuidado, en cada uno de sus conferencias o ensayos, de advertir que su reflexión parte de su propia experiencia, su observación personal, su punto de vista singular. Intentaremos, a pesar suyo, dicha inclusión.

Comenzaremos por el que llama *su principio individual*, que consiste en que en cualquier materia que aborda, comienza por el principio, rehace todo el camino; como si nadie, antes que él, lo hubiese transitado. Ahora es el caso de su teoría poética y parece obvio que investigar el origen de la poesía lleva de suyo comenzar por una reflexión sobre el lenguaje, sobre el significado de las *palabras*.¹¹ Buscando la complicidad del lector, propone una observación sobre el lenguaje común. Por ejemplo, la palabra “tiempo” no tiene ninguna dificultad en ser comprendida cuando “está enganchada en el tren rápido de una frase ordinaria”¹², así ocurre cuando decimos

¹⁰ Reunidos en la recopilación: Paul Valery, *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990.

¹¹ De la recopilación citada, especialmente la conferencia dada en Oxford en 1939, *Poesía y pensamiento abstracto*.

¹² *Opus cit.*, p. 74.

“hace buen tiempo” o “no has llegado a tiempo para la función”. Sin embargo, si la sustraemos de su función momentánea y nos preguntamos acerca de su sentido, pasa a ser objeto de profunda meditación filosófica: abismo, tormento del pensamiento, *enigma* insondable. En el lenguaje poético ocurre algo similar. Pasemos ahora a otro ejemplo para aclararlo. Tomemos la palabra “culpable”. Si se pronuncia como final de un veredicto, su efecto inmediato en el acusado es la desesperación, porque se ha producido la *comprensión* del sentido. Y en ese momento la palabra queda abolida, ha cumplido su función, el efecto ha devorado la causa. No sucede lo mismo cuando esa *forma* sensible, esa palabra, actúa en el interior de unos versos, como aquellos del comienzo de la tercera *Elegía de Duino* de Rilke

Una cosa es cantar a la amada. Otra, ay,
a aquel escondido, culpable dios fluvial de la sangre ¹³

¿Qué significado puede tener el término “culpable” en este último verso?, ¿está hablando del placer que mueve la sangre y la simiente del varón?, ¿es culpable por incontrolable?, ¿tiene Rilke una idea del amor puro, platónico y contemplativo? Podríamos seguir con los interrogantes acerca de su sentido, las exégesis diversas que ha suscitado son prueba de ello. Pero además, sucede algo más a lo que conviene prestar atención: deseamos volver a escuchar el *sonido* de estos versos, volver a ellos una y otra vez. El poema, dice Valery, “no muere por haber vivido, está hecho expresamente para renacer de sus cenizas, y ser de nuevo indefinidamente lo que acaba de ser”. ¹⁴ Esta es una propiedad extraordinaria del lenguaje poético: tiende a reproducirse en su *forma*, nos excita a reconstituirla idénticamente. Precisamente la propiedad contraria del lenguaje común, cuya función de utilidad es la de perecer una vez llegado a la meta, cumplido su cometido de la comprensión.

Ya estamos en disposición de abordar la extraordinaria metáfora que es el sustento de su teoría de la palabra poética: el *péndulo poético*. Pensemos, dice, en un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Uno de los extremos representa la *forma*, es decir, los caracteres sensibles del lenguaje, el sonido, el ritmo y el timbre, según sus palabras, “la voz en acción”. El otro flanco representaría los valores significativos del lenguaje, las imágenes, las ideas, los recuerdos que suscita, etc., es decir, el *fondo* o el sentido del discurso. Teniendo en cuenta estos dos elementos

¹³ A tener en cuenta la excelente traducción y aparato crítico de Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 1987, p. 74.

¹⁴ Valery, última obra citada, p.93.

constitutivos de la palabra, ¿cuál es su efecto en los lectores, cuándo se trata de la palabra poética? En cada verso, el posible significado, con las asociaciones que promueve, no destruye su forma sensible, queremos volver a escuchar el sonido de esos versos. El “péndulo viviente” (el poema) es una *oscilación continua entre el sonido y el sentido*. ¿Reviste mayor importancia alguno de los dos extremos? No, porque la forma no perece, engullida por el sentido, como era el caso del lenguaje común. El principio esencial de la palabra poética, la voz en movimiento, es el balanceo perpetuo entre los dos puntos simétricos de la forma y el fondo, el sonido y el sentido. Ambos extremos están armónicamente llamados y conjurados, el uno por el otro, para producir un estado excepcional en el espíritu del hombre que es el “estado poético”.

La metáfora del péndulo es esclarecedora y sugerente, invita a pensar. ¿Hay todavía en Valery un ideal de armonía, como en los clásicos, perenne todavía en los románticos? En los orígenes del pensamiento de Occidente, y también en su primer poeta, Homero, la armonía (entendida como equilibrio y justicia) rige en el cosmos, en las relaciones de los dioses con los hombres y entre los hombres entre sí. Armonía que hace exclamar a Nietzsche: “¡Oh, aquellos griegos, cómo sabían vivir!” También en los románticos, armonía y reconciliación habían sido pensadas como ideal por los filósofos de la naturaleza, los pensadores y los poetas, armonía como paradigma de la unidad reconciliada entre el hombre y la naturaleza. Valery, nuestro contemporáneo, ya no puede ni quiere caer en las trampas engañosas de la metafísica de la tradición. No piensa en armonías cósmicas, pero quién sabe si movido aún por el mismo impulso ideal de la armonía, la aplica a la poesía. El valor de la palabra poética está en la oscilación pendular, rítmica y armónica entre los puntos simétricos e indisolubles del sonido y el sentido. Esta indisolubilidad parece, en principio, una tarea imposible. Él mismo pone los ejemplos de que la misma cosa se llama “*horse*, en inglés, *hyppos* en griego, *equus* en latín y *cheval* en francés; pero ninguna operación sobre cualquiera de esos términos me dará la idea del animal en cuestión”¹⁵, el lenguaje es pura convención. Sin embargo, el quehacer del poeta es precisamente “dar la sensación” de la unión íntima entre la palabra y la mente. Dar la sensación del deseo, de la espera de la combinación íntima y secreta entre el sonido y el sentido. A este estado lo denomina “estado poético”, que se produce en el creador por un accidente cualquiera que le aparta de su régimen mental más frecuente (según cuenta Valery en referencia a su propia experiencia). El estado de poesía es una atmósfera especial en la que el poeta se siente

¹⁵ *Opus cit.*, p. 95.

transformado y que es capaz de comunicarla al lector de los versos. ¿Está aludiendo a la “cadena magnética”, -ya nombrada varias veces en capítulos anteriores- del *Ion* platónico? Y otra pregunta aún: ¿Puede el poeta improvisar, o está acaso refiriéndose a la inspiración? A estas cuestiones responde que efectivamente podría hablarse de inspiración como estado poético, pero entendiendo por tal un estado “*irregular, inconstante, involuntario y frágil*, que lo perdemos lo mismo que lo obtenemos, *por accidente*”.¹⁶ Pero además, el poema exige el trabajo crítico de la inteligencia: continuas correcciones, dudas y desesperación que tal o cual término, colocado en tal lugar, o en otro, infunden en el creador, y cuyos hallazgos se comunican al receptor. También Baudelaire hablaba del trabajo del poeta, del *flâneur* o paseante aparentemente ocioso, que “va a hacer botánica al asfalto” (según la feliz expresión de Benjamin), observa y recoge material y después compone sus poemas.

Las razones para incluir la teoría poética de Valery en la estética de la negatividad ya puede argumentarse. El péndulo poético, la oscilación permanente, es la lógica interna del proceso creador, el poeta puede buscar durante años, decenios, la palabra que permita la equidistancia entre su sonido y su sentido. Y como decíamos, esta misma es la trayectoria de la lógica procesual en la que se demoran los intentos de comprensión de la citada estética negativa. Lógica del aplazamiento de la *voz en acción*, que oscila perpetuamente entre la forma sensible y su significado. Aplazamiento indefinido que también experimenta el lector de poemas, que quiere volver a oír los versos, intentar aproximarse al enigma de su sentido.

.....

La *Teoría estética* (1970) de Adorno¹⁷ es su obra póstuma e incompleta, publicada un año después de su muerte. Y el legado de esta obra, auténtico calvario del espíritu, al que dedicó cuarenta años de reflexión, es de una fecundidad (y dificultad) tan extraordinaria, que siempre produce temor y respeto intentar una interpretación. La reflexión estética de Adorno es su postrera propuesta filosófica, porque considera que la filosofía tradicional se ha agotado por su υβρις (“insolencia”, “orgullo”) de racionalidad. El arte hoy tiene necesidad de la filosofía para desplegar su contenido, con lo cual parece estar dando la razón al conocido aserto de Hegel “el arte ha muerto”. ¿Por qué? Porque ya no otorga la satisfacción de tiempos anteriores, cuando era manifestación sensible de la idea (o del espíritu divino). En la modernidad, el arte es superado por el despliegue de la idea, es decir, por la filosofía. Por ello, sigue diciendo, el

¹⁶ *Idem*, p. 138.

¹⁷ *Opus cit.*, nota 1, C. 2.

tiempo presente (el de sus contemporáneos, los románticos) no es propicio al arte, es cosa del pasado. Adorno no extiende su certificado de defunción al arte, sino que en su reflexión une indisolublemente filosofía y arte, es decir, que su filosofía es teoría estética. ¿Cuál es la razón de esta identificación? El que una obra artística nunca es una tranquila morada, sino que integra en su seno un juego de fuerzas inmanente, que se interrelacionan con las antítesis históricas y sociales del mundo en el que tales obras se producen, la obra de arte es una caja de resonancia de su época. Por tanto, la teoría estética que reflexiona sobre el arte de una época, cubre el mismo campo de pensamiento que la filosofía, que también considera tarea propia el pensar sobre su tiempo.

Para entender estas afirmaciones hemos de recurrir a dos controvertidos conceptos adornianos: *mímesis* y *disonancia*. Desde luego se trata de una manera nueva de pensar la *mímesis*, ya no en el sentido tradicional de que el arte imita a la naturaleza, sino que lo que ha de imitar el arte es lo que antes había sido excluido de él, negado o silenciado. Esa *sombra*¹⁸ del arte tradicional es lo que Adorno sintetiza en la categoría estética de la *disonancia*. En esta categoría estarían representados los elementos excluidos por la tradición, que van siendo enumerados a lo largo de las páginas de su teoría estética: lo negro, lo feo, lo bárbaro, lo quebradizo, lo abismal y terrible, todos ellos estigmas encubiertos por la sociedad de mercado. El pseudoartista contemporáneo, su servidor, huye de estos aspectos negativos en su deseo de complacer el hedonismo estético del burgués, su público eventual. Sin embargo, la obra de arte, si pretende ser tal, ha de hablar el lenguaje del sufrimiento. Y ser autoconsciente, reflexiva, plural, crítica y no complaciente con el orden establecido, sino que ha de mostrar las huellas de la barbarie de su tiempo, los detritus de la tradición. También ha de mostrar cicatrices, que son los lugares donde fracasaron obras anteriores, y expresarse a través de lo fragmentario, lo quebradizo. La ironía, la falta de sentido, el absurdo (presentes en la obra de Becket, al que toma como paradigma del arte nuevo) o el sentimiento negativo de la realidad (Kafka) o el satanismo de Baudelaire son formas en que la *disonancia* aparece también en la obra de arte. Como conclusión diremos que la *mímesis* de Adorno ha de imitar la *disonancia*, en cualquiera de sus múltiples acepciones.

¹⁸ Uso la categoría de la *sombra* en el mismo sentido en que fue acuñada por Eugenio Trías en su primer libro *La filosofía y su sombra* (1969) y de la que ha extraído rendimiento en textos posteriores. Es una categoría hermenéutica que alude siempre a 'la otra cara de la realidad'. Nietzsche formula una idea semejante, pero en clave psicológica y con el añadido de su extraordinaria y salvaje ironía. Así dice: "Lo que tiene de mediocre el hombre medio es que no sabe ver el envés de las cosas".

Expongamos, finalmente, las razones de la inclusión de Adorno en la estética de la negatividad. En primer lugar, trataremos del carácter aporético, es decir, la falta de un sentido unánimemente reconocido de la obra de arte actual. Como otros miembros de la mal denominada Escuela de Frankfurt, fue un crítico de la racionalidad instrumental de la era de la técnica, en la cual la totalidad ha llegado a ser totalitarismo, es decir un sistema de dominación planetaria, en el que se intenta eliminar cualquier rastro de individualidad. Contra esa totalidad planificada, Adorno opone los poderes subversivos del arte, tal como él lo entiende. El arte moderno es un catalizador para el descubrimiento de las escisiones del mundo, en contraposición a los románticos que pretendían su reconciliación. Y cada obra de arte singular, si muestra la disonancia, la aporía de sus posibles, e incluso contradictorios significados, es lanzada, como un proyectil contra la totalidad planificada y unánimemente interpretada.

¿Es tarea fácil descubrir en una obra de arte la categoría estética de la disonancia? En absoluto. El carácter de la obra de arte siempre es un enigma. O al menos, ¿es posible descifrar en ella algún sentido? Tampoco. Porque el arte actual, dice Adorno, se ha purificado de su “*cui bono*”, o dicho en paradoja : de su “racionalidad arcaica”. En esta no necesidad de preguntarse acerca de su “para qué”, de su razón de ser, radica precisamente su carácter enigmático, porque la obra de arte ya no está ahí en función de aquello que era su objetivo en épocas anteriores: mostrar el rastro de misterio vinculado a la divinidad (con esta afirmación continua sus ataques al romanticismo). Con esta pérdida la obra de arte confirma su ausencia de sentido, ya que cuanto más intentan las obras de arte sacar consecuencias de su actual estado de conciencia, tanto más se aproximan a su propia falta de sentido. Ya Goethe hablaba de las “heces del absurdo” contenido en toda obra de arte. La comprensión, que pretendía la hermenéutica no es posible en esta concepción de la obra de arte. Los objetos estéticos no suscitan un modo de comprensión automática, como los objetos no estéticos. Si decimos, por ejemplo “esto es un árbol” o “esto es una silla” se produce la identificación del objeto. Sin embargo, en la contemplación de los objetos estéticos se ponen en juego mecanismos que prolongan indefinidamente las operaciones de identificación. Estamos, pues ante la lógica del aplazamiento que era la propia de la que venimos llamando estética de la negatividad. La oscilación, el movimiento pendular, infinitamente repetido, que suscita la obra había sido nombrada por Valery “estado poético”. Ambos, Adorno y Valery, el filósofo y el poeta comparten la idea fundamental de la estética de la negatividad: la extrañeza ante la obra de arte. Porque la obra de arte, si es tal, nos saca de nuestro

estado habitual y cotidiano, para llevarnos al estado de poesía, nos planta ante lo extraordinario.