

2. TEORÍAS ESTÉTICAS DE LA INTERPRETACIÓN

2. 1. La estética como mediadora

Ante la obra de arte pueden adoptarse actitudes muy diferentes; de esa pluralidad vamos a considerar tres de ellas, que pueden ser representativas. La primera la denominaremos *inmediatez*, la segunda sería la que necesita el amparo de una *interpretación* concreta y la tercera la que acude a la mediación de alguna *teoría estética*.

En la primera, el contemplador suele situarse desnudo y atendiendo sólo a sus propios recursos: a su sensibilidad, su nivel de educación y al hábito en el trato con las manifestaciones artísticas. Se da el caso que muchos amantes de las creaciones del espíritu humano prefieren esta *inmediatez* y no desean recurrir a teorías mediadoras que les quitarían, dicen, el placer de la satisfacción ingenua y no mediada. ¿Es la inmediatez una ilusión? Así puede considerarse, ya que lo que parece un trato directo en una experiencia estética singular, está en realidad ya establecido por una determinada actitud ante el objeto. Estas valoraciones han ido modificándose a lo largo de la historia. Un amante del arte de la época romántica le pedía a éste consuelo contra las escisiones del mundo, le requería también provecho moral y capacidades formativas; sin embargo las *Vanguardias* de principios del siglo XX defendieron el presupuesto del “arte por el arte”, ajeno a las exigencias antes expresadas. Y en los tiempos actuales, época del dirigismo industrial de la cultura, el presupuesto de la inmediatez o la ingenuidad estética es sospechoso, ya que puede ser un medio orquestado por los *managers* (esos nuevos traficantes de la belleza), un medio para cazar clientes, sustentado en el simplismo de los consumidores.

La segunda actitud que puede darse ante el arte es la que emana de la necesidad imperiosa de sustentarse en una teoría previa, que prefigura *‘una interpretación’*. Y estas interpretaciones han sido, y aún lo continúan siendo absolutamente dispares; giran como veletas empujadas por cualquier golpe de viento cultural : unas veces la teoría tiene un sustrato metafísico, otras de rabioso empirismo, a veces es puramente descriptiva y otras normativa, con la exigencia de acogerse a unos cánones establecidos. Así pues, nos

encontramos con una dicotomía y fatal alternativa: o bien se acepta el juicio concreto y particular de cualquier interesado por el arte que emite el juicio “esto me gusta” o “esto es bello”; o bien se necesita el amparo del juicio de un especialista o de un crítico de arte, que pretende ser un juicio universal, al que todos han de someterse.

Escapar de esta fatalidad, que obliga a elegir entre la singularidad arbitraria o la universalidad consensuada, pretende ser el cometido de la **estética filosófica**, que solamente si posee un grado elevado de autoconsciencia crítica puede llegar a una aproximación al enigma del arte, cuya interpretación está infinitamente diferida. La estética, entonces, aunque se considere a sí misma como una vía de *mediación reflexiva* entre la obra del artista y el receptor, suele rechazar la pretensión de poder asegurar la *verdad* o el *sentido* contenido en la obra de arte. De ahí el rechazo que suelen manifestar las instituciones ante la estética, por el miedo ante lo inseguro y lo discutible.

La obra de arte y la estética, que reflexiona sobre ella, no ha de buscar el amparo de la seguridad, sino que ha de salir a terrenos abiertos y descampados, circular entre los márgenes (así el poeta) y sacrificar la seguridad que pretende suministrarle el poder, ya sea el estrictamente político o el institucional, o el que falsamente proveen algunas filosofías o ciencias al uso. La no connivencia con el orden establecido, la denuncia y la crítica, que el arte hoy suele encarnar, implica la posibilidad del fracaso (en sí mismo, por ser una obra fallida, o ante los receptores) y la estética dejaría de ser fiel a su objeto cuando enmascara o disimula esta posibilidad de fracasar ella, a su vez. Pero la marginalidad, ya sea elegida o impuesta, puede significar una actitud productiva de apertura, que permitiría la exploración de posibilidades nuevas, y esa es la cualidad de *riesgo* propia de todo arte. Del peligro y el riesgo ya avisaron los filósofos y los poetas, haciéndose cómplices de él. Así Rilke cuando exigía para la creación el situarse ante el riesgo de lo abierto, porque en definitiva lo “que nos cobija es nuestro estar desamparados”; o Pessoa cuando afirmaba “soy del tamaño de lo que veo”, de todo aquello que abarca mi mirada.

En los tiempos actuales, las manifestaciones artísticas han adoptado manifestaciones tan plurales y peculiares que en muchas ocasiones nos

preguntamos ante algunas de ellas : ¿esto es arte o no lo es? Porque la ampliación de su horizonte no le ha sido siempre tan beneficioso al arte, como decíamos que pronosticaban los filósofos y los poetas. Sin embargo, creo que los presupuestos de libertad absoluta y de ruptura de toda regla (cuyo mejor ejemplo sería el movimiento Dadà) forman parte de una *poética de la protesta* incardinada en el artista, que trata de interpretar las fracturas del mundo de los hombres. A los que experimentan la emoción estética corresponde intentar captar el mensaje.

2. 2. Los avatares de la hermenéutica

La experiencia estética es un proceso orientado a hacer una valoración de la obra de arte. Se trata de una forma de contemplación atenta que desea gozar y tratar de comprender las cualidades del objeto artístico. Para lograr esa experiencia, en nuestro caso ante un poema, la lectora o lector han de colocarse en actitud de sentir y comprender, de acercarse al enigma de su posible sentido (o sin sentido). A veces, la propia poeta nos da claves para acceder a su obra, como es el caso de Maria Mercè Marçal, de la que oiremos las palabras referidas a la creación poética, que ella realiza a través de la experiencia del dolor:

*La poesia està lligada a la ferida, o la mancança, com un intent
segurament i.illusori de no tancar-la. És com un procés continu de voler parlar
a través de la sang.*¹

Rosalía de Castro se expresa en parecidos términos:

*Mollo na propia sangue a dura pruma.*²

“En propia sangre mojo dura pluma”, que podemos interpretar como una declaración de lírica intimista y elegíaca, ya que toma como fuente de inspiración los padecimientos de la realidad vivida.

¹ Jordi Muñoz, “La poesia et porta a l’ ull de l’huracà”. *Entrevista a Maria Mercè Marçal*, Illacrua (núm. 42, 1997).

² Rosalía de Castro, *Follas novas* (trad. Juan Barja), Akal, 2009., poema ¡SILENCIO! p.46

Pero no siempre tenemos esta ayuda explícita de parte de las o los poetas y es entonces cuando necesitamos sustentarnos en la hermenéutica o las llamadas “teorías de la interpretación”. Vamos a prestar atención 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. En épocas posteriores y hasta la actualidad, el sentido de este término se desacraliza, y pasa a significar “interpretación” de cualquier texto u obra de arte, en general.

De las diversas escuelas voy a elegir dos de ellas: sobre la primera, llamada propiamente corriente hermenéutica, de la que Gadamer se siente arquetípico representante en la contemporaneidad, sólo haré alusión a ella y acerca de la segunda, denominada “estética negativa”, me extenderé más por afinidades electivas. De la contraposición entre ellas 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, al que llama el “acontecer” de la verdad y el método que debería seguirse para desvelar este acontecimiento. Su texto fundamental lleva por título precisamente *Verdad y Método* (1960).

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, encerrado en el fondo de las palabras y elevado por la voz obstinada del o la artista a la superficie clara del lenguaje poético.

2. 3. Estética de la negatividad: ‘oscilación’ (Valery) y enigma (Adorno)

La denominación “estética negativa” no aparece, de manera explícita, en ninguno de los autores de los que nos ocuparemos ahora. Dicha designación, que me parece esclarecedora por los motivos que iré aduciendo, la tomo de Christoph Menke (1958)³, filósofo y teórico de la literatura. Trataremos a dos representantes de la estética de la negatividad : Adorno, un filósofo que reflexiona sobre la obra de arte, al que añadiré la reflexión del poeta Paul Valery, al que intentaré incluir en esta corriente. Pero no nos ocuparemos de la obra poética de este último, sino de sus teorías sobre el arte, pero especialmente sobre poesía.⁴ 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, aporético y fragmentario, llega a configurar complejas tramas de sentido. 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 de Gadamer y sus seguidores así lo habían entendido. Sin embargo, la estética negativa prefiere demorarse infinitamente en el camino de los intentos de comprensión, la propia experiencia estética se caracteriza por

³ *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997.

⁴ Reunidos en la recopilación: Paul Valery, *Teoría poética y estética (1939)*, Visor, Madrid, 1990.

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.

Ahora es el caso de su *Teoría poética y estética* (escritos en torno a los años 30 y 40) 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*. 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”, así ocurre cuando decimos “hace buen tiempo” o “no has llegado a tiempo para la función”. Sin embargo, si la sustraemos de su función concreta y nos preguntamos acerca de su sentido, pasa a ser objeto de profunda meditación filosófica: abismo, *enigma* insondable. En el lenguaje poético ocurre algo similar al filosófico. Tomemos la palabra “culpable”, en primer lugar usada en el lenguaje común y después en el poético. Si se pronuncia como final de un veredicto, su efecto inmediato en el acusado es probablemente 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*⁵

¿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

⁵ A tener en cuenta la excelente traducción y aparato crítico de Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 1987, p. 74.

por incontrolable?, ¿tiene Rilke una idea del amor puro y meramente 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”.⁶ Esta es una propiedad sorprendente del lenguaje poético: tiende a reproducirse en su *forma*, nos excita a reconstituirla una y otra vez. Esta propiedad es contraria al lenguaje común, cuya función de utilidad es la de desaparecer cuando ha cumplido su objetivo de la comprensión. Por ejemplo, cuando decimos : “dame fuego” y nuestro interlocutor nos ofrece su mechero, la palabra ha servido a nuestros intereses.

Ya estamos en disposición de abordar la extraordinaria metáfora del ***péndulo poético***. Esta metáfora es el sustento de su teoría sobre la palabra poética. 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. Teniendo en cuenta estos dos elementos 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 destruyen su forma sensible, sino que 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 parece 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 ser humano que es el “estado poético”.

⁶ Valery, última obra citada, p.93.

¿Cómo se origina este estado? Valery contesta basándose en su propia experiencia: por azar, por un accidente que en otras circunstancias puede ser nimio, pero que en ese instante produce una especie de hechizo, de modificación íntima. El poeta se apercibe, entonces, de que las propiedades del lenguaje (contenido y forma) se encuentran armónicamente llamadas a transfigurarse en versos. Un poema, dice Valery, “es una especie de máquina de producción de estado poético”. El poeta puede tardar un determinado tiempo en escribir el poema, pero el efecto en el lector es instantáneo, y experimenta un efecto de excitación simultánea del *intelecto* y la *sensibilidad*, que captan respectivamente el sentido y el sonido. El hechizo del estado poético se comunica de esta manera a las y los oyentes o lectores. Podría decirse que ésta es la versión que da Valery de la teoría de la *inspiración* platónica, ya que se produce una especie de “cadena magnética” que liga al poeta con sus oyentes en un estado similar de entusiasmo.

Las razones para incluir la teoría poética de Valery en la estética de la negatividad ya pueden 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/a de poemas, que quiere volver a oír los versos, intentar aproximarse al enigma de su sentido.

La *Teoría estética* (1970) de Adorno ⁷ 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. No obstante, pienso que para entender el arte contemporáneo es fundamental conocer su reflexión estética, puesto que

⁷ *Opus cit.*, nota 1, C. 2.

las indicaciones que da y las categorías que suministra creo que pueden iluminarnos después de la vivencia de los sistemas políticos totalitarios.

Adorno, judío alemán, después de su exilio a EEUU, ya no intentó una explicación del mundo a través de la filosofía, a la que consideró agotada por su υβρις (“insolencia”, “orgullo”) de racionalidad, lo cual dio lugar al “mundo de la técnica” con sus atrocidades correspondientes. *Ya no volvió a hacer filosofía, sino que su postrera propuesta filosófica es la reflexión estética.* Trataré de explicar las razones. Creo que pudo hacerse la siguiente pregunta :¿desde qué lugar se podría pensar el horror de los tiempos que le habían tocado vivir? Sabemos que dijo : “Después de Auschwitz no es posible la poesía”. Este aserto radical no podemos interpretarlo en sentido literal, puesto que la poesía no se extinguió; sino que debemos tomarlo en sentido simbólico. Después de Auschwitz la poesía y el arte en general hubieron de tomar conciencia del horror y denunciarlo. Él lo denomina *el ideal de lo negro*. Si el arte consigue representar ese ideal se convierte en el espejo de su época.

¿Cuál es la razón de esta identificación entre arte y estética? 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 ha de ser 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 cubría la filosofía de la tradición, 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*⁸ del arte tradicional es lo que Adorno sintetiza en la categoría estética de la *disonancia*. “La disonancia es el signo de todo lo moderno”, dice. En esta categoría

⁸ 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”.

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 mimesis de Adorno ha de imitar la disonancia, en cualquiera de sus múltiples acepciones.

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, ya que la mayoría de ellos se fue a vivir a Norteamérica, donde siguieron sus investigaciones, Adorno 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 atribuir a 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, casi siempre vinculado a la divinidad. 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*.

Pasemos ahora de la obra de arte en general a la poesía y recopilemos lo dicho con anterioridad. La oscilación, el movimiento pendular, infinitamente repetido, que suscita la palabra poética había sido nombrado por Valery como el hechizo del “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.