

ARTE Y VERDAD DE LA PALABRA

Hans-Georg Gadamer

PAIDÓS

Barcelona • Buenos Aires • México

Títulos originales:

1. «Von der Wahrheit des Wortes», en *Gesammelte Werke*, vol. VIII: *Ästhetik und Poetik*, 1, *Kunst als Aussage*, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, págs. 37-56.
2. «Stimme und Sprache», en *op. cit.*, págs. 258-270.
3. «Hören — Sehen — Lesen», en *op. cit.*, págs. 271-278.
4. «Lesen ist wie Übersetzen», en *op. cit.*, págs. 279-285.
5. «Der "eminente" Text und seine Wahrheit», *op. cit.*, págs. 286-295.
6. «Die Vielfalt der Sprachen und das Verstehen der Welt», en *op. cit.*, págs. 339-349.
7. «Grenzen der Sprache», en *op. cit.*, págs. 350-361.
8. «Musik und Zeit. Ein philosophisches Postscriptum», en *op. cit.*, págs. 362-365.

Traducción de José Francisco Zúñiga García (caps. 1-5 y 7-8)

Faustino Oncina (cap. 6)

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de InterNaciones, Bonn

Cubierta de Mario Eskenazi

1ª edición, 1998

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

- © 1993 by J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübinga
- © de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona

y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-493-0543-8 Depósito legal: B-9.746/1998

Impreso en Novagràfik, S. L.,
Puigcerdà, 127 - 08019 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

PRÓLOGO, *Gerard Vilar*

1. **Acerca de la verdad de la palabra** (1971)
2. **La voz y el lenguaje** (1981)
3. **Oír-ver-leer** (1984)
4. **Leer es como traducir** (1989)
5. **El texto «eminente» y su verdad** (1986)
6. **La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo** (1990)
7. **Los límites del lenguaje** (1985)
8. **La música y el tiempo** (1988)

PRÓLOGO

Se recogen en este volumen ocho textos de H. G. Gadamer que tratan todos acerca del lenguaje como «palabra» creadora, esto es, como arte y, a un tiempo, como verdad. Proceden todos ellos del octavo tomo de sus obras completas cuyo título original es *Kunst als Aussage*, esto es, el arte como enunciado o declaración. No creo necesaria una presentación de la figura del autor, puesto que es uno de los grandes de la filosofía del siglo XX, junto a su maestro Martín Heidegger, a quien debe algunas de sus intuiciones filosóficas centrales, muy particularmente algunas de las que se refieren al lenguaje y el arte presentes en esta selección de textos. La obra de Gadamer se alza casi a tanta altura como la de su mentor y en el panorama de la filosofía alemana de la segunda mitad del siglo XX destaca ampliamente por encima de cualquier otro nombre con un programa de investigación, la hermenéutica, que es toda una visión de la filosofía, un conjunto de propuestas de solución de problemas filosóficos más o menos tradicionales y, a la vez, una interpretación de la cultura y la defensa normativa de un neo-humanismo sobre las bases tradicionales de la palabra, esto es, en la escritura, la lectura y el diálogo.

Pueden reconocerse en los textos aquí presentados todos esos elementos. El Gadamer humanista, el defensor de la cultura literaria y artística en convivencia con el mundo científico-técnico que parece dominar la civilización actual y que ha sido un gran «testigo del siglo» como le llamó Emilio Lledó; el gran filólogo y maestro conocedor de la tradición filosófica y literaria occidental; y, por supuesto, el pensador poderoso que dialoga con los nombres mayores de la tradición o del presente, a veces con una claridad e inteligencia sorprendente si atendemos a la más que avanzada edad en la que han sido escritos algunos de los textos, y que propone no sólo lecturas o interpretaciones, sino que adopta auténticas posiciones filosóficas. En este último sentido, los trabajos reunidos en este volumen están articulados en torno a varias tesis filosóficas fundamentales. Acaso ninguna radicalmente nueva, bien es cierto, pero reformuladas a veces con una fuerza y originalidad propia sólo de las grandes mentes. Los textos son de gran claridad —eso sí separa realmente a Gadamer de Heidegger y de la tendencia dominante en filosofía alemana a la jerga incomprensible o al estilo aristocrático. Pero algunas precisiones sobre las tesis básicas y su sentido acaso pueden ser de ayuda para el lector menos familiarizado con el autor.

Una de las tesis fundamentales se refiere al enfoque adoptado para explicar la naturaleza del lenguaje natural humano. Hoy entendemos que el lenguaje tiene varias funciones y dimensiones fundamentales. La *cognitiva* es la más evidente, es la realzada siempre por la tradición hasta el primer Wittgenstein, y en ella se concedía primero a los

nombres y luego a los enunciados que describen estados de cosas un papel básico en la explicación de lo que es el lenguaje y su funcionamiento. Una segunda función es la *comunicativa*, destacada y comprendida mucho menos que la anterior pero reconocida al menos desde Humboldt; ella nos permite no tanto describir el mundo como ponernos de acuerdo con los demás, entendernos acerca de lo que hay en el mundo o de lo que vale para unos y otros. Por último la función *categorizadora*, constituidora o abridora del mundo acerca del que se puede hablar. Esta última función no ha sido bien comprendida hasta el siglo XX por Heidegger aunque ya estaba anunciada por lo menos en Leibniz, intuida ya en el romanticismo alemán, en Hainann y Herder, o presente en pensadores mayores como Nietzsche. La filosofía del siglo XX ha dado diferentes modelos del lenguaje según los filósofos hayan fijado su preferencia por alguna de estas funciones. Quienes han optado por la primera han desarrollado concepciones cognitivas del lenguaje normalmente tomando como paradigma a la ciencia y su discurso. Quienes han optado por el segundo han comprendido el lenguaje como forma de vida, a menudo tomando como modelo la vida ética en un sentido amplio. Quienes, por el contrario, han seguido la tercera opción han colocado a esos modos «anómalos» del empleo del lenguaje que son la literatura y la retórica en el lugar del modelo. Gadamer, junto al segundo Heidegger y el posestructuralismo, el deconstruccionismo y el neopragmatismo, defiende una opción de este último tipo. «Lo que es el lenguaje en cuanto lenguaje y eso que buscamos como verdad de la palabra no es inteligible partiendo de las formas “naturales” — así se las conoce — de la comunicación lingüística, sino que, al contrario, estas formas de la comunicación son inteligibles en sus posibilidades propias partiendo de aquel modo poético del hablar» (Capítulo 1).

Pero Gadamer no se limita sólo a afirmar el carácter más fundamental de esta tercera función del lenguaje, sino que argumenta su prioridad frente a las otras. En la estela de la concepción heideggeriana de la *aletheia* o verdad como «desocultamiento», Gadamer sostiene que el lenguaje en su función constituidora del mundo nos abre a la verdad, no la verdad en el sentido tradicional de *adaequatio rei et intellectus*, sino a la verdad como fundación de sentido, como fundación de lo que, acaso luego, pero sólo luego, puede ser verdadero o falso como correspondencia pero que en el lenguaje ya *es*. Esta fundación de sentido se hace por excelencia en el lenguaje de la creación literaria, de lo que los alemanes llaman *Dichtung* y que es más que la «poesía» — como se suele traducir — en el sentido de «lirica» o «versos». Es ahí donde *crece el ser*, o *surge la palabra*, según distintas fórmulas de Gadamer. «Qué significa el surgir de la palabra en la poesía? Igual que los colores salen a la luz en la obra pictórica, igual que la piedra es sustentadora en la obra arquitectónica, así es en la obra poética la palabra más dicente que en cualquier otro caso. Esta es la tesis» (Capítulo 1).

Sin embargo, no sólo la poesía es el lugar de esta creación y abertura del mundo. Hay otras formas de uso del lenguaje como «enunciado» o «declaración» (*Aussage*): en los textos religiosos, los jurídicos y «la frase especulativa de los filósofos», que habría que incluir también entre las formas de la literatura (Capítulo 1). Ésta es otra tesis importante del pensamiento gadameriano que reaparece en estos textos una y otra vez: el estrecho parentesco entre el decir, escribir y leer filosofía y literatura. Pues no se puede distinguir entre ellas por su momento crítico o de recusación. El arte y la literatura modernos se caracterizan por su dimensión crítica. Pero «también en la recusación hay consentimiento» (Capítulo 5), a saber el consenso previo que nos permite hablar, oírnos, leernos y entendernos y criticarnos.

La lectura de la poesía es el modelo de toda lectura. Toda lectura es interpretación, como una traducción, según reza el título de irnos de los brillantes textos que aquí se recogen. Éste ha sido siempre el tema fundamental de las reflexiones de Gadamer: cómo es posible la lectura y en que consiste? En uno de los trabajos, «Oír-ver-leer», Gadamer nos relata que en el año 1929, en uno de sus primeros seminarios que dio al comienzo de su carrera docente trató durante todo un semestre acerca de si la lectura es realmente una especie de representación ante un escenario interior. La metáfora estaba tomada de Goethe, pero llevaba en concepto básico de interpretación que define la teoría gadameriana de la lectura. Leer no es simplemente reconocer un mensaje fijo y objetivo. Eso es algo excepcional, eso es lo, que se pretende en el lenguaje científico, que busca tal precisión que no admita interpretaciones distintas o ni siquiera matices. Por eso las ciencias se comunican hoy mayoritariamente en un inglés estándar, como los navegantes de barcos o los tripulantes de aviones, que también lo hacen en una jerga universal derivada del inglés. Pero la lectura normal encuentra su paradigma en la literatura y su modelo ejemplar en la lectura de la poesía. «Mi tesis es que la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos. Nadie puede leer una poesía sin que en su comprensión penetre siempre algo más, y esto implica interpretar. Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura» (Capítulo 4).

Gadamer sostiene varias tesis más en estos textos, aparte de las cuatro o cinco que en estas líneas hemos realzado, proponiendo desde luego una lectura e interpretación de sus reflexiones. El principio hermenéutico es universal y en la filosofía es tan visible como en la literatura. Pero la filosofía siempre ha pretendido dar no meras interpretaciones de los temas y problemas, sino interpretaciones verdaderas o al menos

válidas. Por eso la formulación de tesis es consustancial a la filosofía, aunque no siempre se formulen de un modo muy visible o reconocible en los textos o discursos de los filósofos. Y aunque en la hermenéutica de la segunda mitad del siglo xx no haya sido muy evidente a veces que se trataran problemas filosóficos y se propusieran tesis e hipótesis acerca de ellos, con Gadamer no hay ninguna duda que nos hallamos ante un gran continuador de la tradición de Sócrates, Platón y Aristóteles, ante un pensador empeñado como ellos en una búsqueda interminable a través del diálogo de lo verdadero y de lo bueno para el ser humano. Los textos que siguen son una clara muestra de esta invitación a proseguir ese diálogo milenario que es la filosofía.

GERARD VILAR
Noviembre de 1996

CAPÍTULO 1
ACERCA DE LA VERDAD DE LA PALABRA

(1971)

El engaño del lenguaje, la sospecha de ideología o incluso la sospecha de metafísica son hoy en día giros tan usuales que hablar de la verdad de la palabra equivale a una provocación. Sobre todo cuando uno habla de «la» palabra. Pues si algo parece seguro, si algo parece estar fuera de discusión, es que se habla de la verdad sólo en relación con lo compuesto (*ἐνδέσει ἀεί*), en relación con la frase, y que si —con los griegos— también se quiere llamar *alethes* ya a la percepción, que capta las cualidades sensoriales específicas, y al contenido quiditativo de lo que se ha querido decir, entonces, de todos modos, no tiene sentido hablar de la verdad de la palabra donde no quede absorbida completamente por aquello a que refiere el discurso. Ya no sería ninguna palabra, si, en cuanto palabra, pudiera ser falsa. El discurso hecho de palabras sólo puede ser verdadero o falso en el sentido siguiente: se puede poner en cuestión la opinión expresada en él sobre un estado de cosas.

Por lo demás, «la» palabra no es sólo la palabra individual, el singular de «las» palabras que, unidas, forman el discurso. La expresión está vinculada más bien con un uso lingüístico, según el cual «la palabra» tiene un significado colectivo e implica una relación social. La palabra que se le dice a uno, también la palabra que le es concedida a uno, o que alguien diga refiriéndose a una promesa: «es la palabra», todo ello no refiere solamente a la palabra individual, e incluso cuando sólo se trata de una única palabra afirmativa, de un sí, dice más, infinitamente más de lo que uno podría «creer». Cuando Lutero traduce el *logos* del prólogo del Evangelio de Juan por «palabra», hay detrás toda una teología de la palabra que alcanza al menos hasta las interpretaciones trinitarias de Agustín. Pero también el lector llano puede imaginarse que Jesucristo es para el creyente la promesa viva, la promesa que se ha hecho carne. Cuando en lo que sigue se pregunta por la verdad de la palabra no se hace referencia al contenido de ninguna palabra determinada, tampoco a la de la promesa de la salvación, pero no hay que perder de vista, sin embargo, que la palabra «habita entre los hombres» y que en todas las formas de aparición en que es plenamente lo que ella es, tiene una existencia fiable y duradera. A fin de cuentas es siempre la palabra la que se «sostiene», ya sea que uno esté en el uso de la palabra, ya sea que salga fiador como alguien que ha dicho algo o como alguien que le ha tomado la palabra a otro. La palabra misma se «sostiene»: A pesar de que fue dicha una sola vez, está permanentemente ahí, como mensaje de salvación, como bendición o como maldición, como plegaria —o también como prohibición o como ley y sentencia o como la leyenda de los poetas o el principio de los filósofos—. Parece que no es sólo un hecho extrínseco el que de esas palabras se pueda decir que «están escritas» y que son el documento de lo que ellas mismas afirman. Así pues, a estos modos del ser palabra que,

en verdad, «hacen cosas» y no pretenden transmitir simplemente algo verdadero, hay que plantearles la cuestión de qué puede significar que son verdaderas y que son verdaderas en cuanto palabra. Quedo, de este modo, ligado al conocido ámbito de cuestiones de Austin, para poner de manifiesto la palabra poética en su rango de ser.

Para que esta pregunta tenga sentido, debemos ponernos de acuerdo acerca de qué puede significar «verdad» en este contexto. Es claro que el concepto tradicional de verdad, la *adaequatio rei et intellectus*, no tiene ninguna función allí donde la palabra no se entiende en absoluto como enunciado acerca de algo, sino que, en cuanto existencia propia, establece y realiza una pretensión en sí misma. Ciertamente, el singular señalado, que corresponde a «la» palabra, entraña en sí mismo una inadecuación lógica esencial, en cuanto que la palabra remite a una infinitud interna de posibles respuestas, todas las cuales —y, por tanto, ninguna— son adecuadas. Pero probablemente se pensará en el griego *aletheia*, cuyo fundamental significado Heidegger nos ha enseñado a ver. No me refiero sólo al sentido privativo de *aletheia* en cuanto «carácter desoculto», es decir, en cuanto «desocultación». Esta no fue, como tal, una afirmación tan novedosa, pues desde hacía tiempo se había visto que, en conexión con verbos que indiquen «decir», *aletheia* tiene el sentido de franqueza (Humboldt): «No me engañes» (μή μελδης), le dice Zeus a Hera, y tanto la fantasía exuberante como la enorme locuacidad de los griegos permitió que, ya en Homero, la *aletheia* fuese caracterizada como «no-ocultación». Lo que hace significativa la renovación heideggeriana de la comprensión del sentido privativo de *aletheia* es que esta palabra griega no se limita al discurso sino que también se usa en relación con todo lo que se incluye en la esfera del significado de «auténtico» en el sentido de «no falsificado». De manera que también en griego se dice: un verdadero amigo, oro de verdad, es decir, auténtico, no el que tiene la falsa apariencia de ser oro. En esos contextos «desocultación» alcanza un significado ontológico, es decir, no caracteriza un comportamiento o una exteriorización de alguien o de algo, sino su ser (como también *aletheia* puede significar una propiedad del carácter, la sinceridad, la franqueza). Ya es sorprendente que pueda caracterizarse mediante *aletheia* no sólo el ser que puede hablar y engañar e incluso mentir, sino que también entes como tales pueden ser «verdaderos», como el oro. ¿Qué puede ser lo que aquí oculta, esconde o disimula, de manera que la no-ocultación pueda ser atribuida a los entes y no a nuestro hacer? ¿Cómo debe «ser» el ser, si el ente es de tal modo que puede ser falso?

La respuesta deberá partir de la experiencia obvia: surge lo que está en él. No por causalidad Heidegger le consagro una especial atención al concepto de *physis*, concepto que caracteriza el estado ontológico de lo que crece desde sí mismo. ¿Pero qué significa

que el ser mismo es de tal manera que el ente sólo tiene que surgir como lo que es? ¿Y, mas aún, que pueda ser «falso», como el oro falso? ¿Qué clase de ocultación es ésta que es tan propia del ente como la des-ocultación con que entra en la presencia? El carácter desoculto que corresponde al ente y en el que surge, aparece en si mismo como un ahí absoluto, como la luz en la descripción aristotélica del *nous poietikós* y como el «claro» que se abre en el ser y en cuanto ser.

En tanto que Heidegger intentó plantear la pregunta por el ser partiendo de una analítica existencial del ser-ahí, fue difícil sustraerse a la consecuencia de que el ser-ahí auténtico es lo que es su ahí y que lo otro está «ahí». Es cierto que Heidegger lo había trazado todo oponiendo la movilidad histórica del ser-ahí, su estructura de proyecto, al idealismo de la subjetividad trascendental y a sus fluctuantes representaciones y, ciertamente, la estructura de la cura de la existencia pretende distinguirse esencialmente de los conceptos idealistas fundamentales de una «conciencia en general» o de un «saber absoluto». Tampoco se debería pasar por alto que la autenticidad y la inautenticidad son propias «con la misma originalidad» de la totalidad estructural del ser-ahí y que, por consiguiente, las habladurías son tan propias de la existencia como la palabra y el silencio. Un sentido de autenticidad proviene de lo que el temprano Heidegger había llamado «resolución presta a la angustia», no sólo del silencio, sino también de la ruptura del silencio. Y, ciertamente, en *El ser y el tiempo* se había aceptado ya plenamente el desafío que el concepto griego de *logos* representó desde el comienzo para el «teólogo cristiano». (Así se seguía llamando Heidegger a sí mismo cuando, ya como docente privado de filosofía, se encontraba ante el trabajo de su vida.) Ya en esa obra se concibe el lenguaje como un existencial, es decir, como una determinación del ser-ahí que se caracteriza por su comprensión del ser. Pero así como la esencia de la verdad, desde el permanecer en sí y desde la insistencia del ser-ahí, alude constantemente al «misterio» y a su ocultación absoluta, como si se tratara de su otro, así también podrían tener la palabra y el lenguaje la referencia existencial al oír y al silencio, pero lo que a este respecto era «verdadero» y lo que «surgía» ahí era precisamente la existencia, el ser-ahí que guarda su ser ante la nada. De ese modo, ciertamente, la palabra no era lo enunciado de la *apophansis* aristotélica que, en cuanto dicho, desaparece en lo que dice y muestra (ἐν τῷ δηλοῦν), sino que tenía el carácter temporal de lo que sucede una sola vez y del acontecimiento. Pero, ¿qué era aquí acontecimiento? Y, ¿qué acontecía ahí? Con toda probabilidad, Heidegger vio entonces que la «palabra», por necesidad interna, cae en las habladurías y pierde su validez, y que también el destino del pensamiento está dispuesto en esta ambigüedad de autenticidad y caída, de ser y aparecer. No obstante, partiendo de la analítica trascendental del ser-ahí, no se había de concebir que la palabra en cuanto palabra no sólo es desocultación, sino que también tiene que ser

tanto más y precisamente por ello encubridora y ocultadora. Incluso en la famosa confrontación de Davos con el autor de la *Filosofía de las formas simbólicas* Heidegger persistía en la autocomprensión del ser-ahí frente al mundo intermedio de las formas.

Por lo demás, si la desocultación y la ocultación se piensan realmente como momentos estructurales del «ser», si la temporalidad corresponde al ser y no sólo a los entes que le guardan el sitio al ser, entonces es verdad que persiste la caracterización del hombre como «ser-ahí», e igualmente es cierto que no sólo él mismo se encuentra en el lenguaje como en casa, sino que en el lenguaje que hablamos unos con otros, el «ser» es(tá) ahí. Y todo ello no a partir de una decisión existencial, que uno también podría dejar de tomar, sino porque ser-ahí es resolución, estar abierto al «ahí». Pero entonces no se pensará que la palabra auténtica es la palabra de la autenticidad y no la de las habladurías. La palabra auténtica —la palabra en cuanto palabra verdadera— será determinada más bien a partir del ser, como la palabra en que acontece la verdad. De esta manera, se puede conectar con las ideas posteriores de Heidegger y plantear la pregunta por la verdad de la palabra. Planteando esta pregunta, quizá sea posible acercarse a las ideas de Heidegger y comprender de un modo concreto giros tan enigmáticos como el de «claro del ser».

¿Cuál es la palabra «auténtica», es decir, no la palabra en que se dice algo verdadero o incluso la verdad suprema, sino la «palabra» en el sentido más auténtico? Ser palabra quiere decir ser dicente. Para poder seleccionar, de entre la infinita variedad en que acaecen las palabras, las que son dicentes en mayor grado, volvamos a reflexionar sobre el carácter de lo que es verdaderamente «una palabra», a saber: que la palabra se sostiene y que uno la defiende, que uno está por ella. Patentemente, esto incluye ya el que la palabra con que se dice lo que se dice o que lo hace dicente erige una pretensión de validez permanente, y ya me he referido a que el misterio de la escritura confirma esta pretensión. Por consiguiente, no es tan arbitrario y absurdo como puede parecer a primera vista que yo defina la palabra propiamente dicente como «texto». Evidentemente, esto sólo tiene un sentido metodológico. No por ello tiene que ponerse en cuestión la autenticidad, la originalidad, el poder significativo, la fuerza de decisión que están a la base del discurso vivo, del rezo, de la predicación, de la bendición y de la maldición, del discurso político. Más bien se trata de aislar metódicamente la pregunta por lo que permite que la palabra en cuanto palabra sea verdadera. Que también los textos recuperan su carácter de palabra sólo mediante la realización viva de su comprensión, de su lectura en voz alta, de su promulgación, todo ello no cambia nada el hecho de que es el contenido del texto —y, si no, nada— el que vuelve a la vida, es decir, la palabra potencial que dice algo. Cómo la palabra está ahí cuando es «texto» hace, por

consiguiente, patente lo que ella es en cuanto dicente, esto es, lo que constituye su ser-diciente.

Al ser-diciente aislado de esta manera lo llamo «enunciado». Pues, en efecto, el enunciado es, por su esencia y a pesar de todo el ámbito de problemas de su uso y abuso, por ejemplo en los procedimientos judiciales, fijable y, aunque no irrefutable, es válido justamente mientras no sea refutado. Su validez concierne a lo dicho en el enunciado mismo y únicamente a esto, de manera que la disputa acerca del contenido unívoco de un enunciado o acerca de si la apelación al mismo está justificada, confirma indirectamente la pretensión de univocidad. Que, en realidad, el testimonio de los testigos ante el juez sólo consiga su valor de verdad en el contexto de la investigación, es de todos modos claro. De tal suerte, la palabra «enunciado» se ha impuesto precisamente en el contexto hermenéutico, por ejemplo en la exégesis teológica o en la estética literaria, precisamente porque pretende resaltar que se trata exclusivamente de lo dicho en cuanto que tal, sin el retroceso a la ocasionalidad del autor, y de que no hay nada que haga visible su significado a no ser la interpretación del texto tomado como un todo. Por consiguiente, es un error considerar que mediante esa concentración en el texto, que, tomado como un todo, es el enunciado, sería debilitado el carácter de acontecimiento de la palabra: sólo desde este punto de vista sale a la luz el texto en su pleno significado.

Ahora bien, hay, ciertamente, fijaciones escritas de lo hablado en las que no se trata de un texto en el sentido de la palabra que se sostiene. Este es el modo en que cumplen su función, la de servir únicamente de apoyo a la memoria, los apuntes privados, las notas, la escritura al dictado. En estos casos es claro que la anotación escrita sólo toma vida recurriendo a la memoria reciente. Un texto de este tipo no se enuncia a sí mismo y, si fuese publicado, no sería nada que «dice» algo. Es sólo la huella escrita de un recuerdo que vive por sí mismo. Por contraste, es evidente en qué sentido hay textos que tienen realmente el carácter de enunciado, es decir, que son una palabra en el sentido señalado más arriba, una palabra que es dicha (y no sólo envío de algo). Aproximándonos más, definimos la palabra, por consiguiente, como algo dicente por ser dicha en cuanto dicente y nuevamente preguntamos qué palabra, que sea palabra dicha en el sentido mencionado, es dicente en mayor medida y, gracias a ello, puede llamarse «verdadera».

Distinguimos tres tipos de texto que son «enunciado» en el sentido indicado: el texto religioso, el jurídico y el literario, aunque quizás habría que diferenciar aún más el último para englobar formas enunciativas tan distintas como la de la palabra poética, la frase especulativa de los filósofos y la unidad lógica fundamental del juicio predicativo. Pues también este último es pertinente aquí en cuanto que el carácter general de la

palabra consiste en ser dicente y, por ende, ninguna palabra es separable del mero hacer presente mostrador que denominamos juicio, cuando éste se encuentra en un contexto argumentativo.

Ahora bien, la diferenciación de estos modos de la palabra debe basarse exclusivamente en el carácter de la palabra y no debe afluir a ella desde el exterior, desde las circunstancias de su ser dicha. Algo así es propio, en todas sus manifestaciones, de la «literatura». Pues precisamente lo que caracteriza a la literatura es que su estar escrito no representa un aminoramiento de un ser original (la palabra hablada), sino que es su forma de ser originaria, la cual, por su parte, admite y requiere la ejecución secundaria de la lectura y el habla. Se pueden atribuir a estos tres modos fundamentales de texto tres formas fundamentales del decir: la promesa, el anuncio y el enunciado en un sentido restringido, que, a su vez, en un sentido eminente, puede ser «decir hasta el final», esto es, el decir que conduce hasta su verdadero término y que, de tal suerte, es la palabra dicente en mayor grado.

Con ello no queda excluido que, por ejemplo, el texto religioso, pero también el texto jurídico, sean «enunciado» en toda la extensión de nuestro concepto, es decir, que contengan en su modo lingüístico-escrito de ser dados el carácter específico de su decir. Por consiguiente, no es que un enunciado que todavía no fuese promesa sólo se convierta en promesa diciéndoselo a alguien, por ejemplo, como consolación o como augurio. Más bien es un enunciado que, en cuanto que tal, tiene en sí mismo el carácter de promesa y tiene que ser entendido como promesa. Pero esto quiere decir que en la promesa el lenguaje se sobrepasa a sí mismo. Ni en el Antiguo ni en el Nuevo Testamento la promesa se realiza a sí misma como lo hace, por ejemplo, una poesía. Por tanto, la afirmación de una promesa encuentra, por así decir, su realización en la admisión de la fe, igual que, en efecto, cualquier promesa sólo es vinculante si es admitida. Del mismo modo, un texto jurídico que formule una ley o una sentencia, también es vinculante tan pronto como es promulgado, pero no se cumple en cuanto que promulgado en sí mismo, sino sólo en su ejecución o cumplimiento. También un simple relato «histórico» se distingue de uno poético porque éste se realiza a sí mismo. Tómese por caso el ejemplo del Evangelio. El evangelista narra una historia. También un cronista o un historiador podría narrar una historia tal, o un poeta. Pero la pretensión del decir que se sostiene con la «lectura» de esta historia es desde el principio un decir propio, que yo he llamado promesa. Pues se trata del alegre mensaje, del Evangelio. Se puede, ciertamente, leer este texto de otra manera, por ejemplo con el interés del historiador que se propone examinar críticamente su valor de fuente. Pero si el historiador no comprendiese el enunciado del texto en su carácter de promesa no podría

hacer tampoco ningún uso adecuado, en el sentido de fuente crítica, del texto. Como dice la hermenéutica, el texto tiene un *scopus*, un propósito, a la vista del cual debe ser entendido. Y, una vez más, se puede leer el mismo texto en un sentido literario, por ejemplo, atendiendo a los valores artísticos que dan a su exposición vida y color, atendiendo a su composición, a sus medios estilísticos sintácticos y semánticos, pues, sin duda, hay, especialmente en el Antiguo Testamento, buena poesía, cuyos valores artísticos saltan a la vista. Y sin embargo, incluso un texto de esa clase, por ejemplo el «Cantar de los Cantares», se encuentra en el contexto de la Sagrada Escritura, es decir, exige ser comprendido como promesa. Ciertamente, aquí se trata del contexto, pero es de nuevo un dato textual puramente lingüístico el que presta a una canción de amor el carácter de una promesa. Por tanto, con el mismo *scopus* hay que relacionar también textos sin arte, tan literariamente discretos como los evangelios sinópticos. En consecuencia, habrá que derivar el carácter de promesa de tales textos del *scopus* que muestra el contexto.

A este respecto, hay que preguntarse críticamente si el carácter religioso de esos textos, que habla a partir de ellos mismos, constituye ya, en cuanto que tal, su carácter de promesa, o si más bien es el carácter particular de las religiones reveladas de la salvación, que en un sentido propio son religiones del libro —como la judía, la cristiana y la islámica—, el que presta a sus escritos este carácter de promesa. En efecto, el mundo del mito, esto es, de toda la tradición religiosa que no conoce algo parecido a los textos canónicos, debería abrir un ámbito de problemas hermenéuticos completamente distinto. A este contexto pertenecen, por ejemplo, los «enunciados» que se pueden descubrir en los mitos y leyendas de los textos poéticos de los griegos. Ciertamente, ellos mismos no poseen la estructura del texto, es decir, de la palabra que se sostiene. Pero son, sin embargo, «leyendas orales», «dichos», esto es, sólo son hablantes en cuanto que son dichos. ¿O es que esos mundos de tradición religiosa nos serían conocidos o nos habrían sido conocidos si no hubiesen estado, por así decir, insertos en las formas literarias de la tradición? Hay que guardar respeto a los métodos de la investigación estructuralista de los mitos, pero el interés hermenéutico comienza no tanto con la pregunta: qué le revelan a uno los mitos, cuanto con esta otra: qué le dicen a uno cuando se encuentran en la poesía. Lo que a uno le dicen consiste en el enunciado que son y que insta necesariamente a la fijación escrita, e incluso a la fijación acumulativa mediante la poesía que interpreta los mitos. De manera que el problema hermenéutico de la

interpretación de los mitos tiene su lugar legítimo entre las formas de la palabra literaria.¹

Una consideración parecida se puede hacer en relación con el carácter del anuncio. Éste parece corresponder específicamente a los enunciados jurídicos. Abarca la amplia escala de los decretos, que deben ser pronunciados públicamente, la promulgación de leyes y, en fin, incluso los códigos legales y las constituciones escritas, las sentencias, etc. Los distintos niveles textuales por que se pasa aquí y el carácter literario en que se va desarrollando la tradición jurídica constatan de un modo palmario el carácter propio de su decir. Dicen lo que es válido en el sentido jurídico del término y sólo pueden comprenderse si se tiene en cuenta el *scopus* de esta pretensión de validez. A este respecto es evidente que esa pretensión de validez de la palabra no le adviene sólo de su carácter escrito; pero, inversamente, la codificación tampoco es accidental ni accesoria para la validez de los textos jurídicos. En los textos se lleva a término sólo en cierto modo el sentido de dicción de tales enunciados. Pues que un decreto o una ley ordinaria estén fijados por escrito en su pleno sentido literal es evidentemente la consecuencia de que tienen que ser válidos de forma invariable y para todos. Lo que ahí está escrito, lo que ahí *está*, en tanto que no sea desaprobado, constituye manifiestamente el carácter esencial de la validez del anuncio que corresponde a tales textos. De ahí que se considere la promulgación de una ley o su publicación como comienzo de su validez jurídica. Que la interpretación de esa palabra o de ese texto represente una peculiar tarea creadora de derecho no cambia en absoluto ni que el enunciado posea en sí mismo una pretensión de univocidad ni tampoco su obligatoriedad jurídica. La tarea hermenéutica que se plantea aquí es jurídica y puede tener una parte histórico-jurídica y quizás incluso histórico-literaria. Pero en cualquier caso también en esta forma del anuncio la palabra sigue siendo enunciado, esto es, pretende ser verdadera en cuanto palabra.

Si ahora nos dirigimos a los enunciados en el sentido eminente de la palabra, que son propios sobre todo del sentido más estrecho de literatura, la plétora de modos enunciativos que se encuentran aquí es confusa. Me parece que está metodológicamente justificado limitar nuestras preguntas a la palabra de las denominadas «bellas letras». Como es manifiesto, no es accidental que «literatura», en sentido estricto, refiera a «bellas letras», es decir, a los textos que no pueden ser clasificados en ningún otro contexto significativo, o en relación con los cuales se pueden dejar de lado otras clasificaciones posibles, por ejemplo, las que se refieren al uso cultural, jurídico, científico e

¹ El significado que posee la tradición religiosa para el estilo poético es generalmente conocido desde *Anatomy of Criticism* de Northrop Fryes. Se puede comparar también la restricción crítica, propuesta por Paul Ricoeur, de la «geometría» estructuralista.

incluso —aunque debería ser un caso especial— filosófico. Desde antiguo, el sentido de lo bello, de *kalón*, fue el de aquello que en sí mismo es deseable, es decir, que salta a la vista no por mor de otra cosa sino en razón de su propia manifestación, la cual solicita una aceptación que va de suyo. Con ello, de ningún modo debe trasladarse el problema de la hermenéutica al ámbito competencial de la estética. Por el contrario, la pregunta por la verdad de la palabra referida a la palabra literaria se plantea con conciencia de que en la estética tradicional esta pregunta no alcanzó carta de naturaleza. Ciertamente, el arte de la palabra, la poesía, fue desde antiguo un objeto especial de la reflexión, en cualquier caso mucho antes de que fuesen considerados otros tipos de arte. Y si, después de todo, se quiere contar aquí a alguien como Vitruvio o, en otro campo, a los teóricos de la música, en ambos casos se trata de doctrinas prácticas, de modo que, en el fondo, todas son *ars poetica*. Pero los filósofos han hecho objeto de la reflexión sobre todo a la poesía, y no por casualidad. La poesía fue la vieja rival de las pretensiones propias de la filosofía. Esto queda testimoniado no sólo por la crítica de Platón a los poetas, sino también por el especial interés que Aristóteles tuvo por la poética. A esto se añadió la vecindad de la poesía con la retórica, a la cual desde muy pronto se le dedicó la reflexión referida a las materias artísticas.² Desde muchos puntos de vista, la retórica fue productiva y fundamental en relación con numerosas formaciones conceptuales en el ámbito de las consideraciones del arte. El concepto de estilo, de *stílus scribendi*, da un testimonio elocuente de ello.

A pesar de ello, hay que preguntarse si el papel de la poesía dentro de la estética ha adquirido en cada caso su pleno derecho. A este respecto tenemos el concepto estético fundamental de la mimesis, *imitatio*, imitación,³ que ha sido dominante durante dos milenios. Originalmente estuvo estrechamente ligado a las artes procesuales, a la danza, a la música, a la poesía, y encontró su aplicación sobre todo en el ámbito del arte teatral. Pero ya en Platón sirvieron como ilustración artes visuales como la escultura y la pintura, y lo mismo se puede decir de Aristóteles. Pero, ante todo, Platón interpretó el mundo de los entes, mediante el concepto ocular del *eidos*, como imitación, y a la poesía como imitación de ésta, esto es, como una imitación de la imitación. De esa manera, el concepto de mimesis fue separado completamente de su origen. Incluso en la definición «hegeliana» de lo bello como la manifestación sensible de la idea, sigue sonando Platón, y ni siquiera la proclamación romántica de la poesía universal ha salido del atolladero que, por así decir, mantiene encajado al arte de la palabra entre la retórica y la estética.

² Piénsese en la *συναγωγή τεχνών* de Aristóteles.

³ Acerca del concepto de mimesis véanse los artículos «Kunst und Nachahmung» (Arte e imitación), «Dichtung und Mimesis» (Poesía y mimesis) y «Das Spiel der Kunst» (El juego del arte), en H. G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, págs. 25-36, 80-85 y 86-93, respectivamente.

De manera que no hay que hacer complicados preparativos para afianzar la pregunta por la verdad de la palabra. En el romanticismo, y sobre todo en el sistema hegeliano de las artes, se encuentran sólo apreciaciones inconclusas. La irrupción heideggeriana en la conceptualidad tradicional de la metafísica y de la estética abrió aquí un nuevo acceso en cuanto que interpretó la obra de arte como el poner-en-obra de la verdad y defendió la unidad sensible y moral de la obra de arte frente a cualquier dualismo ontológico.⁴ De ese modo, rehabilitó de nuevo para todas las artes la idea romántica de la posición clave del poetizar. Pero también a partir de él parece mucho más fácil decir de qué modo surge en la obra pictórica el verdadero ser del color o en el de la obra arquitectónica el de la piedra, igual que en la obra poética surge la palabra verdadera. En esto se basa nuestra pregunta.

¿Qué significa el surgir de la palabra en la poesía? Igual que los colores salen a la luz en la obra pictórica, igual que la piedra es sustentadora en la obra arquitectónica, así es en la obra poética la palabra más diciente que en cualquier otro caso. Esta es la tesis. Si quiere ser formulada de un modo más convincente, entonces se puede responder la pregunta por la verdad de la palabra a partir de esta su culminación. Pero, ¿qué quiere decir que la palabra es «más diciente»? A este respecto, nuestro encadenamiento metodológico de palabra y texto es una buena preparación. Naturalmente, la letra muerta de la escritura no puede ser atribuida al ser de la obra de arte, sino sólo la palabra resucitada (hablada o leída). Pero sólo el paso por su caída en la escritura le da a la palabra la transfiguración que puede llamarse su verdad. En este contexto, la pregunta por el significado histórico y genético de la escritura puede quedar completamente fuera de consideración. La fecundidad metodológica del paso por la escritura es aquí únicamente la revelación del modo de ser peculiarmente lingüístico de la palabra y, especialmente, del enunciado poético. Tendremos que examinar si el paso por la escritura en el caso de las «bellas letras» pone de manifiesto algo más de lo que puede valer para los otros casos de texto real.

Primeramente se verá, como es natural, lo común, por ejemplo, la desaparición del autor o su transformación en la figura ideal de un interlocutor. En el caso de los documentos religiosos, esto ha sido a menudo llevado a la ficción, como si Dios fuese el interlocutor y, en el caso de los veredictos judiciales, se dice expresamente: «En nombre de la ley». Comprender esos textos no puede ciertamente significar, como se dice desde Schleiermacher, reproducir el acto productivo. De ello se podría extraer para el texto

⁴ Véase al respecto «Die Wahrheit des Kunstwerkes» (La verdad de la obra de arte), en H. G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 3, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1987, págs. 249-261. Acerca de lo que sigue, consúltese también, en el volumen 8 de las *Gesammelte Werke* (comp. cit.), «Philosophie und Poesie», págs. 232-237.

literario la misma consecuencia, a saber: que tampoco en él la interpretación psicológica tiene la adecuación que se le atribuye. En ninguno de estos casos hay que entender el enunciado del texto como un fenómeno de expresión de la interioridad anímica (y, a menudo, en efecto, el texto ni siquiera puede ser atribuido a un único autor). Con todo, es sabido que son interlocutores ideales bien distintos los que le anuncian a uno un mensaje religioso de salvación o los que administran justicia en nombre de la ley o... Sin embargo, uno se detiene ante este «o». ¿Habría que decir, en realidad, que le hablan a uno como poetas? ¿No sería más adecuado decir aquí que la poesía habla? Y yo añadiría: la poesía habla mejor y más propiamente por medio de los oyentes, de los espectadores —o incluso de los lectores— que por medio de los recitadores, los actores o los declamadores. Pues, sin duda, estos interlocutores (incluso aunque sea el autor mismo el que se presenta en el papel del declamador o del actor) se encuentran frente al texto en una función secundaria en cuanto que fuerzan al mismo a la accidentalidad de una ejecución única. Querer, además, reducir la construcción literaria al acto del querer decir a que dio expresión el autor, es un desamparado desconocimiento de lo que es la literatura. Aquí es plenamente convincente la diferencia respecto de las anotaciones que uno se hace a sí mismo o de las notificaciones que se le hacen a otro. El texto literario no es, como ocurre en estos casos, secundario respecto de un querer decir primero, originario. Ocurre que cualquier interpretación posterior —incluso la propia del autor— está hecha en orden al texto y no, por ejemplo, de manera que el autor quiera refrescar un oscuro recuerdo de lo que quiso haber dicho recurriendo a sus bosquejos previos. Con frecuencia, el recurso a las variantes es inevitable para la producción del texto. Pero cualquier producción de un texto está precedida por la comprensión del mismo. Quien, en vista de esta situación, tema por la objetividad de la interpretación, debe más bien preocuparse de si, en suma, la reducción de un texto literario a la exteriorización del querer decir de su autor no destruye el sentido artístico de la literatura.

Naturalmente, esto es, por de pronto, sólo una delimitación negativa por medio de la cual se hace plausible la autonomía de la palabra o del texto. Pero, ¿en qué se funda esa autonomía? ¿Cómo puede la palabra ser tan dicente y tan multívocamente dicente que ni siquiera el autor sabe, sino que tiene que oír la palabra? Ciertamente, con la constatación negativa de la autonomía de la palabra, se ha encontrado un primer sentido del eminente ser-dicente de un texto literario. Es verdaderamente extraordinario que un texto literario eleve su voz, por así decir, desde sí mismo y que no hable en nombre de nadie, ni siquiera en nombre de un dios o de una ley. Así pues, afirmo: el interlocutor

ideal de esa palabra es el lector ideal.⁵ Habría que puntualizar aquí que esta frase no admite ninguna limitación histórica. Incluso en las culturas preliterarias, por ejemplo, en la tradición oral de las epopeyas, es también correcto decir que hay un «lector» de esa clase, esto es, un oyente que a través de todas las recitaciones (o de una única recitación), sigue oyendo lo que sólo el oído interno percibe. Conoce la medida que le permite enjuiciar incluso a los rapsodas, como podemos ver, en efecto, en el viejo asunto de los certámenes líricos. Un oyente ideal de esa clase es, por consiguiente, como el lector ideal.⁵ Habría que exponer, además, que (y por qué) la lectura, a diferencia de la lectura en voz alta o de la recitación, no es ninguna reproducción del original, sino que comparte sin mediaciones la idealidad del original, pues la lectura de ningún modo se deja reducir a la contingencia de una reproducción. A propósito de esto, las investigaciones del fenomenólogo polaco Roman Ingarden acerca del carácter de esquema de la palabra literaria han desbrozado el camino. También sería muy instructivo traer a colación el problema de la música absoluta y el del sistema notacional que lo fija por escrito. Siguiendo al investigador musical Georgiades, se podrían mostrar las diferencias entre la escritura en uno y otro caso, entre la palabra y el sonido y, así, se podrían mostrar las diferencias entre la obra literaria y las frases hechas con notas.

El ejemplo de la música tiene la particularidad siguiente: cuando se lee un sistema notacional hay que hacer música e incluso el que oye música tiene que hacer música a la vez, casi como en el caso de quien canta canciones con otros. La lectura de un texto notacional no es como la lectura de un texto lingüístico. Sólo sería el caso si fuese un hacer «interior» mediante el cual uno no quedara, por así decir, fijado y conservara la libertad del fluir de la imaginación igual que un lector. Pero en el caso de la música, la interpretación es dada, a través del músico, al oyente, aunque la libertad que posee en el ejercicio de su función sea tan grande como se quiera. El músico, tanto cuando toca un instrumento como cuando dirige, tiene una posición intermedia: tiene que ser, en el sentido más literal de la palabra, un intérprete precisamente entre el compositor y el oyente. Es lo mismo que ocurre en el teatro: la ejecución de una interpretación se sitúa entre el texto poético y el espectador. El espectador no realiza la misma acción que realiza el lector cuando lee en voz alta. En este caso, en efecto, es uno mismo quien reproduce, quien pone algo fuera de sí, en el ser. Cuando uno lee en voz alta para sí mismo, tal y como ocurría siempre que se leía en la Antigüedad e incluso hasta la tardía Edad Media, se lleva a cabo, en realidad, sólo la lectura propia de uno; uno está, sin salir de sí mismo, comprendiendo el texto y no a otro que le lee a uno en voz alta y que ha comprendido el texto a su manera. Incluso en este último caso aún no es la lectura en

⁵ Respecto a ello, mas detalles en «La voz y el lenguaje» y «Oír-ver-leer», en este volumen.

voz alta una verdadera reproducción, sino un servicio al señor feudal, que desea comprender como si fuese él mismo quien leyese. Así es que cuando uno está leyendo en voz alta o recitando sólo para sí suena completamente distinto de cuando uno se esfuerza, como un actor, en producir verdaderamente de nuevo el texto. Seguramente hay aquí intercambios fluidos. Un recitador genial como Ludwig Tieck, sobre todo en cuanto recitador de Shakespeare, parece haber dominado las modulaciones del lenguaje de un modo tan perfecto que llegó a ser una especie de hombre-teatro.

Pero, ¿qué ocurre en el teatro genuino, el teatro literario que representa un texto poético? Los actores han de realizar su papel y seguir más o menos la concepción del director. Sólo en el caso ideal el director conseguirá familiarizar a sus actores con el conjunto de su propia interpretación de la poesía hasta el punto de ser ésta la que dé cuerpo a los papeles individuales. Con o sin realizador, con o sin director, la representación teatral siempre será, en su ejecución, una interpretación que se ofrece al espectador como una operación que él mismo tiene que realizar.

Pero hay que hacer retroceder todo esto a la pregunta apremiante que hay que dirigir a la *palabra* «diciente»: ¿qué es, pues, lo que la hace diciente cuando es diciente en un sentido eminente? Aquí nos sorprende toda la plétora de los diferentes estilos y géneros literarios: la epopeya y el drama, la lírica y la prosa artística, la narración ingenua, la melódica sencillez, las formas enunciativas míticas, fantásticas, didácticas, meditativas, reflexivas, periodísticas, herméticas, hasta la *poésie pure*. Si todo ello puede ser literatura, esto es, si en todos ellos la palabra habla en cuanto palabra, con la autonomía descrita arriba, entonces, el interlocutor o el lector ideal que intentamos construir antes se descompone por completo, y no nos ayuda en absoluto a responder la pregunta que le habíamos encomendado que respondiera: de qué modo es diciente la palabra. Ahora bien, ciertamente no es sólo la variedad de aquello a que refiere la palabra literatura y los diferentes modos en que dice su palabra lo que aquí nos paraliza. Más bien parece ser convincente, desde el comienzo, que la palabra, que puede hablar a partir de sí misma, no puede ser caracterizada sólo a partir de aquello a que refiere su contenido. Lo mismo ocurre en las artes figurativas y por las mismas razones. Quien sólo mira la representación objetiva de una pintura, pasa de largo por lo que constituye a la obra de arte en cuanto tal, y las pinturas «sin objeto» de nuestros días hacen esto patente a cualquiera. El valor informativo que tiene, por ejemplo, una fotografía en un catálogo de flores es, con toda seguridad, mayor que el de la orgía de colores del cuadro de una flor de Nolde. Inversamente, partiendo de aquí se puede comprender por qué las composiciones colorísticas que han abandonado cualquier objeto, pueden ser, no obstante, tan convincentes como, por ejemplo, una naturaleza muerta flamenca que re-

presente flores. Es cierto que parece como si las insinuaciones de sentido, las resonancias, las posibilidades de asociación estuviesen siempre puestas en juego en nuestra visión acostumbrada a lo objetivo, pero no dirigen la atención a sí mismas, sino que orientan nuestra mirada hacia nuevos ensamblajes ordenadores que convierten a esas composiciones de color en un cuadro, en una imagen, sin ser copia. Nada parecido ofrece el mundo práctico de la vida bajo el dominio de sus fines. Lo mismo parece ocurrir en el caso de la palabra poética. Siempre consta de palabras o de rudimentos de palabra que tienen significados y nunca termina de formar la unidad de un todo discursivo o de un todo de sentido, ni siquiera como *poésie pure*. La estructura ordenadora en que son introducidas nunca es deducible del sentido habitual del discurso sintáctico-gramatical que domina nuestras formas comunicativas.

La situación extrema de las artes figurativas modernas me parece, con todo, metodológicamente útil para excluir, al plantear la pregunta por la verdad de la obra de arte —y, en nuestro caso, de la palabra poética—, el orientarse erróneamente por su contenido comunicativo. Previene también del error inverso, según el cual no tendría ninguna importancia reconocer lo representado y lo dicho. La palabra en mayor grado dicente no es, por cierto, una palabra que se imponga como simple construcción fónica y que como tal llame la atención. El decir no se queda en sí misma, sino que dice algo, y si lo dicho mediante el decir está ahí enteramente, entonces la palabra es dicente sin que esté eso que dice, aunque la palabra se haya extinguido y no haya sido considerada en cuanto que ella misma. Si la atención se dirigiera primariamente a la manera de decir, al estar bellamente dicho, entonces se pierde, como ocurre con cualquier retórica lisonjera, el poder de ser de la palabra y la fuerza objetiva del discurso. Y, sin embargo, que un texto hable desde sí mismo debe basarse en el cómo del estar dicho en cuanto que tal, aunque no en el sentido de que el ensamblaje formal en cuanto tal fuese el enunciado, con independencia de la intención de sentido del discurso o (en el caso del cuadro) de lo representado. En efecto, precisamente es también el contenido objetivo el que, mediante el arte del lenguaje o mediante el arte figurativo, ha sido elevado hasta una presencia absoluta tal que cualquier referencia a un objeto real o a un ser pasado palidece en relación con ella; es más, se desvanece también cualquier distracción en el cómo del estar dicho. Parece como si el cómo del estar dicho que, sin duda, distingue al arte frente a lo que carece de arte, sólo se mostrara para suprimirse completamente a sí mismo. Y esto es válido también para una estructura ordenadora que, como en el caso de la poesía hermética, es aparentemente «no dicente» y, sin embargo, está compuesta de figuraciones y de elementos de sentido y de sonido. La obra figurativa o la obra poética no es «más dicente» por poner en primer plano la forma y el contenido: *ars latet arte sua*.

La ciencia, con sus métodos, puede ocuparse temáticamente de muchos aspectos de la obra de arte, pero no de la unidad y del todo de su «enunciado».

Quedémonos en la palabra de la poesía: ¿Qué es lo que se lleva a cabo en cada uno de los elementos que dicen realizando el enunciado? Yo creo: autopresencia, ser del «ahí» y no lo que se expresa como su condición de objeto. No hay ningún objeto poético, sólo hay una representación poética de los objetos (así se podría transformar un conocido dicho de Nietzsche).

Pero esto sería sólo un primer paso para desarrollar nuestro problema. Pues ahora se plantea la pregunta: ¿cómo, por el lenguaje, se hace poético el objeto representado poéticamente? Si consideramos que Aristóteles ha dicho la frase más convincente, según la cual la poesía sería más filosófica que la historia —y esto quiere decir que contiene más conocimiento real, más verdad, pues no representa las cosas como han ocurrido, sino como podrían ocurrir—, entonces se plantea la pregunta: ¿cómo hace esto la poesía? ¿Representando lo idealizado en vez de lo real-concreto? Pero entonces el enigma consiste precisamente en por qué lo idealizado aparece en la poesía precisamente como algo real concreto, como algo, sin duda, más real que lo real y no como, por lo demás, ocurre con lo idealizado, aquejado por la palidez de la idea orientada a lo universal. ¿Y cómo, además, todo lo que resplandece en la poesía participa también de este transfigurarse en lo esencial (a lo que difícilmente se le puede llamar lo «idealizado»)? Para contestar a esta pregunta la múltiple diferenciación del discurso poético no nos desconcierta. La pregunta hace que la tarea sea más unívoca. Sólo se pregunta por lo que convierte en textos a todos estos modos de discurso, es decir, por lo que les presta esa identidad lingüística «ideal» que los puede convertir enteramente en «texto».

A este respecto, puede dejarse por completo de lado la amplia escala de modos de representación que se han desarrollado hasta convertirse en géneros literarios con exigencias estilísticas propias. Todos ellos comparten el ser «literatura». Pero apenas hay nada escrito que no posea coherencia lingüística. Probablemente sólo hay un tipo de expresión lingüística fijada por escrito que a duras penas cumple con la fundamental exigencia de identidad lingüística que corresponde al texto, a saber, los textos que poseen una forma lingüística arbitrariamente intercambiable, tal y como ocurre con la prosa científica carente de todo arte. En lugar de ello, también se puede decir: allí donde la traducción —también por medio de computadores— es posible sin pérdida alguna, porque lo único que importa es la función informativa del texto. Este puede ser un caso límite ideal. Está en el umbral del no-lenguaje de los simbolismos artificiales, cuyo uso

sígnico es arbitrario y posee las ventajas (y los inconvenientes) de la univocidad, en cuanto que posee una relación fija respecto de lo designado. De esta manera, por ejemplo, en ciencias naturales la publicación de los resultados se hace en inglés. Pero también es interesante en cuanto caso límite, es decir, en cuanto punto cero del grado de coherencia de la palabra individual que es propio de los textos literarios de una manera sobresaliente. En ellos, la palabra tiene la más extrema coherencia con el todo del texto. No queremos seguir ocupándonos aquí del difícil problema de los diferentes grados de coherencia dentro de la literatura. Su amplitud es patente en la intraducibilidad que culmina en la poesía lírica y en la *poésie pure*. Las consideraciones siguientes sólo pretenden explicar cómo se fijan los textos a su identidad lingüística y venir a parar al «ser» de esos textos, es decir, a la «verdad de la palabra».

Se trata, por lo general, de los medios lingüísticos que retrotraen el lenguaje a su sonido propio o interior —por más que el lenguaje también desaparezca, cediéndole el lugar a lo dicho— y que precisamente son los que hacen que haya que agradecer a este «ceder el lugar» la energía peculiarmente evocadora que caracteriza a los textos literarios. A estos medios pertenece el ritmo, una configuración pura del tiempo. Es propio también de la música, pero en el ámbito lingüístico está sujeto a una relación de tensión con la referencia al sentido y, por tanto, no se puede limitar, la mayor parte de las veces, a formas de repetición exactas. Es difícil decir qué es lo que articula este ritmo poético de tal modo que en la lectura en voz alta se percibe claramente cuándo está mal. Habrá que decir fundamentalmente que se trata de un equilibrio sensorial que se mantiene entre el movimiento del sentido y el movimiento del sonido. Ambos movimientos, que se funden siempre —y a veces no sin violencia— en un único movimiento, tienen sus medios sintácticos específicos. En el ámbito del sonido, estos medios alcanzan desde las formas extremas de la medida del tiempo (*metrum*) y la rima hasta las figuras fónicas que quedan bajo el límite de cualquier percepción consciente y que, además, con mayor o menor densidad, son atravesadas por medios de fijación, más o menos tácitos, relativos a la lógica del sentido. Siguiendo a Hölderlin, me gustaría llamar *sonido* a lo que de esa suerte se lleva a cabo y en lo que se representa la fundada coherencia del lenguaje poético. Es lo que se mantiene firme en el conjunto de la construcción lingüística y, sobre todo, lo que muestra su continuo poder de determinación en los casos de distorsión por una disonancia resultante. Una disonancia no es sólo un falso tono, sino un sonido que perjudica todo el acorde. Esto no es distinto en la literatura que en la vida de la sociedad humana. Por el contrario, el sonido que se mantiene firme es de tal modo que hace consistente la unidad de una construcción, aun teniendo en cuenta todas las diferencias y grados de susceptibilidad a la distorsión y de compacidad de la coherencia que son posibles. Este sonido que se mantiene firme une los elementos del

discurso. Mantiene unida la construcción en cuanto construcción de tal manera que se destaca frente a otros discursos (de suerte que, por ejemplo, podemos distinguir una cita por el tono). Pero, sobre todo, se destaca frente a cualquier discurso que no sea literatura y que no tenga su sonoridad en sí mismo, sino que lo busca o lo encuentra fuera de sí mismo.

En las preguntas críticas, los casos límite son siempre los más sugerentes. Así por ejemplo, el modo en que Píndaro, en el contexto de sus cantos, intercala el homenaje al vencedor, implica un momento ocasional. Pero la fuerza y la coherencia de la formulación lingüística se muestra precisamente en que la construcción poética sabe sostener esta dedicatoria plenamente, y lo mismo ocurre en el caso de Hölderlin, quien, en sus himnos, sigue a Píndaro. Todavía más sugerente que en esas secciones ocasionales de un texto, se plantea la pregunta allí donde el texto mismo en conjunto refiere a una realidad extralingüística, como en el caso de la novela histórica o del drama histórico. No se puede creer, por ejemplo, que la auténtica obra literaria hace desaparecer absolutamente esa referencia. Las exigencias de la realidad histórica también resuenan, indudablemente, en el texto construido. El asunto no es simplemente «inventado», e incluso la apelación a la libertad poética, que se le concede al poeta, de cambiar las relaciones reales que nos muestran las fuentes, confirma esto. Justamente que esté obligado a cambiarlas, que esté obligado a imaginar toda suerte de eventos hasta el límite de las auténticas relaciones históricas, prueba por el contrario hasta qué punto la materia de la realidad histórica, también allí donde está fijada fielmente, es superada en la formulación poética. Esto distingue este caso de la envoltura artística que muestra el arte expositivo de un historiador.

En la misma línea se encuentra la interesante cuestión de hasta qué punto la conceptualidad de la retórica es, en general, aplicable a los medios de fijación que estamos caracterizando. Los medios artísticos de la retórica son medios artísticos del discurso que, en cuanto tales, no son originariamente «literatura». Un ejemplo de ello es el concepto de metáfora. Se ha puesto en cuestión, con razón, la legitimación poética del concepto de metáfora, aunque no en el sentido de que no pueda darse en la poesía el uso de metáforas (como cualquier otra figura discursiva de la retórica). Lo que se quiere decir es más bien que la esencia del discurso poético no se basa ni en la metáfora ni en el uso de metáforas. En efecto, el discurso poético no se logra haciendo poético un discurso falto de poesía por medio del uso de metáforas. Cuando Gottfried Benn se desataba en improperios contra el uso poetizante del «cómo» en la poesía, seguramente no desconocía el grandioso y en extremo expresivo ejercicio de la comparación en Homero. En realidad, la comparación y la metáfora están en Homero tan apoyados en el tono

épico del narrador que todos ellos forman un único mundo. La ironía poética, que se basa en la tensión contrastadora de las comparaciones homéricas, designa con precisión la perfección de su uniformidad. Así, se puede decir no sólo del caso de Kafka, en quien el realismo ficticio de la narración da motivos para ello, sino también de la palabra poética en conjunto, que tiene el carácter de una metáfora «absoluta» (Allemann) frente a cualquier discurso cotidiano. De manera que el discurso poético tiene el carácter de la suspensión y de la ampulosidad que se lleva a efecto mediante la neutralización de cualquier posición de ser y que lleva a cabo la transformación en una construcción.

Cuando Husserl usó para ello la expresión «modificación de la neutralidad» y dijo que en el caso de la poesía la reducción eidética «se realiza espontáneamente», describe la situación, como siempre, partiendo de la intencionalidad de la conciencia. Esta es primariamente posicional. Husserl ve en el lenguaje de la poesía una modificación de la simple posición del ser. En lugar de la referencia al objeto entra ahora la autorreferencialidad de la palabra, a la que se le podría llamar quizá también autorreferencia. Pero justamente en este asunto hay que sostener una opinión contraria, y la crítica de Heidegger a la fenomenología trascendental y a su concepto de conciencia también se muestra productiva a este respecto. Lo que es el lenguaje en cuanto lenguaje y eso que buscamos como verdad de la palabra no es inteligible partiendo de las formas «naturales» —así se las conoce— de la comunicación lingüística, sino que, al contrario, estas formas de la comunicación son inteligibles en sus posibilidades propias partiendo de aquel modo poético del hablar. La formación poética del lenguaje presupone la disolución de todo lo «positivo», de todo lo que es válido convencionalmente (Hölderlin). Pero esto quiere decir precisamente que esa formación es creación de lenguaje y no aplicación de las palabras con arreglo a reglas, ni constitución de convenciones. La palabra poética instaaura el sentido.

La palabra «surge» en la poesía a partir de una fuerza de dicción nueva que con frecuencia está oculta en lo usual. Por poner un ejemplo: la palabra «ruido» (*Geräusch*) en alemán es una palabra tan descolorida y falta de fuerza como la inglesa *noise*, en la que no se escucha en absoluto que proviene de *nausea*, mal del mar. ¡Y cómo vive la palabra en el verso de George: «Y el ruido de la mar monstruosa» (*Undas Geräusch der ungeheuren See*)! La palabra de uso cotidiano experimenta aquí cualquier cosa menos un uso poetizante. La palabra permanece en su uso cotidiano. Pero está arriestrada de tal modo en relación con el ritmo, la versificación, la vocalización, que se vuelve de pronto más dicente y recupera su poder de dicción originario. De manera que el «ruido» (*Geräusch*) es reforzado por *ungeheure* de tal modo que murmura (*rauscht*) de nuevo, y mediante la consonancia de la erre en *Rausch* y *heuren* son arriestrados de nuevo uno

con el otro. Estos arriostamientos dejan, por así decir, la palabra al arbitrio de sí misma y, con ello, la habilitan para ser ella misma. Le permiten abrir de nuevo el juego con otras palabras y no sin que entren en juego también las referencias de sentido, por ejemplo, la vista de la costa del mar nórdico y su contramundo sureño.⁶ A través de ello la palabra se vuelve más diciente y lo dicho es(tá), de un modo más esencial, «ahí». Igual que he hablado, en otro contexto, de la valencia de ser de la imagen,⁷ en cuanto que lo representado en la imagen gana ser gracias a la imagen, así también quisiera ahora hablar de la valencia de ser de la palabra. Naturalmente, hay una diferencia: no se trata tanto de lo dicho en el sentido del contenido objetivo, cuyo ser se acrecienta, cuanto del ser en total. En esto radica una diferencia esencial entre el modo en que el mundo polícromo se transforma en la obra figurativa del arte y el modo en que la palabra se sopesa y se pone en juego.

La palabra no es un elemento del mundo como son las formas y los colores, dispuesto en un orden nuevo. Más bien cada palabra es, ella misma, ya elemento de un orden nuevo y, por tanto, es ese orden mismo y en total. Allí donde resuena una palabra está invocado el conjunto de un lenguaje y todo lo que puede decir. Y el lenguaje sabe decirlo todo. De manera que en la palabra «más diciente» no surge tanto un singular elemento de sentido del mundo cuanto la presencia del todo suministrada por el lenguaje. Aristóteles resaltó la vista porque este sentido admite la mayor parte de las diferencias, pero tanto más y con mucha más razón el oído, porque el oído puede admitir, sin duda alguna, todo lo distinguible por la vía del discurso. El «ahí» universal del ser en la palabra es el milagro del lenguaje, y la más alta posibilidad del decir consiste en retener su transcurso y su huida y en fijar la cercanía al ser. Es la cercanía y la presencia, no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Esto es lo que realmente caracteriza a la palabra poética. Se cumple en sí misma, porque es el «mantenimiento de la proximidad», y se queda vacía, se convierte en palabra vacía cuando queda reducida a su función signíca, que necesita por ello de la realización mediada comunicativamente. Partiendo de la autorrealización de la palabra poética se vuelve claro por qué el lenguaje puede ser un medio de información y no al contrario.

Retomemos, aunque sólo sea de paso, la pregunta, ya tocada ligeramente más arriba, acerca de si la palabra mítica, la leyenda oral, y quizá también la palabra filosófica, la

⁶ Para la interpretación completa de la poesía de George, véase «Ich und du die seibe seele», en *Gesammelte Werke*, vol. 9, Tübinga, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, págs. 245 y sigs. (trad. cast.: «Yo y tú, la misma alma», en H.-G. Gadamer, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993, págs. 57-61).

⁷ *Wahrheit und Methode. Gesammelte Werke*, vol. 1, Tübinga, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1986, págs. 139 y sigs. (trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, págs. 182 y sigs.)

frase especulativa, comparten verdaderamente el rasgo distintivo de la palabra poética, el ser dicentes por antonomasia. Esta reflexión nos conducirá a un último paso de nuestra exposición. El problema es claro: la leyenda oral no es escritura ni texto, aunque también hable a través de la poesía y adopte en ella una configuración textual. En cuanto leyenda oral, no parece todavía estar dotada en absoluto de la integridad de la coherencia poético-lingüística, sino que se ve arrastrada de un lado a otro de una corriente de sabiduría de origen primitivo, que se alimenta de la memoria cultural. Con todo, parece razonable llamar a la «leyenda oral» «enunciado» en un sentido eminente. Evidentemente, no lo es en la organización lingüística de su modo narrativo, pero sí en su núcleo, el nombre apelativo, cuyo secreto poder nominador impregna la narración de la leyenda oral. Pues parece que la leyenda oral, que sale a la luz gracias a la narración, se encuentra oculta en el nombre. Concuera con esto el hecho de que el *nombre* es siempre, por así decir, el punto negativo de la traducción, esto es, de la posibilidad de separar el decir de lo dicho. Pero qué otra cosa es el nombre sino la última solidificación en que la existencia obedece a sí misma. Pues el nombre consiste en que uno o una obedece a él, y el nombre propio es lo que uno es y el que desempeña nuestro lugar.⁸ Así también la palabra de la poesía se desempeña a sí misma y se encuentra como ante su auto desenvolvimiento en el discurso de la palabra reflexiva. La «sintaxis» de la poesía consiste en estar «en la palabra». Los grados de coherencia de las palabras determinan también los niveles de traducibilidad (compárese I. A. Richards).

No examinaremos aquí de un modo general hasta qué punto el enunciado filosófico es esa «leyenda oral», ese «decir», sino que sólo aludiremos a ello en relación con la «frase especulativa». Su estructura es análoga a la de la autorreferencialidad, que es propia de la palabra poética. Efectivamente, Hegel describió la esencia de la frase especulativa de un modo bastante parecido a éste y, con ello, no tenía sólo presente su propio método dialéctico, sino el lenguaje de la filosofía en general, con tal que estuviera en su posibilidad propia. Muestra que en la frase especulativa el movimiento natural del discurso hacia el predicado, que se atribuye al sujeto como si fuera otro distinto, por así decir, se quiebra y sufre un «contragolpe».⁹ El pensamiento encuentra en el predicado no algo distinto, sino al propio sujeto mismo. De manera que el «enunciado» retrocede hacia sí mismo y para Hegel el discurso filosófico consiste en retener el esfuerzo del concepto en su «enunciado», elaborando dialécticamente los momentos puestos en él. Pero esto significa sólo que siempre se introduce más profundamente en el «enunciado».

⁸ Véase Max Warburg, *Zwei Fragen zum Kratylos* (Dos cuestiones acerca del *Crátilo*), Berlín, 1929 (Neue Philol. Untersuchungen, H. 5).

⁹ Véase al respecto el artículo «Philosophie und Poesie» en *Gesammelte Werke*, vol. 8, comp. cit., págs. 237 y sigs.

No sólo para Hegel y para su método dialéctico es válido que la filosofía no progresa, sino que tiende a regresar a todos sus caminos y a todos los rodeos que ha dado. El límite de la intraducibilidad, que designa la adherencia del decir a lo dicho, se alcanza, aquí también, rápidamente.

Hemos llamado al ser dicente de la palabra «mantenimiento de la proximidad» y hemos visto que no es que esté próximo este o aquel contenido especificable del discurso, sino la proximidad misma. Ciertamente, esto no se limita a la obra de arte de la palabra, sino que vale para todo arte. *The silence of the Chinese vase*, el silencio y la enigmática tranquilidad que percibimos en la construcción artística que no persuade quiere decir, remedando a Heidegger, que aquí la verdad «está puesta en obra», y Heidegger nos ha mostrado que la verdad de la obra de arte no es la declaración del *logos*, sino un «qué» y un «ahí» al mismo tiempo, que se encuentra en la disputa del desocultamiento y del ocultamiento. La pregunta que nos ha servido aquí de guía ha sido, en particular, qué aspecto presenta este asunto en el caso de la obra lingüística, donde la ocultación en la «construcción» del arte presupone ya el ser-en-el-lenguaje y el encontrarse el ser en el lenguaje. El límite de la traducibilidad muestra con toda exactitud hasta dónde llega el ocultamiento en la palabra. En su último ocultamiento es lo ocultante. Sólo quien se encuentra en un lenguaje como en casa puede experimentar el enunciado, que se sostiene y se mantiene por sí mismo, de la palabra poética, que guarda todavía otro estar-en-casa en lo que es originalmente familiar. Pero, ¿quién se encuentra en un lenguaje como en casa? Parece que eso que la investigación moderna llama «competencia lingüística» concierne más bien al estar-fuera-de-casa del hablar, a la imposibilidad de limitar el uso del lenguaje. Y en esto consiste su estar dispuesto para cualquier cosa.

Por ello, me parece que la palabra poética posee además, frente a cualquier otra obra de arte, una determinación adicional. No sólo le corresponde la impresionante proximidad de cualquier arte, sino que también tiene que, y puede, conservar esta proximidad, es decir, mantener lo que sale al encuentro. Pues hablar es expresar-se y salir al encuentro de sí mismo. Tampoco la palabra poética puede dejar de ser discurso (o balbuceo), para poner en juego, siempre de un modo nuevo, sus posibilidades de sentido. ¡Qué distinto es el sonido en el sistema de los sonidos! ¡Cómo está en su lugar la obra figurativa o la obra arquitectónica! Me parece que la palabra tiene, por así decir, su condensación en el mantenerse-en-sí y en el comportar-se de la palabra poética, y esto quiere decir que es aquí donde tiene su posibilidad más extrema. La palabra se consume en la palabra poética. Y se inserta en el pensamiento de quien piensa.

CAPÍTULO 2
LA VOZ Y EL LENGUAJE

(1981)

Un aspecto que surge por sí mismo, directamente en relación con el tema «la voz y el lenguaje — el habla y el lenguaje», es la tríada de fenómenos hablar, escribir y leer. Estos tres conceptos, que atraviesan, como experiencias y modos de comportamiento, la totalidad del espacio entre la voz y el lenguaje, no son simplemente una secuencia en la cual el primero sea el primero, el segundo el segundo y el tercero el tercero. Se muestran más bien en un peculiar entrelazamiento de unos con otros, tanto en sus operaciones propias cuanto en la reflexión sobre la que propiamente son. Por tanto, quisiera poner de relieve el significado esencial de la escritura para el lenguaje. Hablo sólo de una tríada, y no del oír. Naturalmente, el oír es propio de todo lo que sea lenguaje, hablado, escrito o secreto. Pero de qué manera el escribir y el leer son propios del lenguaje es una cuestión sobre la que hay que reflexionar.

Hay que recordar, en pocas palabras, la pérdida del intercambio vivo del hablar que se le atribuye a la escritura y a la fijación escrita. En un famoso pasaje del *Fedro* platónico se cuenta que el inventor de la escritura se presentó ante el rey de Egipto para ensalzar ante él su más reciente invención como, entre otras cosas, apoyo y reforzamiento de la memoria. Pero el sabio rey de Egipto no está en absoluto satisfecho con esta explicación y objeta: «No has inventado un medio para reforzar la memoria, sino para debilitarla». En la época del Xerox, probablemente para todos nosotros esta clara la verdad de esta sentencia real.

No es necesario entrar en detalles acerca del modo en que el predominio de la escritura y de su reproducción hace que se pierdan muchas cosas. No obstante, sería un tema interesante el de en qué grado la reflexión sobre las pérdidas de fuerza comunicativa que se dan en la escritura puede conducir a que esas pérdidas sean subsanadas mediante la estilística. Piénsese, por ejemplo, cómo, en los siglos XVII y XVIII, el arte de la lectura, en relación con el movimiento pietista y con el papel central que juega la interpretación de la Escritura en la predicación protestante, preparó el terreno a una cultura de la escritura y la lectura. Entonces se echaron cuentas por primera vez, o mejor: se pusieron de relieve las operaciones de sustitución que se esperan del arte de escribir, si es que ha de rivalizar con la inmediatez del discurso oral o de la alocución personal.

El aspecto negativo de la escritura es tan claro que prefiero hablar de la relación positiva entre lenguaje y escritura. Me gustaría aguzar la mirada en relación con la cuestión de hasta qué punto la posibilidad de la fijación escrita del lenguaje proyecta una considerable y clarificadora luz sobre la misma esencia del lenguaje. Ambos, la configuración fónica del discurso y la configuración signica del escrito, tienen en sí, palmariamente, una idealidad constituyente. La palabra «idealidad» tiene, a este respecto, un uso meramente descriptivo. No se deberían condenar las verdades de Platón sólo porque provengan de Platón. Es sencillamente verdadero que el lenguaje, por su esencia y exactamente igual que la escritura, idealiza buscando constantes esenciales en un espacio de juego enraizado en lo contingente y lo variable.

Los sonidos lingüísticos son sonidos lingüísticos sin poseer, ni siquiera de lejos, la precisión del carácter fónico que los tonos musicales reclaman para sí en el sistema tonal. Aquéllos tienen un amplio espacio de juego arbitrariamente variable. Su función comunicativa se basa precisamente en que este espacio de juego de lo contingente no es tan amplio como para encubrir lo que es común a todos y lo que es constante a pesar de todas las variaciones. Esto mismo es válido, evidentemente, para la escritura y para los signos de la escritura. Piénsese sólo en las diferencias de la escritura manuscrita, que a menudo hacen verdaderamente necesario al intérprete de oráculos para descifrar un manuscrito. También este espacio de juego tiene límites. Son los límites de la legibilidad, que se pueden intercambiar sin mediaciones con los de la articulación del habla.

En nuestra civilización occidental, esto se expresa ya en las más antiguas consideraciones sobre estos asuntos. Pienso sobre todo en Platón, quien en sus reflexiones toma como punto de partida la expresión que designa la letra, y no la que designa el sonido (*phoné*). La expresión griega es *stoicheion*. Platón reflexiona sobre la idealidad del sistema del lenguaje, de los medios lingüísticos, de los diferentes sonidos, de las vocales, las consonantes, etc., y presenta el contexto sistemático, el único que hace posible la competencia del lenguaje y del habla; todo ello puede aplicarse en los mismos términos a la escritura, al escribir y al leer. No en vano la palabra *grammé*, que la representa, está inserta en la palabra «gramática», que, en principio, no mienta el lenguaje, sino el arte de escribir. La idealidad que corresponde a ambos, a los sonidos del lenguaje y a los signos de la escritura, enuncia algo sobre qué es el lenguaje. El espacio que dispone el lenguaje y la visión de lo común que ofrece es de tal suerte que el espacio y la visión no se pierden en la fijación escrita. En esto se distingue precisamente el habla de otras formas de expresión vocal como el grito, el gemido, la risa, etc. Todos estos fenómenos no tienen, manifiestamente, la misma idealidad del ser común en sí que el lenguaje documenta directamente a través de su capacidad de escritura, aunque, por su parte, estas formas expresivas no puedan existir sin que a sus manifestaciones se les

asigne un valor convencional, como, por ejemplo, la sonrisa arcaica. Debo recordar que Aristóteles, en su famosa definición del lenguaje, usa la expresión *syntheke*:¹⁰ κατά συντήκην significa «de acuerdo con la convención». Aristóteles rechaza, con ello, ciertas teorías que creen erróneamente que el lenguaje y la formación de las palabras se deben a una imitación natural, y subraya el carácter convencional de todas las formas de comunicación lingüística. Este convencionalismo es de tal naturaleza que la convención nunca puede ser concertada como convención; nunca es resultado de un convenio. Es una convención que, por así decir, se realiza como la esencia del entendimiento mutuo y a través del entendimiento mutuo. No sería posible hablar si no estuviésemos siempre concordando en el sentido apuntado y, sin embargo, cuando aprendemos a hablar no comenzamos con una concordancia. Pero la esencial conexión interior entre lenguaje y convención sólo dice que el lenguaje es un acontecimiento comunicativo en que los hombres concuerdan. Notoriamente, ésta es con exactitud la dimensión en que, desde el inicio, marchan juntos el lenguaje y la escritura y se relacionan mutuamente.

La estrecha relación que hay entre ambos se refleja en el hecho de que conocemos la «tradición» en la forma de la literatura, es decir, que las *litterae*, las letras y, con ello, el carácter escrito, se distinguen aquí por su posición central. Ésta radica justamente en que, cuando algo se transmite literariamente, no se da ninguna pérdida, mientras que, por contra, cualesquiera otros monumentos, en tanto que restos de vida pasada, se quedan mudos cuando se los compara con la tradición escrita. Nos permiten conocer y adivinar muchas cosas de lo que ha sido, pero ellos mismos no *dicen* nada. Por el contrario, no es que las inscripciones sin descifrar sean, ellas mismas, mudas, sino que nosotros somos sordos para ellas. Se recoge en ellas, por así decir, la plena existencia de las cosas «pensadas» en comunicaciones fijadas por escrito, de modo que, descifrándolas, dejamos que nos comuniquen algo. Naturalmente, no es necesario que sean «literatura». Donde usamos la palabra «literatura» en un sentido eminente, por ejemplo, cuando decimos «bellas letras» (*schöne Literatur*), es evidente que, con el concepto «literatura», distinguimos algo dentro del conjunto de la infinita variedad de lo escrito (y de lo impreso). Quizá también de un buen libro de carácter científico o incluso de una carta decimos: ¡justamente esto es literatura! Lo que queremos expresar con ello es que dan fe de un verdadero arte de escribir. Con la misma frecuencia, de los textos que tienen la pretensión de ser literatura, decimos: esto no es precisamente literatura. El concepto «literatura» representa, por consiguiente, en el uso lingüístico, un concepto valorativo en relación con las posibilidades del lenguaje. El concepto puede también estar dotado de rasgos negativos, por ejemplo cuando, en el contexto de la acción

¹⁰ *De Interpretatione* 2, 16a₁₉₋₂₇ 4, 17a₁.

política, se dice en tono de crítica despectiva que algo es «literatura»: se quiere decir, en realidad, que no es posible aplicarlo en la práctica. El concepto «literatura» puede ser usado, naturalmente, en un sentido mucho más amplio. Tenemos que abarcar con la mirada toda la amplitud del concepto para ordenar nuestras ideas en este asunto. De todos modos, yo diría que todos concordamos en que las notas que están escritas aquí, en este pedazo de papel, no son literatura a pesar de estar escritas. ¿Dónde radica la diferencia? Ostensiblemente, lo que está escrito y no es ni pretende ser literatura tiene su propia demarcación comunicativa y su propia función comunicativa. Gracias a esta función, la escritura remite retrospectiva y específicamente a lo que se ha dicho o querido decir originalmente. De modo que, en realidad, las notas que alguien hace para sí mismo son ayudas mnemotécnicas y sirven para que lo que se ha querido decir en el acto original del pensamiento o del habla sea, en cierta medida, reproducible por el que ha escrito la nota. Esta relación se invierte en el instante en que algo se convierte en literatura. Cuando leo un libro, ya no se trata de que sea remitido al acto original del hablar o del escribir, acaso a la voz real o a la esencia individual del escritor. Me encuentro, en ese caso, inmerso en un acontecer comunicativo de un tipo completamente distinto. Hablaremos pormenorizadamente de esto.

Un segundo ejemplo es, naturalmente, la carta, que permite que el interlocutor diga lo que quiere decir al receptor, esto es, el intercambio de opiniones por medio de la escritura en lugar del intercambio vivo. En la carta hacemos la misma presuposición. Cuando una carta se convierte en literatura —tomemos por caso las cartas de Rilke, que son, en efecto, verdaderos textos literarios—, ya casi deja de ser una carta. El mismo Rilke consagró una gran parte de sus horas de trabajo —tomándoselas verdaderamente como horas de trabajo— a la escritura de esas cartas. Está, pues, fuera de toda duda que son «textos» y que representan una parte de sus creaciones espirituales. De suerte que, en estos casos, se dice como si fuese de suyo: esto es literatura, precisamente porque ya no remiten a la situación de entendimiento mutuo entre el escritor y sus destinatarios. No hay que saber quién era la condesa Nostitz o cualquiera otra de aquellas dignas damas a quienes Rilke escribía sus profundas cartas sobre la muerte como la otra cara de la vida. Ya no son auténticas cartas. Las cartas auténticas, por el contrario, refieren siempre a algo que presupone el mutuo entendimiento con el destinatario y significan una respuesta, como cualquier palabra que se diga en conversación. Tienen en sí mismas, aunque sólo sea en forma de ese sustrato, algo de la Orquestación de la conversación viva. Sin duda alguna, en el tránsito del habla a la escritura pueden surgir también, a la sazón, malentendidos que en el intercambio vivo serían resueltos a tiempo, mientras que, puestos por escrito, son a menudo insolubles. A pesar de que las cartas representan claramente la posibilidad de continuar y de seguir tramando en cierto modo la

conversación, todos conocemos los malentendidos que pueden surgir, incluso entre amigos, en la correspondencia, malentendidos que serían eliminados en el discurso vivo mediante una auto-corrección inmediata. Fue también un conocido argumento de Platón: lo escrito no puede acudir en ayuda de sí mismo y por eso está, sin recursos, expuesto al abuso, a la tergiversación y al malentendido. Lo escrito, incluso en el caso de las cartas, penetra en una zona determinada de abstracción o de idealidad, aunque pretende ser aún, según su propia concepción, la continuación de la conversación viva, o al menos motivo para la reanudación de la conversación viva, en un mundo que, como el nuestro, es más literario. Por el contrario, hay otras formas de la escritura a las que llamo literatura en un sentido más amplio cuando, en lugar de, por ejemplo, la nota, me refiero, si se me permite expresarme así, a la codificación. Uso intencionadamente la expresión «codificación» sin pensar en la terminología lingüística actual, sino teniendo presente sólo el uso lingüístico natural y su fundamento, a saber: que lo escrito «está escrito», tal y como dice Lutero en su traducción de la Biblia. Está escrito, ha alcanzado, gracias a su estar escrito, un estado definido y este estado quiere decir, claramente, que lo escrito habla por sí mismo y que no sólo logra su fuerza enunciativa retrocediendo a una situación hablada originaria. Este es el sentido de todas las fijaciones que se realizan en nuestro mundo dominado por la escritura, en las cuales se formula, por ejemplo, un acuerdo con fuerza jurídica. Debemos admitir, a nuestro pesar, que la mayoría de las veces los documentos antiguos de la humanidad no son elevadas obras del espíritu, sino contratos de venta, listas de impuestos o, en el mejor de los casos, tablas legales. En cualquier caso, son asuntos de carácter documental, en los cuales, claramente, no se echa una mirada retrospectiva a una situación originaria de habla, sino que se atiende a las implicaciones de lo establecido en el documento. Esto posee un gran significado hermenéutico. Me limito a recordar el hecho de que, en relación con lo escrito —el código, el libro de leyes o lo que sea—, el jurista se cuida de remitir exclusivamente, para interpretar la ley, a las intenciones del legislador. Cuando, por ejemplo, se estudian las actas de las comisiones legislativas de los parlamentos modernos, se da una forma secundaria y más que dudosa de facilitar la interpretación de la ley. Quien tenga suficiente con reconstruir las intenciones originarias del legislador, sería más bien un historiador y no un jurista. Lo que le importa al jurista es la *ratio legis*. Esta es la función que posee lo establecido por escrito, de acuerdo con su propio contenido, para el orden legal y su conservación.

Así, pues, constato que aquí se suceden dos formas distintas de relacionarse la escritura con el lenguaje, una como sustituto de la conversación viva, la otra casi algo así como una nueva creación, un ser-lenguaje de nuevo cuño que, precisamente por estar escrito, ha alcanzado una exigencia de sentido y una exigencia formal que no corresponde a la

palabra hablada, que se desvanece. Ahora bien, es claro que el concepto «literatura» está más próximo a esta segunda forma en la que lo decisivo no es la referencia retrospectiva a una situación originaria de habla, sino la referencia previa —en este caso, a un correcto dejar que hable el texto y a una correcta comprensión del texto—. Ya me he referido al hecho de que, partiendo de aquí, se puede comprender muy bien por qué las llamadas «bellas letras» cumplen con el sentido de literatura del modo más propio. Las bellas letras se llaman «bellas» porque no están referidas al uso ni tampoco, por tanto, a las consecuencias inmediatas de la acción. Se trata del antiguo concepto de *kalón* y de *artes liberales*. Incluso en el caso del «saber» puede tener también vigencia la libertad frente a lo útil y lo utilizable y, por consiguiente, lo *kalón*. Lo que define enteramente el concepto de literatura es que no es literatura de consumo.

Respecto de estas cuestiones, quisiera considerar cuáles son las repercusiones necesarias de este concepto estricto, «eminente» de literatura, que llegan al extremo de plantear una suerte de exigencia.¹¹ Escribir no es, en este caso, simplemente poner algo por escrito, para uno mismo o para otro, sino verdadero escribir que «crea» algo para un lector con quien ya se cuenta o para otro a quien hay que seducir. Quien hace esto, es escritor en el sentido propio de la palabra. Tiene que tener la capacidad de «escribir», es decir, de compensar, mediante su estilo, todo lo que en el intercambio lingüístico inmediato hay de coloración emocional, de gesto simbólico, entonación, modulación, etc. Un escritor se mide por su capacidad de lograr, al escribir, la misma fuerza lingüística que hay en el intercambio inmediato de palabras, de hombre a hombre, o quizás una fuerza mayor. Pues, en el caso de la poesía, la fuerza lingüística está tan intensificada que el lector queda apresado permanentemente. Sabemos adónde conduce esto: a un arte del lenguaje que dota de fuerza lingüística a lo escrito. Lo que de tal modo se lleva a efecto es literatura. Lo que esto significa está claro. Con ello, la vinculación entre lenguaje y escritura que se lleva a cabo en la lectura alcanza la máxima profundidad.

El «hablar» aparece en el binomio escribir/leer. Ésta es la razón de mi tercera palabra. Tiene la misión de mostrar que la lectura no es un tercer elemento que también se añade, sino que el tercer elemento es exactamente el que une la escritura con el lenguaje.

La escritura es, en resumidas cuentas, un fenómeno lingüístico porque lo que está escrito se lee. Creo que merece la pena someter a un análisis más exacto los modos y el proceso de la lectura. Soy consciente de que, de esa manera, trato, en cierto modo, un

¹¹ Véase al respecto, en este mismo volumen, «El texto “eminente” y su verdad».

tema opuesto al tema principal *voix et langage*. Pero los temas opuestos tienen siempre la ventaja de establecer delimitaciones que hacen visible también lo que cae fuera de lo delimitado. Preguntamos, pues: ¿qué es la lectura? Quisiera resaltar una serie de fenómenos que nos pueden aclarar, quizás, a todos de qué manera se presenta, en cada caso, la ligazón regresiva de la escritura al lenguaje. Los distingo siguiendo un orden. Ante todo una primera constatación: leer no es deletrear. Mientras que se deletrea, no se puede leer. La lectura presupone siempre determinados procesos anticipadores de la captación del sentido y tiene, como tal y en sí misma, una determinada idealidad. Podemos leer los manuscritos, a pesar de que todos tenemos nuestra propia e individual caligrafía, y así también podemos pasar por alto los errores de impresión sin interrumpir el proceso de la lectura. El demonio de las erratas es el testimonio más conocido del consolador hecho de que estamos inmersos en un contexto de comprensión y podemos pasar por alto la falta objetiva del signo visible y leer con provecho. Naturalmente, esto tiene límites, pero estos límites muestran, en alguna medida, la teleología del sentido que guía la lectura.

Así, pues, hay formas intermedias que penetran en la conciencia desde los primeros tiempos. No sólo existe el lector de la literatura escrita, sino también el oyente de la literatura no escrita. Deberíamos reflexionar sobre el fenómeno de la *oral poetry*. Una idea reciente muy importante es que la tradición épica de los pueblos puede estar vigente, gracias a la oralidad, durante muchísimo tiempo. La conocida investigación sobre las canciones heroicas albanesas que, realizada en los Balcanes por una expedición americana a comienzos de la década de los treinta, produjo unos resultados tan sorprendentes, permite, por ejemplo, que el conjunto de la investigación sobre Homero aparezca hoy bajo una nueva luz. Sabemos ahora mucho más acerca de la perdurabilidad de las formas de tradición épica de carácter oral. Cuento esto por mor de una importante cuestión que, según creo, es normalmente pasada por alto. En mi opinión, el reciente entusiasmo por el hecho de que ciertas tradiciones puedan mantenerse durante tanto tiempo vigentes en forma oral ha oscurecido, por contra, qué vía hacia la escritura se encuentra ya inserta en los medios lingüísticos de la *oral poetry*. Con ello, no me refiero sólo a rasgos evidentes de carácter mnemotécnico, como la métrica, las partículas expletivas o cosas parecidas, aunque las técnicas mnemotécnicas también forman parte de esa vía. A este respecto, hay fórmulas repetitivas, recurrencias portadoras del sentido, que fijan de un modo determinado el acontecimiento de la recitación que se repite. Las investigaciones en este ámbito son muy interesantes. Se ha mostrado que también aquí la memoria legendaria posee una considerable precisión, pero también un cierto espacio de juego que debe ser completado. Este espacio de juego que debe ser completado es exactamente el mismo, aunque con un mayor nivel de

libertad, que tracé al principio cuando hablé del espacio de juego en que se configuran todos los signos convencionales, tanto nuestros sonidos cuanto nuestros signos escritos.

Así, pues, quisiera examinar una cierta gradación de problemas que tienen un significado para nuestra relación con el lenguaje y con la tradición lingüística de nuestra cultura, al cual acaso no siempre se le ha dedicado suficiente atención. Me refiero a la gradación recitar, leer ante un público, leer en voz alta y leer en silencio. Esta gradación tiene una lógica racional y hay que preguntarse qué es lo que cambia en cada caso. Como se mostrará, todas estas formas de lectura se diferencian más o menos, aunque con carácter fundamental, del ideal inmediato del hablar reproductivo entendido como un hablar nuevo, real. Leer ante un público no es hablar, aunque adopte una configuración fónica. Más complicado es el caso de la recitación. Uno puede preguntarse: ¿recitar es reproducir? Conocemos reproducciones genuinas cuando, por ejemplo, habla el actor sobre el escenario. En este caso, en efecto, es cierto que el verdadero actor «habla» realmente, a pesar de estar limitado por un texto previo, mientras que el mal actor no; nos deja siempre la impresión de estar diciendo la lección. Comienza siempre un segundo antes de lo que debiera —un fenómeno conocido en el teatro—, y uno nunca puede librarse de la sensación de que el mal actor conoce ya, cuando habla, la palabra siguiente. Hablar significa, sin embargo, hablar dentro de un espacio abierto. El verdadero actor reproduce un hablar genuino, de modo que uno olvida que le ha sido prescrito. Por consiguiente, el arte de la improvisación es propio, en efecto, del buen actor, al menos en ciertas formas de teatro. Pero también en el teatro literario el texto deja abierto un espacio de juego que debe ser completado. Este contraste con el arte del actor pone de manifiesto que incluso la recitación, que vuelve a dar configuración fónica a un texto, todavía no es hablar, sino que, de algún modo, es aún «leer». Todavía no es habla como la del actor que encarna su papel. Cuando tiene éxito, el actor habla de verdad, es decir, rompe el silencio o enmudece, toma la palabra o guarda silencio.

Hablamos de *recitar* fundamentalmente en los casos de la épica y la lírica. Conocemos el recitar sobre todo como arte de los rapsodas. Pues como muestra —me parece a mí— la forma literaria de la épica, el rapsoda no es propiamente la reencarnación de un poeta o un hablante originarios. En el *Ión* de Platón se describe a un rapsoda homérico que ejecuta su declamación tan virtuosamente que se le erizan los pelos cuando viene una escena de miedo y que incluso rompe a llorar cuando se trata de cualquier escena triste. Evidentemente, Platón lo describe con conciencia crítica. Ve en ello una determinada manifestación de la disolución de la tradición épica y religiosa de la cultura helénica. El rapsoda se convierte en un virtuoso. El verdadero rapsoda era un mero transmisor de

los acontecimientos míticos y épicos y él mismo no pretendía en absoluto ser mencionado. Por otro lado, habrá que decir que el poeta profesional ya no es un mero narrador, sino que el narrar empieza ya a someterse a determinadas condiciones literarias. Son cuestiones difíciles las relativas a las relaciones entre el arte de narrar que se manifiesta como obra literaria y el arte de narrar con que nos topamos fuera del ámbito de la literatura. ¿Qué se traspasa del talento de un buen narrador al arte narrativo de un novelista? Si es cierto que el narrar establece una determinada relación con la escritura —o, al menos, con el texto memorístico—, entonces se debe reflejar en las posibilidades de la literatura. Traigo a la memoria el drama escrito para ser leído. No se trata de un drama que, además, se lee, sino de un drama escrito para ser leído o, al menos, de un drama cuya representación en el teatro fracasa. Pensemos, por ejemplo, en Maeterlinck, cuyas notas escénicas excluyen ya toda ejecución, dada su propia densidad lingüística. Por tanto, es intrínseco al recitar una referencia a la lectura, ya sea en la *oral poetry*, en la tradición oral de la épica o en la continuación de ésta. Por lo demás, nunca deberíamos olvidar que, entretanto, con la *oral poetry* se ha puesto sobre el tapete una vasta cuestión. Lo más importante no es si una tradición estuvo o no fijada por escrito, sino si había sido propia de la declamación o si hubo también lectores que usaron directamente el texto sin la mediación del recitador, del rapsoda. Me parece que el decir algo de memoria es el fenómeno en que todo el problema del recitar alcanza su punto culminante. Esto fue antes para la poesía, sin discusión, digno de la mayor estima y según mi propia convicción sigue siéndolo. Una poesía que uno se sabe realmente de memoria se recita, ya sea interiormente o en voz alta. No se reproduce. No hay que dar nueva vida a no se sabe qué acto originario de habla, sino que su única referencia radica en la misma idealidad del texto, su arte lingüístico está, en efecto, documentado por su carácter escrito, pero vivo en la memoria. Manifiestamente, en el saberse algo de memoria, este arte del lenguaje está en su entera realidad. Desde hace tiempo me ocupa la cuestión de hasta qué punto el recitar es propio del saberse algo de memoria. Esta es la cuestión.

No creo que todas las poesías que alguien se sabe de memoria puedan también decirse ante otros realmente. Hay poesías para ser recitadas. No me refiero sólo a las que fueron ejecutadas originalmente, como la lírica coral, por ejemplo, los himnos de Píndaro. ¿Qué ocurre en el caso de las poesías de Horacio? Con más razón se pregunta uno si se puede recitar a Rilke (los ejemplos que he presenciado me autorizan a dudar de ello).

No es ésta una cuestión que afecte al arte de la declamación, sino a la configuración artística de la obra lingüística, en suma, a la poesía misma. Únicamente un silencioso hablar ante sí mismo se corresponde con la actitud lingüística de esta clase de poesías. En

otros casos es distinto. George se puede, naturalmente, recitar. Precisamente usó el «decir de memoria» como término para el recitar y practicó con sus hijos y discípulos. Pero, ¿se puede recitar a Rilke, o a Hölderlín o a Trald? En el caso de la poesía alemana debemos distinguir, a este respecto, entre lo que es verdaderamente traspasable a la materialidad de la voz y lo que sólo se puede oír en el oído interno. Naturalmente, esto último es propio del lenguaje lírico. La poesía es el surgimiento de la manifestación lingüística misma y no un mero tránsito hacia el sentido. Es un continuo resonar conjunto de captación del sentido y manifestación sensible del sonido por medio de la cual el sentido toma cuerpo. Pero esto no significa que haya de darse la voz real, que haya que oírla realmente. O mejor, se trata de algo parecido a una voz que está por oírse y no debe ni puede ser ninguna voz real. Esta voz que está por oírse, que nunca se dice, es, en el fondo, un modelo y una norma. ¿Por qué estamos en condiciones de decir que alguien lee bien en voz alta? ¿O que algo está mal recitado? ¿Qué instancia nos lo dice? No, desde luego, la manera en que el mismo poeta lee. Es verdad que los poetas pueden ser muy instructivos por su manera de leer. Pero no por ello son un modelo para el modo en que sus poesías deben ser oídas. No es sólo que, con frecuencia, no son declamadores. Se basa más bien en la esencia de la literatura el hecho de que la obra se haya separado de su creador hasta el punto que el poeta sea, en el mejor de los casos, un buen intérprete de sí mismo, pero nunca un intérprete privilegiado. De manera que, siempre que se trate de literatura en el sentido eminente y poético de la palabra, considero esencial, en efecto, el nexo entre la literatura y la voz. Pero la forma en que la voz está ahí no tiene que ser siempre la de la voz material, sino que está primariamente en nuestra imaginación en forma de modelo, como un canon que nos permite enjuiciar cualquier clase de recitación.

Aún más clara es la relación de la voz con el texto en la lectura en voz alta. En este caso, no se aspira a la espontaneidad del habla que es propia del escenario. La lectura en voz alta debe hacer que se oiga como «texto» algo que está escrito, lo cual presupone determinadas restricciones de la espontaneidad del estar hablando. Es una cuestión de tacto y una cuestión de comprensión. Conocemos demasiado bien lo que ocurre cuando se le pide a un estudiante que lea en voz alta una determinada frase y no la ha entendido. Entonces ninguno de los presentes comprende la frase. No se puede comprender ninguna frase que se lea en voz alta sin que quien la lee la haya comprendido. ¿Por qué es esto así? ¿Qué clase de «idealización» está aquí presente que instituye la comunidad? Quisiera llamarla «idealización hermenéutica», pues es dependiente de la comprensión, es una clase del decir en voz alta, del estar diciendo y del estar hablando que es, por así decir, sopesada por el sentido. «Con comprensión» no quiere decir «expresivamente». La cosa sale bastante mal cuando uno lee

«expresivamente». El actor que encarna un papel debe dotar de fuerza expresiva al personaje que representa, pero también y sólo en esa medida al «texto». Pero quien lee en voz alta, ¿debe dar expresividad al texto, y hasta qué punto, vinculándose retrospectivamente al hablante o al escritor originarios? ¿No debe tener la expresividad que requiere, por ejemplo, un texto narrativo, una especie de sentido y de claridad impersonales? Una analogía tomada de las artes figurativas puede aclarar esto. A diferencia del arte renacentista, encontramos en los pintores sieneses que el pliegue de las vestiduras de un ángel puede ser extremadamente expresivo, mientras que el rostro o la propia gesticulación no muestran en absoluto ninguna «expresividad», ni siquiera los ojos. Algo de ese anonimato de la expresión se encuentra en el estilo correcto de la lectura en voz alta de una narración. Sea como fuere, el punto decisivo sobre el que quiero incidir es que cualquier utilización de la voz se subordina a la lectura y tiene su medida en la idealidad que sólo oye el oído interno, en el cual desaparece el carácter contingente de la propia voz y de la propia manera de escribir.

En este punto debo demorarme todavía un instante para dejar perfectamente claro cómo se modifica la lectura en voz alta cuando se trata del arte del lenguaje y no de la mera transferencia del sentido, de la transmisión de un contenido determinado, de un determinado mensaje. Entonces, más que nada, se debe organizar, a la vez, el cómo del ser dicho, el lenguaje que se manifiesta, el que se pronuncia, a diferencia de una comunicación de la que decimos: ¡ah sí, ahora lo he captado!, y ya no seguimos escuchando nada. Por contra, cuando, por ejemplo, leemos una poesía, no decimos: ¡ya lo sabía!, y lo dejamos. Quien relea una poesía no cree que ya no es necesario leer más. Por el contrario, sólo comienza a leer y probablemente a comprender cuando se la sabe de memoria. Contrariamente, el género épico se caracteriza, con seguridad, por la expectativa ante el curso de la narración y ante sus sorpresas. Los problemas relativos a la configuración del tiempo juegan también en este género un papel decisivo. ¿Qué clase de demora se origina allí donde tenemos que ver con el arte? ¿No queda el decurso del tiempo, por así decir, retenido para ser devuelto en una especie de presente intuitivo? Eso es el arte del lenguaje. Naturalmente, el lenguaje en cuanto lenguaje es muy diferente en cada uno de los géneros artísticos. En el caso del teatro es relativamente fácil, aunque sigue siendo un problema por qué, en la representación magistral de un papel, siempre podemos percibir el estilo del poeta en la manera de hablar del actor. En el caso de la lectura en voz alta en que hay varios papeles repartidos, tiene que haber siempre, de todos modos, algo de «lectura», y en el caso de los dramas leídos en voz alta —que en otro tiempo fueron un acontecimiento social de gran resonancia; menciono únicamente el caso de Ludwig Tieck— tampoco ocurre, sin duda, que el hablante se pierda en el personaje, cuyas palabras está pronunciando en ese momento. Sigue estando presente

un cierto tono conjunto de lectura en voz alta gracias a la misma voz, que sólo se modifica ligera y característicamente y mantiene la presencia de un texto leído. Incluso en casos raros como el de Tieck, que recitaba él solo todos los papeles de un drama de Shakespeare, de manera que era casi como un locutor vivo con papeles repartidos, había, sin duda, en comparación con el escenario, una cierta reducción. Pues las lecturas en voz alta de Tieck tenían, ciertamente, una particular uniformidad estilística. En el arte narrativo la cuestión tiene, de nuevo, un aspecto diferente. En este caso, es seguro que hay que percibir el estilo de un narrador, pero de manera que, casi sin advertirlo, uno siga la narración olvidándose de sí mismo, aunque pueda maravillarse posteriormente del arte lingüístico.

Esto tiene que ver ya, en la mayoría de los casos, con la lectura *silenciosa*. No tengo claro ni sé hasta qué punto nos damos cuenta de esto. Pues, ¿desde cuándo leemos sin leer en voz alta? En la Antigüedad era natural leer en voz alta. Lo sabemos por una sorprendente declaración que Agustín hizo sobre Ambrosio. Pero sigamos: ¿desde cuándo «se» lee en silencio y no se es oyente? ¿Desde cuándo tiene importancia para el que escribe que se lea en silencio, sin leer sonidos? Creo que el escritor actual escribe para una clase distinta de lectura de su arte lingüístico que cuando se trataba de la lectura en voz alta. No se puede dudar de que el paso a una cultura de la lectura generalizada, que modificó las formas estilísticas de la escritura, es anticipado por los escritores. En la poesía se puede, a veces, apreciar esto, por ejemplo, cuando estamos ante los anagramas de la poesía lírica barroca que fueron también compuestos para el sentido de la vista. Del mismo modo puede ser considerado el juego con el ajuste de impresión que Mallarmé dispuso para *Un Coup de Dés*. Las composiciones visuales pueden estar al servicio del oyente del lenguaje de la poesía, como requiere, por poner un caso, el escrito de George, «declamar de memoria» con franqueza, para distinguirse precisamente de las artes recitativas que tienden a la teatralización.

Sólo puedo tratar al margen un tema específico: la configuración temporal de la lectura. Se trata de la pregunta acerca de cómo se lleva a cabo la construcción del lenguaje en el oído interno del lector y en su espíritu.¹² Se dan, a este respecto, modificaciones, por ejemplo, el caso de la canción que se canta, o de la poesía que uno se sabe de memoria y recita ante sí mismo; y, por otro lado, la pura literatura para leer, por ejemplo, la novela. Aunque algunas narraciones pueden requerir, al ser leídas, una ininterrumpida secuencia temporal, el autor de una novela es consciente de la discontinuidad con que

¹² Más detalles respecto de esta cuestión en el artículo siguiente, «Oír —ver — leer».

debe contar la literatura narrativa en conjunto. Seguro que Musil no esperaba que se leyese sin pausa su *Hombre sin atributos*. La literatura épica se esfuerza por convertir la discontinuidad en una nueva continuidad. Con ello cuenta, lo cual le confiere ciertas libertades en el tratamiento de la secuencia temporal, pero también nuevas exigencias al arte de escribir, por ejemplo, suscitar e incrementar el suspense. A diferencia de los libros científicos, no es recomendable para una novela tener que repasar lo ya leído. La configuración temporal de la lectura se corresponde en cierto modo con la configuración temporal del texto. Pero no son la misma y, en cualquier caso, no es una unidad que deba ser cumplida como en el caso de la «lectura» de una poesía o de la audición de una pieza musical. Sin embargo, a pesar de todas las diferencias, se impone un rasgo común. Dilthey, por ejemplo, la ha llamado «estructura», entendiéndola como centrarse en un punto medio y, en el moderno estructuralismo francés, se sitúa completamente en primer plano. Así, el proceso de la lectura varía según se interfiera la dimensión sucesiva del tiempo con la dimensión cíclica del tiempo en el acto de leer. La estructura temporal de la lectura, como la del habla, representa, pues, un amplio ámbito de problemas.

CAPÍTULO 3
OÍR - VER - LEER
(1984)

Desde Nietzsche, se califica a la filología de arte de la lectura lenta. Demorarse en algo en lugar de pasar rápidamente por los textos cosechando informaciones es, en verdad, un arte que va desapareciendo. Hoy me planteo la tarea de reflexionar un momento sobre la estructura específica de la lectura. La lectura refiere a la escritura, manuscrita o impresa, y la escritura tiene su origen en el lenguaje. Leer es dejar que le hablen a uno. Aquí hay un momento hermenéutico. ¿Quién puede leer sin comprender? Todo lo que no sea introducirse desde el lenguaje en lo suscitado por él, es balbucear, hablar entrecortadamente, deletrear. El habla requiere, pues, comprensión, comprensión de la palabra que se dice. También de la propia palabra. Todos sabemos lo que significa no comprender las palabras de uno mismo. Algo así se dice cuando hay demasiado ruido en el ambiente. Con ello, uno refiere a algo esencial, a saber, que no se comprende la palabra de uno mismo porque no puede ver cómo la recibe el otro. Esto no quiere decir que haya que escuchar las palabras de uno mismo, pero sí que hay que procurar que el otro pueda oír las. Lo que importa es que lleguen al destinatario. Incluso hay que preguntarse si todo estancamiento en la comprensión de uno mismo —que es,

probablemente, una de las experiencias básicas que nos dan que pensar— no será siempre una llegada a uno mismo que se retrasa.

Cuando considero el fenómeno del leer vinculado a los del oír y el ver, el tema presenta dos aspectos, uno antropológico y otro poetológico. El aspecto antropológico es anti-quísimo. La rivalidad de estos nuestros dos sentidos más humanos es un fenómeno conocido. Sabemos que un azor ve mejor y que un gato oye mejor que cualquiera de nosotros. Pero el funcionamiento combinado del oído y la vista distingue al hombre específicamente desde antiguo. Oír no quiere decir sólo oír, sino que oír quiere decir oír palabras. Aquí aparece una característica del oído. Así, en la conocida expresión que afirma que uno se queda consternado, que uno pierde los sentidos (*éinem vergeht Hören und Sehen*) el oído ocupa el primer lugar. Ciertamente, Aristóteles tiene razón cuando, al comienzo de la *Metafísica*, dice que de todos los sentidos del hombre el de la vista es el más importante, pues presenta la mayor parte de las diferenciaciones, la mayor parte de las diferencias y es, por ello, entre todos los sentidos, el más próximo al conocer, al establecer diferencias. Aristóteles dice también algo respecto de la primacía del oír. El oído puede recibir el discurso humano y su universalidad lo sobrepasa todo.

Pues sabemos cómo se compensan estos dos sentidos esenciales del hombre. Todos los hombres que ven mal entrenan su oído mucho más que los demás. Y sabemos, en cambio, hasta qué punto el ojo puede sustituir al oído, por ejemplo, mediante la lectura del movimiento de los labios. Pero las relaciones entre el oído y la vista, entre el ver y el oír, son mucho más complicadas de lo que parece a primera vista. Obviamente, cuando hablamos del oír y el ver en relación con el leer, no se trata de que haya que ver para poder descifrar lo escrito, sino que lo que importa es que hay que oír lo que dice lo escrito. Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender. Este es el verdadero tema de mis reflexiones.

El nexa entre leer y oír es evidente. Sólo en las fases tardías de nuestra cultura europea ha sido, en general, posible leer sin hablar. Sabemos por un pasaje de Agustín que el padre de la Iglesia Ambrosio quedó atónito ante el hecho de poder leer sin hablar en voz alta. Recuerdo que, en mi juventud, el profesor de alemán del Instituto de Breslau me observaba al principio con desconfianza —hasta que se hubo convenido de mi inocencia— porque yo siempre movía los labios al escribir, como si estuviese hablando. Quizá fue una primera y temprana disposición al talento hermenéutico: cuando leo algo quisiera siempre, además, oírlo. De lo que se trata es, pues, de volver a convertir lo escrito en lenguaje y del oír asociado a esa reconversión.

Nos encontramos aquí, en cierto modo, ante preguntas todavía no exploradas. Hay que distinguir si un texto ha sido redactado para ser recitado o si un texto debe ser leído rápidamente o si un texto debe ser leído en voz alta y está escrito para ello o si al fin y al cabo, como ha llegado a ser cada vez más frecuente en nuestra cultura, sólo hay que contar con la lectura silenciosa. No es que en todos estos casos haya claras diferencias. Pero el modo en que se va a utilizar lo escrito ha de jugar un papel en el arte de escribir. Aquí se inserta el problema de la *oral poetry*, muy discutido en la actualidad. Lo que yo, como filólogo clásico, había aprendido, a saber, que sustancialmente la tradición épica sólo pudo desarrollarse basándose en la escritura, queda cercenado porque ha sido conocida la existencia, sorprendentemente larga, de una tradición oral de leyendas y de poesía épicas. Esto lo ha hecho ver una expedición americana a las montañas albanesas. Naturalmente, se debe valorar con corrección la importancia de este conocimiento. Significa que hay que reconocer la *mneme*, la memoria, el engrama en nosotros mismos, como la primera forma de la escritura que ha sido cincelada en la psique. Cualquiera ve en las epopeyas homéricas, igual que en otras epopeyas que fueron aún compuestas para la tradición rapsódica, cuánto alivian la memoria del rapsoda, igual que la del oyente, la repetición, las flores retóricas, los medios estilísticos y metáforas reiterativas. La estabilización por medio de la escritura es casi anticipada ya en la tradición oral de la poesía.

Ahora bien, no podemos discutir aquí en qué parte de la redacción de nuestras epopeyas clásicas ha influido la tradición oral y en qué parte lo ha hecho la reducción escrita de esa tradición oral. Tengo interés en que se dirija la mirada a la relación general entre leer y oír y, con ello, no desatender a los destinatarios a quienes se dirige el que escribe, el escritor, y para quien son tan importantes. Por la retórica sabemos que los grandes representantes griegos del arte de la palabra elaboraron, por regla general, discursos escritos, es decir, literatura. Cuando tenían sus famosos altercados, leían textos ante el público. Por tanto, ya entonces había una estrecha vinculación entre retórica y literatura. Ciertamente, nos encontramos aquí en una época relativamente tardía, en la que comenzó nuestra tradición discursiva.

Pero los diferentes modos en que lo legible se transforma en audible tienen, evidentemente, un significado más amplio. Piénsese en la diferencia que hay entre la manera de cantar ante el público de un rapsoda profesional o la manera de entonar del recitador de un género determinado, por ejemplo, la epopeya, o cómo se ejecuta la lírica coral. Lírica coral quiere decir que muchos cantan y actúan conjuntamente.

Si se consigue hacer presente toda la cadena de fenómenos que enlazan en este punto, se aprenderá algo sobre qué son el leer y la lectura.

Conecto aquí con investigaciones que realicé como joven docente en 1929 cuando, en el seminario de filosofía, a lo largo de todo un semestre, examiné la cuestión: ¿qué es realmente la lectura: es una especie de representación ante un escenario interior? Esa fue la denominación que le dio una vez Goethe a la lectura. La expresión no está, por cierto, mal elegida, pues, al leer, hay que crear un escenario si se quiere aquilatar o hacer presente la articulación del lenguaje en toda su envergadura. Pero la comparación tiene, evidentemente, límites muy estrechos. Esto quedará claro si menciono una traducción como la que hizo Gundolf de Shakespeare. La utilizo como ejemplo en este pequeño trabajo precisamente porque la última vez que oí hablar a Rudolf Sühnel fue en una bonita conferencia sobre Gundolf. Mostró entonces cómo la recepción alemana de Shakespeare estuvo, con creciente intensidad, motivada por la época clásica de la cultura de la lectura y, en consecuencia, por el escenario interior de la lectura. En el caso de Gundolf, su poético trabajo de traducción se agudizó hasta el punto de convertirse en una forma incapaz de ser representada en el teatro. Son cuestiones interesantes. Goethe las ha considerado, por completo, en el mismo sentido cuando, por ejemplo, dice que Shakespeare tiene reservado un lugar de honor en la poesía y que su lugar en el teatro es más bien accidental y extrínseco. La recepción que de Shakespeare hizo el clasicismo alemán estuvo, en efecto, enteramente dominada por la palabra y dirigida al efecto poético del lenguaje. Esto quiere decir, obviamente, que se basó esencialmente en la lectura en voz alta. Goethe fue un lector sobresaliente de sus propias poesías y sabemos que Ludwig Tieck fue un maestro inigualable en la recitación de los dramas de Shakespeare. Pero, ¿qué clase de lectura es esa lectura en voz alta? ¿Es mimo? ¿El ideal consiste en una transformación total de la voz, de manera que se tenga la impresión de que, sin interrupción, es realmente otra persona quien habla? ¿O es más bien una ligera entonación en la dirección de las diferentes personas que hablan la que se mantiene unida a la canción y a la melodía de la voz una de la obra poética y de los que la recitan? Es claro que se trata de una forma intermedia entre la ejecución real sobre el escenario y esa ejecución sobre el escenario interior que, de ningún modo, es una ejecución, sino únicamente un oír interior el hacerse sonido del lenguaje.

Ahora bien, para cualquiera es evidente que esto último es el rasgo distintivo de la literatura. Es cierto que se llama literatura, pero su objeto es el lenguaje y no la escritura. El lenguaje es la realidad propia de lo transmitido en la literatura y es la máxima posibilidad de sustraerse a todo lo material y de alcanzar, a partir de la realización lingüística del texto, una, por así decir, nueva realidad de sentido y sonido. Todas las

demás artes —el teatro, naturalmente, también— están ligadas a condiciones limitadas materialmente. Así, se puede decir de una pieza teatral que no es representable, y ello quiere decir que las condiciones limitadoras que se originan en el hecho de tener que transponerla a un modo de presentación distinto que el del lenguaje atentan contra la soberanía del sentido que se manifiesta en el lenguaje. Aquí se capta el núcleo del nexo interior entre el leer y el oír. Donde tenemos que habérmolas con literatura, la tensión entre el signo mudo de la escritura y la audibilidad de todo lenguaje alcanza su solución perfecta. No sólo se lee el sentido, también se oye.

No falta, pues, razón para hablar, como hace Goethe, de una ejecución interior. Esto me lleva al segundo punto, el de la relación entre leer y ver. No se trata, naturalmente, del sentido trivial —hay que ver para poder leer lo escrito—, sino de que por medio de la lectura se despierta algo a lo que se le da el nombre de «intuición». Se trata, en suma, del milagro de la fuerza evocadora del lenguaje y de su perfeccionamiento en la fuerza evocadora de la palabra poética. Se puede sencillamente decir que la palabra poética prueba su autonomía por esta fuerza que posee. A quien, por ejemplo, pretenda encontrar en la realidad el paisaje descrito en una poesía o en una narración para comprender mejor la poesía, se le puede calificar de persona trivial. La fuerza evocadora del lenguaje conduce más bien a una intuición y a una claridad, que posee una enigmática presencia que da, directamente, fe de sí misma.

Este es el segundo punto sobre el que quisiera hacer una observación porque hace alusión a un problema reiteradamente discutido desde que Emil Staiger, impresionado por las ideas de Heidegger, trató el tiempo como medio de la imaginación poética. En la actualidad, la cuestión ha sido llevada al extremo en la poetología post-estructuralista. En este contexto, se le levanta un proceso a cualquier presente. Considero que esto es un malentendido. Derrida ve en esa presencia una continuación de la metafísica griega. Heidegger nos ha enseñado, en efecto, que la metafísica griega y su comprensión del ser se concentran en el presente. Lo que está ante los ojos en este momento, lo presente, constituye el carácter propio de la comprensión griega del ser. Este modo temporal de la presencia del ser contradice, efectivamente, la temporalidad del hablar y del oír, que incluye la sucesión. Pero hay que considerar que esto mismo es válido para la intuición que suscita el habla. El mismo Goethe distingue, en el contexto de su pequeño ensayo sobre Shakespeare, entre el sentido de la vista, del ojo corporal, y el sentido interior, al que sólo se puede acceder adecuadamente a través de la palabra. Aquí se encuentra nuestro problema: ¿En qué consiste y cómo se constituye el carácter intuible que sabemos apreciar como calidad de la expresión lingüística, no sólo en el poeta, sino también en cualquiera que usa el lenguaje?

De un relato decimos que es muy gráfico, es decir, que se puede «intuir», que se puede palpar. Quien cuenta algo y despierta en nosotros el sentimiento de haber estado allí, no necesita ser ningún poeta. En particular, elogiamos del discurso poético que conmueva nuestra imaginación y que, de entre una plétora de imágenes cambiantes, emergentes y ensambladas, instaure dentro de nosotros algo parecido a un efecto y a una intuición completos. ¿Qué clase de acontecimiento es éste? Naturalmente, no se trata de un sentido interno al modo como de él hablan los filósofos, por ejemplo, Kant. Cuando Kant llama a la forma de la intuición del tiempo sentido interno, se refiere con ello al tiempo en cuanto sucesión. A diferencia de la simultaneidad de las cosas en el espacio, el tiempo representa, como forma de la intuición, la serie de lo uno después de lo otro. Naturalmente, esto es correcto para los objetivos en cuyo contexto Kant halló esa diferenciación. Pero, notoriamente, esto no tiene directamente que ver con el problema del carácter intuible que, con fundamento, tenemos presente cuando hablamos de la lectura genuina. Para cualquier acto de leer es constitutivo, no que lo uno venga detrás de lo otro, la sucesión en cuanto tal, ¡sino la presencia de lo que no es simultáneo. Quien no capta y reproduce los textos realizando el conjunto de su articulación, modulación y estructuración, no puede, en realidad, leer. Leer no es, por supuesto, yuxtaponer una palabra y otra palabra y otra palabra. Esto es deletrear o decir de memoria. Leer es, por contra, una manera silenciosa de dejarse decir nuevamente algo, lo cual presupone anticipaciones de comprensión. Todos sabemos lo que entendemos por una buena lectura en voz alta. Debe ser tal que se entienda bien y sólo puede ser así cuando el lector mismo ha comprendido lo que lee. No creo que, en el fondo, sea posible leer en voz alta algo de manera que otro lo entienda si, después de todo, uno mismo no lo ha comprendido.

Por cierto, ¿qué quiere decir aquí comprender? Seguramente tenemos que habérnoslas aquí con un continuo que va desde la más vaga suposición del sentido a un concebir susceptible de dar cuenta de sí. El caso más llamativo y extremo se da allí donde no sólo se lee o se recita, sino que se representa teatro en toda regla. Los distintos grados de comprensión que, por ejemplo, venían a coincidir en el juicio concordante del público del teatro ático, no son meras extensiones de una comprensión parcial en dirección al ideal de la comprensión perfecta. Los grados están más bien dispuestos concéntricamente unos dentro de los otros. También el actor de hoy se sitúa siempre dentro de este espacio de variación entre la «actuación según medida» y la interpretación consciente. Tenemos noticia de esto por los ejemplos contrarios, como la recitación memorística de poesías que tuvimos que hacer cuando éramos niños pequeños en el cumpleaños de nuestros padres. Es una suerte de declamación que no es

tal. Pues, en este caso, la ejecución del lenguaje se abandona por completo al extremo de la forma mecánica de la memorización y no queda depositada en un acto comprensivo, que no es imitación, sino «formación según medida», una ejecución completa. De manera que es evidente la diferencia esencial que hay entre la configuración temporal del carácter intuible del presente y aquella configuración temporal de la sucesión, de lo uno después de lo otro, cuya expresión pura se encuentra en el tiempo fiscalista, en el tiempo medido.

Evidentemente, esta diferencia guarda relación con la esencia del lenguaje, con esta anticipación del sentido que orienta todo hablar que busca, que yerra y que encuentra. El hablar real se concentra, pues, en hacer que despierte la intuición, de manera que la presencia intuible de lo dicho resulte, no simplemente de llevar a término una sucesión, sino de que el papel conductor lo tiene una anticipación de la unidad que logra configurarse. Hablamos entonces, dado el caso, de la unidad de configuración, sobre la que nos ha instruido la psicología de la *Gestalt*. O hablamos, siguiendo a Dilthey, de concentración en un punto medio y la mejor manera de conocer todos estos asuntos es la audición de música. Pues, ¿qué significa, en este caso, comprensión? El interés dirigido a un contenido informativo no puede comprender nada. Así, pues, ¿quién comprende? El extremo negativo resalta claramente cuando, al final de una pieza musical, uno tiene antes que mirar a su alrededor temerosamente para ver si debe empezar a aplaudir. Luego la comprensión implica que, por así decir, uno se adelanta a lo que todavía falta o a lo que ya no falta y que uno lo tenga todo tan seguro en el oído que no surjan problemas de ese estilo. ¿En qué se basa esta formación de unidad? ¿Qué es el tiempo en que tiene lugar esa comprensión de configuraciones lingüísticas hechas de sentido y sonido? Seguro que no tiene su esencia en la serie medible de puntos del ahora.

Aristóteles trata en cierta ocasión la esencia del cambio brusco. Se refiere con ello a fenómenos tales como el de la congelación repentina de un líquido refrigerado, la *metabolé*. Quiere decir que no todo movimiento discurre en la dimensión del tiempo. Para esta física de las apariencias es válido también lo repentino del cambio brusco. Pues bien, eso repentino del cambio brusco se da también en cualquier comprensión. Tenemos experiencia de ello cuando escuchamos una sencilla comunicación en la vida cotidiana. Prestamos atención hasta que lo «tenemos». En el momento en que lo «tenemos» aparece, por así decir, la totalidad. A las personas impacientes ni siquiera les gusta que el otro siga hablando hasta el final.

Es cierto que en el caso de la literatura no ocurre de la misma manera. Aquí se tiene en cuenta la totalidad de la manifestación lingüística junto a la totalidad del sentido del dis-

curso. Pero tampoco esta totalidad, que es traída a una presencia intuitiva por medio del lenguaje y, en especial, por medio del lenguaje poético, es compuesta palabra por palabra, sino que aparece, de golpe, como totalidad. Y, naturalmente, esta clase de presencia no tiene el carácter presente del instante, sino que abarca también una simultaneidad espacial. En el romanticismo alemán, en Novalis, en Baader, Schelling, tenemos las primeras indicaciones en esta dirección, que más tarde alcanzaron un reconocimiento general gracias a *Matière et mémoire*, de Bergson. Esto se refleja claramente en el uso lingüístico del extranjerismo *Präsenz* (presencia). Por ejemplo, de un hombre decimos que tiene presencia cuando se nota que entra donde estamos, mientras que no lo notamos cuando lo hacen otros. También de un gran actor se dice que tiene presencia, es decir, ocupa todo el escenario aunque esté junto a los bastidores, mientras que otros se esfuerzan mucho más sin lograr esa presencia. Presencia quiere decir, pues, lo que se extiende como una suerte de presente propio, de manera que lo enigmático e inhóspito del discurrir del tiempo, del permanente rodar de los instantes en el fluido del tiempo, queda como detenido. En eso se basa el arte del lenguaje. Permite que algo sea duradero en el momento, en el cual nada parece resolverse. En realidad, no leemos una obra de arte literaria atendiendo a la información que nos ofrece, sino que nos vemos obligados a retroceder continuamente a la unidad de la construcción, que siempre se articula de un modo diferente.

Por la ciencia —desde la retórica antigua, pasando por la filología, hasta la lingüística del texto y la fonología— conocemos cuáles son los mecanismos de estabilización que dotan al discurso de solidez. La función del ritmo y de la rima, de las asonancias y de las simetrías fonológicas, penetra en todo lo lingüístico, desde el texto publicitario hasta la poesía. No siempre lo rimado es poesía. Ciertamente, la rima es uno de los mecanismos estabilizadores del discurso que se encuentran en la poesía. Quizás es uno de los medios artísticos de la lírica más difíciles de manejar. Puede ser que la poesía moderna haya llegado a ser tan parca en el empleo de la rima porque el abuso de la rima se ha ido extendiendo. Y, de esa suerte, es cada vez más difícil evitar el ruido de la rima. Pero también se da el mismo abuso en relación con otros medios artísticos, por ejemplo, en la asonancia que sigue las reglas de la aliteración. En realidad, la particularidad de la construcción poética es siempre una defensa frente al deterioro del lenguaje. Pero el deterioro del lenguaje significa que el lenguaje no siempre rinde lo que puede: crear una nueva presencia, una nueva familiaridad que no se deteriore, sino que constantemente gane en profundidad. Ciertamente, en esto queda incluido el que las palabras no son primero registradas en la exterioridad del sonido, a continuación en su ser soportes de significados y después en el marco de un contexto significativo, y así, poco a poco, son dispuestas en una totalidad. Más bien ocurre que la unidad efectual de sentido y sonido,

que se sostiene como un todo, está ya inserta en cada palabra. Pero este estar inserto de la totalidad en todo lo particular de la construcción engloba el que lo que esta construcción realiza desaparece completamente en ella, igual que quien intuye en la intuición o quien canta en su canción. En esto está encerrado el verdadero sentido del saberse de memoria la poesía. El que la presencia de la palabra poética esté, constantemente, recién llegada es lo que nos hace encontrarnos plenamente en casa. En efecto, hablamos de saberse una poesía de memoria y también de sabérsela interiormente, y esto es el estar en casa, el habitar en algún sitio que, por lo demás, hace posible también la superación de la extrañeza. Goethe usó una vez «habitar» en este contexto. Heidegger la ha tratado expresamente. De manera que, al final, el tema «oír — ver — leer», en las limitaciones que le son propias y en la indisolubilidad de los distintos aspectos en que se presenta, se plantea en un contexto más amplio. Toda nuestra experiencia es lectura, elección de aquello sobre lo que nos concentramos y estar familiarizados, por la re-lectura, con la totalidad así articulada. También la lectura que nos familiariza con la poesía permite que la existencia se vuelva habitable.

CAPÍTULO 4
LEER ES COMO TRADUCIR
(1989)

Un *famoso* dicho de Benedetto Croce afirma; «Traduttore-traditore». Toda traducción es una especie de traición. Cómo no lo iba a saber el eminente esteta italiano, que era políglota, o cualquier hermeneuta que, a lo largo de toda su vida, ha aprendido a tomar en consideración los sonidos secundarios, los sonidos concomitantes y los no expresados de las lenguas. O cualquiera que mira retrospectivamente una larga vida. Con los años, se es más susceptible contra las aproximaciones a medias, contra las cuasi-aproximaciones al lenguaje realmente vivo que salen al paso como traducciones. Se soportan cada vez con más dificultad y, para colmo, son cada vez más difíciles de comprender.

En *cualquier* caso, es un mandamiento hermenéutico reflexionar, no tanto sobre grados de traducibilidad, cuanto sobre grados de intraducibilidad. Importa dar cuenta de lo que se pierde cuando se traduce y quizá también lo que se ganó con ello. Incluso en el negocio de la traducción, que parece condenado, sin esperanza, a sufrir pérdidas, no sólo hay más o menos pérdidas, sino que, a veces, hay también ganancias, al menos una

ganancia interpretativa, una mayor claridad y también, a veces, univocidad, donde esto sea una ganancia.

Lo lingüístico que aparece como texto es extraño a la vida original de la conversación donde el lenguaje tiene su verdadera existencia. En realidad, el hablar mismo nunca posee una exactitud tan perfecta que siempre se cija y se encuentre la palabra adecuada. En la conversación hay mucho hablar alrededor de un asunto sin entrar en él y lo mismo se encuentra en el texto, en el subterfugio de las fórmulas vacías de la retórica trivial. En la conversación viva, todo esto se sortea y pasa sin ser notado. Pero cuando esa manera natural de hablar aparece en un texto y a continuación, además, se traduce literalmente, entonces es funesto. Está, primero, el autor, el que escribe, que, en lugar de servirse de la palabra justa, se había deslizado hasta llegar a parar en la convención vacía y, entonces, por segunda vez, se cierne la misma amenaza sobre el traductor, que considera lo convencional y lo vacío como lo realmente dicho. Así, la noticia del texto, que ya en el modelo es inexacta, en la traducción se vuelve completamente inexacta, y ello precisamente porque se quiere ser exacto y reproducir cada palabra, también las palabras vacías. Cuando, por ejemplo, como alemán, el autor hace uso del inglés, es una suerte de educación en la claridad y la concisión de la expresión, o cuando —como un niño que se ha quemado, que tiene miedo del fuego— escribe sólo para un traductor, y esto quiere decir con la mira puesta en el lector de la traducción venidera. Entonces se evitarán los floreos retóricos circunstanciales y se dejarán de lado los períodos largos que tanto nos gustan y que nos han sido inculcados por la admiración humanística que sentimos hacia Cicerón, y del mismo modo se procederá con las oscuridades que nos seducen.

En el fondo, el arte de escribir tiene siempre como meta, tanto en el ámbito teórico-científico como en el del habla viva, «forzar al otro a comprender» (utilizando palabras de Fichte). Nada de lo que ofrecen los medios del habla viva viene en ayuda de quien escribe. Si no se trata, a la sazón, de una carta privada, el que escribe no conoce a su lector. No puede percibir dónde no lo sigue el otro ni tampoco puede seguir ayudando donde falta la fuerza persuasiva. El escritor debe extraer de los signos petrificados de la escritura toda la fuerza persuasiva que pueda. La articulación, la modulación, el ritmo del discurso, intenso o suave, el énfasis, ligeras alusiones y, por fin, el medio más fuerte de todo discurso persuasivo, el titubeo, la pausa, el buscar y encontrar la palabra —y es entonces como un golpe de fortuna del que el oyente, con un sobresalto casi placentero, recibe parte—, todo ello debe ser sustituido por no otra cosa que signos escritos. En este respecto, muchos de nosotros no somos verdaderos escritores, verdaderos conocedores y artífices del lenguaje, sino sólidos científicos, investigadores que se han atrevido a

aventurarse en lo desconocido y que quieren relatar qué aspecto presenta lo desconocido y cómo suceden allí las cosas.

¡Qué se le puede pedir al traductor! Se puede aplicar a él, si se quiere, una observación ingeniosa que Friedrich Schlegel hizo una vez refiriéndose al lector comprensivo, al intérprete: «Para comprender a alguien hay que ser, en primer lugar, más listo que él, después tan listo y, finalmente, igual de tonto. No es suficiente con comprender el verdadero sentido de una obra confusa mejor que el autor mismo la comprendió. Hay que ser también capaz de conocer, caracterizar y construir la confusión incluso hasta sus principios».

Esto último es lo más difícil de todo. Uno se arriesga a ser más tonto que el otro cuando pretende expresar convincentemente lo que quiere decir el texto leído a partir de la propia visión, más amplia y abarcante, y de una comprensión más sagaz, y no se da cuenta de lo fácil que es mal interpretar introduciendo supuestos que no están en el texto. La lectura y la traducción tienen que superar una distancia. Éste es el hecho hermenéutico fundamental. Como yo mismo he mostrado, cualquier distancia, y no sólo la distancia temporal, significa mucho para la comprensión, pérdida y ganancia. A veces puede parecer que no se presentan dificultades cuando no se trata en absoluto de la superación de la distancia temporal, sino sólo de la traducción de una lengua a otra en escritos contemporáneos. En realidad, en este caso el traductor se expone al mismo peligro que cualquier poeta, que se ve amenazado constantemente por la recaída en la lengua cotidiana o en la imitación de modelos poéticos agotados. Esto vale para el traductor en los dos casos, pero también para el lector. A ambos llegan constantemente ofertas procedentes del trato humano, de la conversación y de las habladurías, tanto para la propia voluntad de configuración del traductor como para la voluntad de comprensión del lector. Pueden servir de inspiración, pero también pueden desconcertar. Con todo ello, el traductor debe despachar su trabajo. Leer textos traducidos es, en general, decepcionante. Falta el hálito de quien habla, que inspira la comprensión. Le falta al lenguaje el volumen del original. Pero, con todo, precisamente por ello, las traducciones son a veces, para quien conoce el original, verdaderas ayudas a la comprensión. Las traducciones de escritores griegos o latinos al francés o de escritores alemanes al inglés tienen, con frecuencia, una univocidad asombrosa y clarificadora. Esto puede ser una ganancia, ¿no?

Allí donde no se trata de otra cosa que de conocimiento, o también: donde no se trata de otra cosa que de lo que quiere decir el texto, esa univocidad reforzada puede ser una ganancia, igual que puede reportar ganancias la ampliación fotográfica de una escultura

sólo visible con mucha dificultad en una sombría catedral. En algunos libros de investigación o de texto no importa, en absoluto, el arte de escribir y, por consiguiente, quizá tampoco el arte de traducir, sino la mera «corrección». La gente especializada se entiende entre sí (cuando quiere) muy fácilmente y se sienten contrariados cuando alguien dice demasiadas (o incluso bellas) palabras, igual que uno se siente contrariado cuando en una conversación el otro quiere seguir diciendo lo que uno ya ha comprendido. Una anécdota puede aclarar este asunto. Se cuenta que un día el joven Karl Jaspers, cuando estaba hablando con un colega de su primer libro y éste le dijo que estaba mal escrito, le contestó: «No me podría haber dicho nada más agradable». Hasta ese punto seguía Jaspers entonces el *pathos* de la objetividad de su gran modelo, Max Weber. Naturalmente, Karl Jaspers, que había madurado hasta convertirse en un pensador con entidad propia, escribió entonces en un estilo tan extremadamente artístico y tan individual, que apenas se puede traducir.

Se puede entender que en muchas ciencias se vaya imponiendo, cada vez más, el inglés, de suerte que los investigadores escriben sus trabajos directamente en ese idioma. Naturalmente, se aseguran de ese modo no sólo frente a sus «bellas palabras», sino también frente al traductor. Hace ya tiempo que lo inglés se ha estandarizado en muchos ámbitos, por ejemplo, en el tráfico marítimo, en el tráfico aéreo y en la ingeniería de comunicaciones, y se ha situado más allá del bien y del mal del arte de la traducción. No es casual que en esos ámbitos lo que importa, en realidad, es la comprensión correcta. Los malentendidos son, en ellos, un riesgo para la vida. Pero existe la literatura. Aquí no es peligroso ser malentendido por el traductor. Pero, además, tampoco es suficiente con ser comprendido. El poeta escribe, como cualquier autor, para hombres de la misma lengua y la lengua materna común los separa de los que hablan otras lenguas. La literatura tampoco consta sólo de las bellas letras, sino que abarca todos los ámbitos en los que la palabra impresa ha de sustituir al discurso vivo. Se pregunta si, en realidad (contra el joven Jaspers), para un historiador o para un filólogo o incluso para un filósofo (en este caso se puede discutir) es una verdadera ventaja escribir «mal». Con más razón esto es válido para las traducciones. En verdad, el «estilo» es más que una decoración de la que se puede prescindir o incluso sospechar. Es un factor que constituye la legibilidad, y, por consiguiente, representa obviamente una tarea infinita de aproximación. No es únicamente una cuestión de técnica manual. Mucho, o casi todo, lo que como autor o como traductor (e incluso como lector) se puede desear es una traducción legible, si, además, es en alguna medida «fiable». La situación es, a pesar de todo, completamente distinta cuando la tarea consiste en traducir textos verdaderamente poéticos. En este caso, siempre se da un término medio entre traducir e imitar la poesía.

El arte salva todas las distancias, también la distancia temporal. Así que el traductor de textos poéticos se encuentra en una identificación coetánea, para él inconsciente, lo cual exige de él una configuración nueva y propia que, no obstante, debe reproducir el modelo. Completamente distinta es la situación para el simple lector, cuya formación histórica o humanística (o las deficiencias de la misma) despiertan en él la conciencia de una distancia temporal. Como lectores, somos más o menos conscientes de ello cuando tenemos que habérmolas con traducciones de la literatura clásica griega o latina o de la historia de la literatura moderna. En estos casos, los textos han sido, a través de los siglos, objeto de tales esfuerzos que arrastran tras de sí un completo elenco de traducciones literarias desde hace al menos doscientos años. En esta historia, como lectores con sentido histórico, nos percatamos de cómo se ha sedimentado la literatura del presente del traductor de entonces en esa configuración de traducciones. Esa presencia de toda una historia de traducciones, que muestra diversas traducciones del mismo texto, aligera, en cierto sentido, la tarea del nuevo traductor y, sin embargo es también una exigencia que apenas puede ser satisfecha. La traducción antigua tiene su pátina.

Cuando se trata realmente de «literatura», no puede ser suficiente, de todos modos, el patrón de la legibilidad. Los grados de la intraducibilidad se yerguen amenazantes, como unas Montañas de los Gigantes, con muchas capas, y como última cordillera se alza la poesía lírica, aureolada por nieves perpetuas. Ciertamente, junto con los distintos géneros literarios se distinguen también las exigencias y los patrones del éxito de la traducción. Tomemos como ejemplo determinadas traducciones, como las que hay hoy para las piezas teatrales. Son casos en los que el escenario sirve de ayuda, unido a todo aquello de lo que, sin este requisito, por sí misma, carece la «literatura». Por otro lado, la traducción misma no solo debe ser legible, sino también dramatizable conforme a las reglas del teatro, ya sea en prosa o en verso. Se dice que la traducción que Gundolf hizo de Shakespeare, perfeccionada poéticamente con la ayuda de George y que —según el tieckeano Schlegel— casi es una nueva obra germánica, no es representable. Alguno puede encontrar que ni siquiera es legible. Ha perdido color.

Por otra parte, una cuestión particular es la que afecta a la traducción de narraciones. A este respecto, apenas hay que esperar acuerdo acerca de los objetivos de una traducción. ¿El objetivo es la fidelidad a la palabra, o al sentido, o la fidelidad a la forma? Esto es válido casi en los mismos términos para cualquier prosa «elevada». ¿Cuál es el objetivo? Cuando se piensa en las grandes traducciones literarias, que trajeron, por ejemplo, la novela inglesa a Alemania, o en las traducciones de las grandes novelas rusas a otras

lenguas del mundo, se ve en seguida que la pérdida de lo propio, de la cercanía al pueblo y de la fuerza, que inevitablemente se produce, apenas entra en consideración frente a la presencia de lo narrado. Cómo se eligen las palabras con que se narra no es tan importante. Lo que importa es el carácter intuible, la densidad del suspense, la hondura de alma, la magia del mundo. El arte de las grandes narraciones es un extraño milagro que, incluso en las traducciones, apenas mengua. Los conocedores de la lengua rusa le aseguran a uno que la traducción alemana de Dostoievski en la edición de Piper (de Rahsin) es poco adecuada, por su fluidez y legibilidad, al estilo entrecortado, escabroso y descuidado de Dostoievski.

Y, sin embargo, cuando, en vez de Sta, se toman las «mejores» traducciones de Nötzel o de Eliasberg o la más reciente, publicada en la editorial Aufbau, uno no nota en absoluto, como lector, las diferencias. El límite de la intraducibilidad es aquí —aparte de casos especiales como el de Gogol— extraordinariamente bajo.

Por consiguiente, no es accidental que la acuñación del concepto de literatura universal, que es inseparable de las traducciones, fuese simultáneo con la extensión del arte de la novela (y de la literatura dramática leída). Es la extensión de la cultura de la lectura la que ha convertido a la literatura en «literatura». De manera que hoy hay incluso que decir que la «literatura» requiere de la traducción, precisamente porque es cosa de la cultura de la lectura. En efecto, el misterio de la lectura es como un gran puente tendido entre las lenguas. En niveles completamente distintos, el leer o el traducir parecen realizar la misma operación hermenéutica. Incluso la lectura de «textos» poéticos en la propia lengua materna es una suerte de traducción, es casi como una traducción a una lengua extranjera. Pues es la transposición de los signos petrificados en una fluida corriente de ideas e imágenes. La mera lectura de textos originales o traducidos es, en realidad, una interpretación por medio del sonido y del ritmo, de la modulación y de la articulación. Y todo ello se encuentra en la «voz interior» y existe para el «oído interno» del lector. La lectura y la traducción vienen a ser «interpretación». Ambas crean una nueva totalidad textual, hecha de sonido y sentido. Ambas logran hacer una transposición que raya con lo creador. Se puede arriesgar la siguiente paradoja: cualquier lector es un medio traductor. ¿En el fondo, no es, de veras, el mayor milagro el que, en fin, se pueda superar la distancia entre las letras y el habla viva, incluso cuando «sólo» se trate de la misma lengua? ¿No es más bien leyendo traducciones como se supera la distancia entre dos lenguas distintas? Sea como sea, la lectura supera tanto un alejamiento como el otro, el que se da entre texto y habla.

¿No es más natural, a pesar de las distancias, el entendimiento oral entre diferentes lenguas? Leer es como traducir de una orilla a otra lejana orilla, de la escritura al lenguaje. Del mismo modo, el hacer del traductor de un texto es traducir de costa a costa, de una tierra firme a otra, de un texto a otro. Ambos son traducción. Las configuraciones fónicas de diferentes lenguas son intraducibles. Parecen estar a años luz unas de otras, como las estrellas. Y, a pesar de todo, el lector comprende su «texto».

Pero, ¿qué ocurre con la poesía, que no sólo ha de ser leída y comprendida, sino también oída? Respecto de esto, los traductores no saben qué decir, el latín que saben no les sirve para nada. Lo que alegan sigue siendo eso, latín. Hay, ciertamente, casos especiales. Si un verdadero poeta traduce los versos de otro poeta a su propia lengua, el resultado puede ser una verdadera poesía. Pero entonces es más bien casi una poesía propia, no la poesía del autor original. Las traducciones que George hizo de Baudelaire, ¿son aún *Las flores del mal*? Antes bien, ¿no resuenan como si fuesen los primeros acordes de una nueva juventud? ¿Y las traducciones que Rilke hizo de Valéry? ¿Dónde queda la transparencia y la aspereza de Provenza en las maravillosamente delicadas meditaciones de Rilke sobre *El cementerio marino*? Haríamos bien en llamar a cosas parecidas a éstas no tanto traducciones de poesías cuanto adaptaciones de poesías. Más bien podrían considerarse como una traducción poética las partes de la *Divina comedia* venidas al alemán por Stefan George. En general, un poeta verdadero puede hacer de traductor ¡sólo cuando la poesía elegida por él puede insertarse en su propia obra poética. Sólo entonces podrá imponer su tono propio, también cuando traduce. El tono es, para el poeta verdadero, su segunda naturaleza. La consecuencia es, pues, que cuando un traductor, que no es un verdadero poeta, toma prestados equivalentes poéticos de su propia lengua y hace de ellos, artificialmente, un lenguaje «poético», siempre suena a latín o a chino, es decir, artificioso y extraño. Por mucho que suenen, entremedias, reminiscencias poéticas y preciosidades lingüísticas de la lengua a que se traduce, falta el tono, el τόνος, la cuerda tensada que debe temblar bajo las palabras y los sonidos, si es que ha de ser música. Cómo podría ser de otro modo.

No sólo hay que encontrar equivalencias para los significados de las palabras, sino también para los sonidos. Pero no, ni las palabras (por mucho que equivalgan) ni los sonidos (por mucho que agraden) podrían rendir como se pretende. Los versos son frases. Pero no, ni siquiera es esto. Son versos, y el conjunto es una poesía, un canto, una melodía —aunque ni siquiera debe ser una melodía lo que se repite—. Siempre será una resonancia, un sonido con sentido, uno solo o muchos, una armonía oculta que es más sólida que otra manifiesta, como sabía Heráclito.

De manera que deberíamos sentir admiración por todos los traductores que no nos oculten completamente la distancia con el original pero que, no obstante, sean capaces de salvarla. Son casi intérpretes. Pero son más que intérpretes. El mayor orgullo del intérprete sólo puede ser que nuestra interpretación sea una simple interlocución y que se inserte como si fuese de suyo en la relectura del texto original y desaparezca. Por el contrario, la huella copoetizadora que el traductor deja para toda nuestra lectura y nuestra comprensión sigue siendo un arco sólidamente asentado, un puente transitable en ambos sentidos. La traducción es, por así decir, un puente entre dos lenguas como el que está tendido entre dos orillas de un mismo país. Esos puentes están transitados permanentemente y con fluidez. Esto es lo que distingue al traductor. No hay que esperar a ningún barquero que le traduzca a uno. Naturalmente, alguien necesitará ayuda para encontrar el camino que conduce al otro lado, pero después seguirá siendo un caminante solitario. Quizá más adelante, de nuevo, encuentre a uno que le ayude a leer y a comprender. Cada lectura de una poesía es una traducción. «Cada poesía es una lectura de la realidad, esta lectura es una traducción que transforma la poesía del poeta en la poesía del lector» (Octavio Paz).

CAPÍTULO 5
EL TEXTO «EMINENTE» Y SU VERDAD
(1986)

Este tema, así formulado, parece una paradoja. La poesía nos sale al paso como tradición literaria o, al menos, ingresa en ella. En un sentido esencial, por exigencia propia, la poesía es texto, es decir, un texto que no remite a la fijación de un discurso pensado o dicho, sino que, separado de su origen, reclama una validez propia que, por su parte, es una instancia última para el lector o para el intérprete. Pero entonces parece que la pregunta por la verdad yerra el camino, Precisamente aquí no se da lo *que otras veces* puede justificar la pretensión de verdad de los enunciados, la relación con la «realidad», lo que se acostumbra a llamar «referencia». Un texto es poético cuando no admite en absoluto esa relación con la realidad o cuando, a lo sumo, lo admite en un sentido secundario. Así ocurre con todos los textos que incluimos en la «literatura». La obra de arte lingüística posee una autonomía propia, que significa que aquélla se encuentra liberada expresamente de la pregunta por la verdad que, sin ese requisito, cualifica a los enunciados, ya sean hablados o escritos, como verdaderos o falsos. ¿Qué puede entonces significar que se pregunte por la verdad de esos textos? Evidentemente, no puede

tratarse de que en ellos figuren enunciados y se transmitan conocimientos cuya verdad podamos conocer en cualquier otro sitio. El texto en cuanto tal no depende de ese reconocimiento.

Aunque un texto no sea otra cosa que una fijación de conocimientos y no pretenda ser nada más allá de ello, no corresponde a él, en cuanto texto, la referencia a la verdad, sino en consideración a los conocimientos que transmite. Quien pregunta por la verdad de los textos no se refiere a su contenido, que puede conllevar algo verdadero y algo falso.

Pero, ¿qué referencia a la verdad corresponde a los textos literarios, a los que se cuenta entre las «bellas letras», entre la «literatura amena» porque están dispensados de esa referencia a la verdad? Pues llamamos «bello» a algo que está justificado por su propio ser y no conoce ninguna instancia fuera de sí mismo ante la que tuviera que justificarse. ¿Qué significa «verdad» en este contexto?

El tema no se hace más comprensible desplazando la pregunta del texto a su autor y pensando, por ejemplo, que el poeta no sólo tiene la pretensión de gustar, sino también la de instruir. Que se puedan decir verdades sin que el texto mismo posea, en absoluto, una relación directa con la realidad es suficientemente enigmático, y ya Hesíodo, el primer poeta de nuestra tradición occidental, que muestra una conciencia expresa de su tarea poética, percibió algo al respecto. Se describe a sí mismo como si estuviese legitimado por las Musas, que le anunciaron que sabían muchas cosas verdaderas y muchas falsas. Lo falso y lo verdadero parecen estar aquí enmarañados y ser fatalmente inseparables.

Y así ha seguido siendo a lo largo de toda la historia de nuestra civilización occidental, a pesar de todas las sentencias de la poética, según las cuales la poesía no sólo sirve para amenizar, sino también para instruir. Sólo cuando la filosofía y la metafísica entraron en crisis frente a la pretensión cognoscitiva de las ciencias experimentales, volvieron a descubrir su vecindad con la poesía, que había sido negada desde Platón. Esto ocurrió en la época del romanticismo, cuando Schelling vio en el arte el órgano de la filosofía y Hegel lo reconoció como figura del espíritu absoluto que, naturalmente, sólo presentaba lo verdadero en la forma de la intuición y no en la del concepto.

Desde entonces tiene sentido reconocer la pretensión de verdad autónoma de la poesía, pero al precio de una relación no aclarada con la verdad del conocimiento científico. Esto es algo que tiene en común con la filosofía, aunque de un modo distinto. Pero éste es otro tema. En cualquier caso, si se entiende por verdad, de acuerdo con la tradición, la

adaequatio intellectus ad rem, entonces esto quiere decir que la pregunta por la verdad debe quedar sin responder en tanto en cuanto se entienda la poesía como poesía y se le reconozcan sus pretensiones propias. Ahora bien, nuestra pregunta engloba también el que los textos poéticos, aunque todos ellos dicen muchas cosas verdaderas y muchas falsas, no sólo establecen una pretensión de verdad vaga y especulativa, sino que, como textos, pueden ser verdaderos o falsos. ¿Qué quiere decir «falso», si se pone en suspenso cualquier concordancia con lo que quiera que sea?

¿Qué es un texto poético? Un texto se puede definir como una serie de signos que fija el sentido unitario de algo hablado, aunque sólo sea lo que se dice a sí mismo quien escribe. Todo el entramado de sonidos dispersos y de referencias de sentido de que se compone el sentido de un discurso hablado son, por así decir, amarrados en la fijación escrita. Cualquiera que domine el escrito y la lengua concernientes puede entender este sentido y no sólo aquel a quien se dirige el discurso hablado o que esté escuchando en ese momento. Hay, en ello, una violenta idealización del «sentido». Llamamos «lectura» a la captación del sentido de lo que está escrito. Ahora bien, la lectura no es, ciertamente, la reproducción de un discurso hablado originalmente, con toda la concreción y contingencia de aquel suceso pasado. Ningún lector se propone, cuando hace efectivo el sentido de un discurso, reproducir la voz, la tonalidad, la modulación irreplicable de algo hablado originalmente. Si ha entendido, el texto se hace transparente, es decir, vuelve a hablar de un modo idealizado, diciendo lo que dice y no da expresión, por ejemplo, al escritor. El lector no alude en absoluto al escritor, sino a lo escrito. Pero él mismo está supuesto.

El escribir está referido al lector, a quien se tiene presente. Un texto escrito no ha de fijar lo hablado simplemente como una cinta magnetofónica que, a pesar de que se propone ser comprensible como discurso hablado, a veces, en cuanto mera fijación de un discurso hablado, se encuentra en los límites de la incomprensibilidad. Por contra, un «texto» real está escrito para ser leído. Pretende ser legible, y leer es siempre más que un descifrar signos escritos. La expresión lingüística de lo que se quiere decir debe, pues, estar configurada de tal manera que sin añadir indicaciones del tono, sin gesticulación, etc., se articule a sí mismo y haga presente lo que se ha querido decir.¹³ Que el volver a hacer hablar al texto, por ejemplo, en la lectura en voz alta, conlleve nuevos problemas relativos a la «praxis de la ejecución», no cambia nada de la «idealidad» del texto. La escritura y la lectura coordinada con ella son, por tanto, el resultado de una abstracción idealizadora. En el caso de la escritura fonética esto es particularmente patente, pues es

¹³ Véase a este respecto el texto anterior «La voz y el lenguaje».

una abstracción genial en la que ninguna referencia figurativa a la realidad interfiere en lo que se ha querido decir. La comunicación logra, con ello, un nuevo alcance. El texto escrito es accesible, sobrepasando el espacio y el tiempo, a todos los que conocen un lenguaje y una escritura; y lo es, además, como documento auténtico y no como la aproximación que representa una copia.

Esta caracterización de la escritura reduce el texto a la pura transmisión del sentido. Por su mero estar escrito y ser leído no pertenece aún, de ningún modo, a la literatura.

Literatura quiere decir «bellas letras». No todo lo que sirve para divertir al público lector forma parte de ellas, por no hablar de los textos científicos o de los textos de uso práctico en cualquier ámbito. Formar parte de la literatura, ser un texto literario, es una distinción. La palabra «literatura» es especialmente sugerente. Lo que pertenece a la literatura no se define por estar escrito, sino porque, a pesar de estar «sólo» escrito, le corresponde una entidad propia que abarca todo lo que entra en cuenta: como un obispado, un principado, la Antigüedad, la cristiandad, la época heroica, dicho brevemente: como la riqueza, que engloba en si misma todo lo que forma parte de ella. Evidentemente, esto incluye el que un texto erija una pretensión de validez independientemente de su contenido y no sólo satisface una necesidad coetánea de información. Al menos según sus propias pretensiones, sobrepasa cualquier destino u ocasión limitados. Como obra de arte lingüística, es «eminente».

¿Por qué? ¿Por su importancia? Una oración, una fórmula de cortesía, un decreto, una noticia de periódico pueden tener un significado decisivo y estar en boca de todos. A pesar de ello, no pertenecen a la literatura ni son textos «eminentes». Por el contrario, no se vacilará en incluir en la literatura, a pesar de todo, a la *oral poetry*, que es previa a cualquier tradición escrita y que se ha conservado en apartadas regiones culturales hasta bien entrada la época literaria, como si, por así decir, la memoria de los poetas y de los cantores representara ya el primer libro en que fue inscrita la tradición oral. La *oral poetry* está siempre de camino al texto, igual que en la declamación rapsódica la poesía transmitida está siempre de camino a la «literatura». Incluso las canciones, que no han sido creadas para ser cantadas una sola vez, parecen estar de camino en dos direcciones, la de la poesía y la de la música. Cuando son compuestas, sus «textos», en cuanto que son textos para canciones, apenas se cuentan entre la literatura, pero sólo porque son, en realidad, más y caen del lado del repertorio clásico de la música, del que no hay que separarlas.

Pero, ¿a qué se debe que algo se convierta en literatura, en un texto literario? Para responder a esta pregunta, hay que tener claro, en primer lugar, que «texto» es un concepto originalmente hermenéutico. Formula el dato de autoridad con que la comprensión y la interpretación han de compararse, como si, por así decir, fuese un punto hermenéutico de identidad que limita todas las variables. Sólo cuando es objeto de controversia la comprensión de algo escrito o dicho, preguntamos por el texto exacto, «correcto», por el tenor literal. Algo se constituye como texto en este contexto hermenéutico, es decir, es establecido por los filólogos como texto.

Pero el texto con configuración literaria es texto en un sentido todavía más elevado y a esto corresponde que la interpretación de configuraciones poéticas sea «interpretación» en un sentido eminente. Mi tesis es que la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos. Nadie puede leer una poesía sin que en su comprensión penetre siempre algo más, y esto implica interpretar. Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura. Por consiguiente, el «texto» no es aquí un dato fijo al que, al final, tengan que retrotraerse el lector y el intérprete. El texto eminente es una configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída, aunque siempre haya sido ya antes comprendido. Así como la palabra «texto» refiere, en realidad, al entrelazamiento de los hilos en un tejido que, por sí mismo, se mantiene unido y no deja que los hilos se salgan de su sitio, así también el texto poético es texto en el sentido de que sus elementos convergen en una palabra unificada y en una sucesión armoniosa de sonidos. Esta unidad constituye no sólo la unidad del sentido del discurso, sino también, con el mismo impulso, la de una configuración de sonidos. Un texto poético no es como un pasaje en el curso de un discurso, sino que es un todo que se sale de la corriente de las palabras que van pasando. Incluso la muletilla más llana y realista que se encuentra en una configuración literaria es, en este sentido, lenguaje «elevado». El *pathos* del desencanto de una modernidad progresiva no puede pretender acabar con esta elevación.

Esta no es consecuencia de un estilo elegido o de una estilización, sino expresión directa de las posibilidades estructurales de la configuración que se le imponen obligatoriamente al lector, igual que al autor. Se puede, siguiendo a Paul Valéry, practicar el cálculo de esta estructuración como un juego matemático, pero la configuración que, sea como fuere, surge y el hecho de que, a fin de cuentas, surja una configuración, que se mantiene y tiene una sólida estabilidad, es algo que sencillamente tiene que aceptar el calculador más racionalista, que es consciente de su sobria acción. No es un proceso

enigmático que admita descripciones, por ejemplo, mediante una teoría del genio, sino que corresponde directamente a nuestra temporalidad. Como toda lectura, también la escritura es una figura temporal discontinua. Su configuración última es que «ella» está ahí, separada del proceso de su producción y que sólo está propiamente «ahí» como la obra que es. Así, a fin de cuentas, una obra de arte literaria sólo está terminada cuando al artista ya no le fue posible reanudar el trabajo en ella. Esta es la respuesta que debió darse Paul Valéry y la que, en cualquier caso, da Goethe con sus fragmentos completos (por ejemplo, *Prometeo*, *El regreso de Pandora*, *La flauta mágica. Segunda parte*, a los que he dedicado un estudio separado).¹⁴ La estética informática moderna, que se vanagloria de poder producir poesía por ordenador, confirma *nolens volens* esto mismo. Olvida que tiene que ser uno quien, de entre la maquinal producción en serie de una gran cantidad de versos, escoja y seleccione lo que tiene visos de ser poesía. Cualquier lector de una poesía lograda sabe de esta instancia legitimadora definitiva, sobre todo por la experiencia de que sólo el oído interno, y no, por muy adecuada que sea, cualquier reproducción de una poesía por medio de la voz, puede hacer audible la pura idealidad de la configuración. Es como si la contingencia de lo material, que es inherente a la voz que recita, a su entonación y modulación, a la elección de su ritmo, a la construcción de las frases y a la posición de los acentos, hiciera perceptible un resto insoportable de arbitrariedad y capricho que el oído interno, que es, todo él, sólo oído, rechaza. Sólo en el oído interno son plenamente uno la referencia de sentido y la forma del sonido.

Es indudable que, si la configuración se va formando en nuestra propia lectura, no existe, a fin de cuentas, en el sentido de que la abarcáramos *uno intuitu*. Estamos ligados a las leyes de la temporalidad. Esto es válido incluso para las denominadas artes estatuarías, cuyas configuraciones no poseen ninguna forma temporal, pero cuya aprehensión supone justamente la ley de nuestra temporalidad. También las obras de las artes figurativas, e incluso las de la arquitectura, tienen que ser «leídas» para estar «ahí».¹⁵

Las artes reproductivas, el teatro y la música sobre todo, tienen la tarea de representar expresamente su modelo textual a través de una peculiar recreación en una materia sensorial contingente. Éste es su rasgo distintivo, lo cual significa que, en cuanto que son interpretaciones, como efectivamente también se las denomina, poseen el carácter de una creación propia. Pero también esta creación propia queda sometida, por su parte, al

¹⁴ Véase mi artículo «Vom geistigen Lauf des Menschen» (Sobre el recorrido espiritual del hombre) ahora en *Gesammelte Werke*, vol. 9, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, págs. 80-111.

¹⁵ Véase a este respecto «Über das Leseo von Bauten und Bildern» (Sobre la lectura de edificios y cuadros), en *Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, págs. 331-338.

juicio del oído interno, y esto quiere, a fin de cuentas, decir: a la indestructible (y con tanta facilidad destruida) figura propia de la configuración. Existe aquí, innegablemente, un antagonismo entre ambas especies de creación, la literaria y la escénica. Ambas están sujetas a leyes propias. Pero donde actúan conjuntamente, como es el caso del denominado teatro literario, la segunda creación queda sometida a la primera. Se trata de una verdad hermenéutica que, ciertamente, puede ser vulnerada; y, hoy en día, el hombre de teatro se inclina a poner por encima de las leyes del texto poético las del teatro. Pero en lo que afecta al teatro literario, no se puede negar la regla hermenéutica descrita.

La perfecta correspondencia de sentido y sonido, que convierte al texto en texto eminente, se cumple de diversas maneras en los diferentes géneros literarios. Esto se refleja en la escala de intraducibilidad de los textos poéticos a otras lenguas. La poesía lírica —y, dentro de ella, la lírica del simbolismo y su ideal de la *poésie pure*— se sitúa, ciertamente, en el nivel superior y la novela está claramente en el nivel más bajo; en esa escala no incluyo a la poesía dramática, pues en ella el arte teatral posibilita, incluso sin traducción y dentro de ciertos límites, la trasgresión de los límites del lenguaje. Pero la «literatura» debería definirse, en el sentido más general, diciendo que la traducción de la misma implica siempre una enorme pérdida, porque lo que le es peculiar es intraducible, a saber: la unidad de sentido y sonido. No podemos tratar aquí detalladamente qué medios estabilizadores posee el arte poético para provocar el equilibrio oscilante de los elementos constructivos sensoriales y espirituales de una configuración poética. A este respecto, la contribución que el estructuralismo ha hecho a la crítica literaria puede ser ampliada en una nueva dimensión. Únicamente la conjunción de las referencias de sonido y sentido presta al lenguaje de la poesía eso que más arriba hemos denominado su «elevación».

La caracterización del texto «eminente» nos debe servir únicamente para preparar una pregunta concreta: ¿qué significa «verdad» allí donde una configuración lingüística ha cortado toda referencia a una realidad normativa y se realiza en sí misma? Para contestar a esta pregunta, no vale decir que los elementos constructivos de una configuración poética también poseen siempre, evidentemente, una referencia al mundo y que, en esa medida, siempre pueden ser verdaderos o falsos cuando se los convierte en el contenido de un verdadero enunciado, pero que la construcción misma no posee, de ningún modo, esa referencia al mundo. Un texto poético habla con verdad o con falsedad, sin distinciones intermedias. A su modo, es verdadero.

Esto se ve perfectamente claro en el concepto de «libertad poética». Obviamente, hay que defender la libertad poética donde entre en juego una referencia expresa a acontecimientos o personajes históricos. Aquí se pone de manifiesto lo que tiene validez general: el poeta es «libre». Lo que le confiere a un texto su rango se determina con el rasero de la calidad literaria que le corresponde como obra de arte literaria. No se corresponde con ninguna «referencia» directa. La obra poética desautoriza con decisión cualquier interés ajeno, independiente, por los contenidos poéticos y por su significado extrapoético. Deberíamos describir abiertamente el fenómeno de lo cursi como la irrupción destructiva de ese interés ajeno en la autonomía de lo artístico y despacharlo por ser contrario a la verdad. También la costumbre actual de introducir, pretendidamente, un libro de poesía ofreciendo un reportaje fotográfico de los lugares que aparecen en ella difumina las dimensiones ontológicas, mientras que el ilustrador de libros —igual que el hombre de teatro— es bueno cuando se subordina al texto.

Existe, en relación con esto, una clara diferencia entre las configuraciones poéticas de calidad inferior y las que enjuicamos como cursis. Sólo de estas últimas diríamos que son contrarias a la verdad. Esto afecta también, obviamente, a los casos en que formas del decir poético tomadas exteriormente son puestas al servicio de contenidos que no están legitimados bajo el punto de vista del arte, sino por intereses de otra especie. Piénsese en la cursilería religiosa o patriótica.

¿No se deduce de todo esto que la palabra poética, más allá de la pregunta por su calidad o por su perfección artística, posee una suerte de veracidad y que, donde hay veracidad (o falta de ella), no debe entrar en juego la pregunta por la verdad?¹⁶ Ciertamente, aunque todos nos inclinamos a negar la veracidad de ciertas creaciones literarias, aunque posean cierta calidad, cuando, por ejemplo, dotados escritores ceden a presiones ideológicas y crean un producto de acuerdo con los deseos oficiales, esta cuestión se complica enormemente cuando, como lectores instruidos, no enjuicamos partiendo del presente y de sus condiciones, sino que vemos y enjuicamos un texto a la luz de las creaciones «clásicas» del arte poético.

Sin embargo, también las obras clásicas pertenecen, como el *¿a* en que nos encontramos, a nuestro propio presente. Con ello se está afirmando que desde que no nos apoyamos en la herencia, común a todos, de la tradición antigua y cristiana, en que el arte se insertaba de un modo natural, la imaginación creadora de los artistas, como la de

¹⁶ Véase también «Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit» (Sobre la contribución del arte poético a la búsqueda de la de la verdad). En *Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, págs. 70-79.

cualesquiera otros, se encuentra bajo una creciente presión que se origina en la simultaneidad del arte y en la universalidad de nuestra comprensión artística. Los artistas están expuestos a una nueva tentación: la tentación de la imitación, a la que con connotaciones peyorativas, denominamos también *imitatio*. La imitación y el seguimiento fiel, por ejemplo, en la forma de la sucesión de maestros y discípulos y discípulos de discípulos, fue, sin duda, la ley de la vida, en constante movimiento, de toda cultura. Pero donde se aceptaba de un modo natural, dejaba lugar precisamente para la manifestación más auténtica de uno mismo. Por contra, la *imitatio* está (como su contrario: la originalidad buscada), en realidad, —así caracterizó Platón al arte— «triplemente alejada de la verdad». Donde más se nota la coacción de la *imitatio* es en las tareas que impone la traducción literaria:¹⁷ la coacción del verso, la coacción de la rima, la coacción de la materia, fuerzan al traductor, consciente o inconscientemente, a la mera *imitatio* de modelos poéticos de la propia lengua, para llevar al texto de la lengua extranjera a una suerte de actualidad poética.

Además, sabemos, por así decir, ya de antemano que lo que nos impresiona cuando nos sale al paso en la distancia de la lejanía histórica tendría, como creación actual, un efecto poco veraz. Géneros enteros de una acreditada tradición del arte poético están hoy casi extinguidos y no nos conceden la esperanza de un resurgimiento. Así, Lukács basó, con razón, la teoría de la novela en la extinción de la continuidad mítica de la épica en verso. Dante o Milton o Klopstock pudieron todavía recibir el género de la epopeya en verso formado por Homero y Virgilio. Esta época se habría propuesto trasladar a lo propio la herencia antigua de la tragedia y la comedia griegas y romanas y, en fin, reconducirlas a la forma de la tragedia burguesa. ¿No debemos aceptar que esto ya no funciona hoy o que sólo se logra en forma paródica porque, sencillamente, no todo es posible en todos los tiempos? ¿Y no se basa la verdad del arte precisamente en que muestra esa limitación? Que la literatura de nuestro siglo haya sido acuñada por autores como Proust, Joyce, Beckett, que disolvieron los conceptos narrativos de acción, carácter, secuencia temporal, que el héroe de una gran novela inacabada, y probablemente inacabable, pudiese ser *El hombre sin atributos* o que un poeta hermético como Paul Celan nos ponga ante la cuestión «¿Quién soy yo y quién eres tú?», como si fuese un enigma insoluble, en todo ello se expresa una norma de veracidad y de verdad, que corresponde a la esencia de la poesía. Esa norma caracteriza el que en la poesía se anula la distancia del querer decir y que, precisamente por ello, lo que se representa como lenguaje dice más de lo que puede decir el decir. Es la forma enigmática de la no-distinción entre lo dicho y el cómo del ser-dicho, que presta al arte su unidad y ligereza específicas y, con

¹⁷ Véase al respecto el anterior «Leer es como traducir»

ello, sencillamente, un modo propio de ser verdadero. El lenguaje se recusa a sí mismo y resiste al capricho, a la arbitrariedad y al dejarse seducir a sí mismo. Así que, también en un tiempo indigente, el mensaje de la poesía sigue siendo mensaje, aunque en la forma negativa de la recusación.

Con ello se cumple, incluso frente a la creación contemporánea, que ya no se guía por una tradición vinculante, el sentido de «verdadero y falso» que corresponde a la obra de arte, es decir, al texto en cuanto tal. El texto es, en el sentido indicado, un enunciado verdadero (o uno falso). Esto no significa mirar la poesía bajo el punto de vista del sociólogo, aunque es verdad, sin duda, que el estado de una sociedad se refleja también en sus configuraciones poéticas. Esto es lo que le interesa al sociólogo. Pero el sociólogo no se refiere al arte ni a lo que revela el arte, ni tampoco a la poesía ni a lo que revela la poesía, sino a lo que se verifica en ella como ya conocido y pensado. No se puede negar que para los intereses sociológicos lo cursi es más útil que lo que atestigua el arte. Esto se manifiesta también en el realismo socialista, que ha sido llevado a la proximidad de lo cursi por la coacción extraña de un proceso de producción fundado sociológicamente. Lo documental enfatiza lo poético.

Lo que, por el contrario, reconocemos como enunciado verdadero en el arte actual converge curiosamente con lo que nos ofrece el arte de otras épocas y de otros pueblos, cuyos valores y expresivo, cuya calidad y estilo sencillamente nos convencen; ciertamente, esto acontece con valoraciones y preferencias cambiantes, pero, sin embargo, con el reconocimiento permanente de que en todas las producciones a las que se da el nombre de «clásicas» todo «concuerta» y que nos afectan a todos nosotros, a pesar de su vinculación a condiciones propias de un lejano origen y una procedencia extraña.

Lo que se une, en la inseguridad estilística y en el capricho experimental del arte moderno, a las grandes sentencias verdaderas de la literatura universal, es tan verdadero como éstas, aunque es —no, porque es— recusación. También en la recusación hay consentimiento. «Que no haya ninguna cosa donde quiebre la palabra» es el último verso de una bella poesía de Stefan George, en quien un gran pensador de nuestro tiempo, Martín Heidegger, ha reconocido un parentesco con su pensar: precisamente en la recusación.

CAPÍTULO 6
LA DIVERSIDAD DE LAS LENGUAS
Y LA COMPRENSIÓN DEL MUNDO
Una conferencia en el Studiurn-generale
(1990)

(La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo) es un tema de la máxima actualidad. En el fondo, se trata del tema político *por excelencia* por el que deberemos responder ante la historia de la humanidad, pues la tremenda y creciente distancia entre el poseedor de las armas y el desarmado nos ha llevado a vivir en un mundo en el que el temor mutuo a contiendas bélicas lo domina todo. Es un sentimiento de temor justificado, en absoluto causado sólo por la peculiaridad de la energía atómica, como a veces se piensa. El progreso en la logística y en la técnica del uso de las armas es tan inverosímil que sólo se puede afirmar: toda tentativa incontrolada de la humanidad de medir sus fuerzas consigo misma equivale a un intento de suicidio coronado por el éxito.

El hombre es un ser vivo dotado de una gran capacidad de invención, y ha inventado la guerra. Aparte del hombre, no conocemos en la naturaleza ningún otro caso de seres altamente organizados en que haya guerra dentro de la misma especie. Conocemos en cambio los consabidos ritos de sumisión, con los que se dan por terminadas las luchas por la supremacía jerárquica entre animales de un grupo, y ello nos lleva a la cuestión que hace de nuestro tema un asunto especialmente urgente: ¿cómo se podrá salvar a la humanidad de sí misma y desarrollar el espíritu comunitario, la solidaridad necesaria para la voluntad de vivir y de sobrevivir?

Puesto que ya no cabe presuponer sin más un buen conocimiento de la Biblia, me permito citar, a guisa de introducción, un texto del Antiguo Testamento. Es el célebre relato de la torre de Babel. Allí se cuenta que un pueblo, que se había establecido en la región de la Mesopotamia asiática, decidió construir una gran torre que llegase hasta el cielo. Y ahí se dice:

«Y hagámonos un nombre, por si nos desperdigamos por toda la faz de la tierra». Bajó Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los hijos de los hombres, y dijo Yahveh:

«He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y éste es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Es, pues, bajemos, y una vez allí confundamos su lenguaje, de modo que cada cual no entienda el de su prójimo». Y desde aquel punto

los desperdigó Yahveh por toda la faz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad.¹⁸

En la coyuntura actual, no se puede leer un texto así únicamente en el contexto religioso del Antiguo Testamento. Es menester reflexionar, aun sin quererlo, acerca de que, evidentemente, lo importante de verdad aquí es la unidad y solidaridad de un lenguaje común, que encarna energías indomables de la voluntad y una confianza sin límites en la propia vocación para la dominación (*Herrschaft*). Si partimos de este texto del Antiguo Testamento, no podremos dejar de preguntarnos por el cariz que presenta entonces nuestro mundo, en el que los hombres no tienen ni, según creo, tendrán nunca a ciencia cierta la unidad de un lenguaje. Pero ¿somos inmunes a la tentación de usar nuestras fuerzas temerariamente? Sea como fuere, ésta es la razón de que el relato de la torre de Babel nos turbe tanto.

Mi tarea como filósofo es clarificar los conceptos con los que aquí trabajamos. A este respecto cabe plantearse varias preguntas: ¿Qué es el *lenguaje*? ¿Qué es el *mundo*? Y ¿qué significa aquí *múltiple* (*vieles*) y qué es *uno* (*eines*)? La torre de Babel repite, en una forma invertida, el problema de la unidad y la pluralidad (*Vielheit*). Ahí la unidad representa el peligro y la pluralidad su conjuración. El relato aparece completamente aislado en el contexto narrativo del primer libro de Moisés, y seguramente es parte del material más antiguo. Los estudiosos del Antiguo Testamento sabrán de dónde procede, pero, en cualquier caso, posee un trasfondo tan expresivo que apenas se puede eludir la actualización del relato.

Por consiguiente, planteo tales preguntas con total independencia de este relato y no con el propósito de interpretarlo. Quiero decir con ello que es lo bastante conmovedor como para que cada cual pueda escucharlo con oídos de hoy. Si tomamos este relato como punto de partida, entonces, con miras a la diversidad de las lenguas entre los hombres, deberíamos preguntarnos: ¿qué aspecto tiene la torre de Babel, o lo que se le parezca, en nuestro mundo?

La historia de Occidente ha dado con suficiente claridad una respuesta a este relato. La respuesta se halla en el camino especial de la humanidad seguido en Occidente con el surgimiento de la ciencia —la ciencia y lo que hoy justamente denominamos «la ciencia», es decir, preferentemente las ciencias de la naturaleza—. La «ciencia», por suerte o por desgracia, no está condicionada por su dependencia lingüística; quizá lo está de otra manera, pero no como ciencia. Precisamente el gigantesco paso dado por la

¹⁸ Génesis 11,4-8. (N. del t.)

humanidad ya con el surgimiento del pensamiento griego consiste en que ha legitimado, por así decirlo, el *logos*, la lógica y, por tanto, las consecuencias necesarias del pensamiento en su abstracción sin miramientos. ¿No es la matemática el lenguaje unitario de la época moderna? Este es el origen de la situación de la historia universal en que se encuentra hoy en día la humanidad, tal como se formulaba en el texto citado. Parece como si ahora fuera posible llevar a cabo todo cuanto pueda proponerse. Esto se lo debemos a la capacidad de abstracción del hombre y a su matemática, en la que se funda el dominio (*Beherrschung* de las fuerzas naturales y que indirectamente comprende también nuestras fuerzas sociales).

Si partimos de esta reflexión, queda perfectamente claro lo que significan para nuestra naturaleza humana las lenguas que hablamos. Esto se observa ya al principio en el modo en que los griegos, como toda cultura viva, consideran su lengua como la lengua «correcta» por naturaleza. Lo mismo vale en el fondo para toda comunidad lingüística. En algún lugar, siempre en tazon de la impronta dejada en nuestra comprensión del mundo por nuestra lengua materna, se ha tenido el extraño sentimiento de que «caballos» se dice «horse» en otra lengua. Sin embargo, eso no debería ser así con propiedad. De lo que aquí se trata es de cómo el imponente esfuerzo de abstracción realizado por la humanidad mediante sus lenguas encierra un completo olvido del lenguaje. Los griegos tenían una única palabra para todos los que no hablaban griego: eran los bárbaros, los *barbaroi*. Todos conocemos esta palabra, no sólo por el uso habitual de nuestro extranjerismo «Barbar», sino también por la técnica teatral. Para que surja un murmullo popular, todo el mundo tiene que decir «ruibarbo»¹⁹ (así era al menos antes; quizás hoy hacen esto las máquinas). Decir «ruibarbo» equivale a decir algo incomprendible, algo que no es en absoluto lenguaje.

Desde este punto de partida de lenguajes hablados queda muy claro cuál es el despenar de Occidente a su gran viaje, el despenar a la ciencia, sobre el que no puedo extenderme ahora en detalle. Son dos las culturas lingüísticas mediante las cuales se formaron el mundo antiguo y la historia de las ciencias y sobre cuya base la época moderna se ha imbuido de nuevas fuerzas: la lengua griega y la lengua latina. Como lenguas de cultura (*Kultursprachen*) ejercieron su hegemonía sobre la totalidad de la antigua *oikumene*, el mundo habitado. Como lengua erudita, el latín ha dominado incluso mucho más

¹⁹ *Rhabarber* y *Barbar* son términos emparentados etimológicamente. El primero (del griego *nhā rhēon* y *bárbaros*) significa literalmente «raíz o planta extranjera». El nombre de la planta parece estar vinculado al antiguo nombre del Volga (*Rha*), en cuya desembocadura se cultivaba (Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch uler deutschen Sprache*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 1989, 22ª edición, págs. 598-599. Véase J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. V, Madrid, Gredos, 1983, págs. 90-91). (N. del t.)

tiempo, hasta los albores de la época moderna. Por lo general se olvida que la misma *Crítica de la razón pura* de Kant es implícitamente una traducción del latín al alemán. Veremos el significado de que en la época moderna haya que desarrollar lenguas nacionales propias para comunicar algo al prójimo, y ciertamente también para entenderse unos a otros. Fue un proceso de la historia universal, en el cual el lenguaje erudito y el eclesiástico del Medioevo condujeron finalmente, también a través de las traducciones de la Biblia, al desarrollo de las lenguas nacionales. Desde entonces, sólo en la ciencia natural matemática y en sus éxitos técnicos se puede encontrar el lenguaje *único*, que quizá no se habla, pero que todos deben leer.

Pinto sólo un cuadro aproximado para recordar cómo se ha llegado a que hoy el camino más corto entre los investigadores de la naturaleza, sobre los que descansa nuestra perfección técnica, sea en mayor o menor grado el camino a la pizarra en la que escriben símbolos para nosotros casi ininteligibles. Esto tiene poco que ver con el lenguaje en cuanto lengua materna dada y estrechamente ligada a nosotros, como traté de ilustrar con el ejemplo de la palabra «caballo». Nuestra situación mundial es, por consiguiente, ésta: el conjunto de fórmulas dominantes ha posibilitado una técnica y simbología matemáticas de una grandiosa perfección. Ello quiere decir al mismo tiempo que todos necesitaremos nuestra razón para encauzar el inmenso potencial de conocimientos y capacidades a nuestra disposición hacia aplicaciones racionales. Éste ha sido el punto de vista en virtud del cual he contado el relato de la torre de Babel.

De hecho, y merced al progresivo dominio (*Beherrschung*) de la naturaleza y de la sociedad gracias a la ciencia moderna, la conexión entre el mundo y el hombre parece por lo pronto un inequívoco presupuesto para nuestra vida, y todos sabemos que la ciencia y la técnica son una condición indispensable para nuestra supervivencia, si es que acaso se consigue alimentar al número extraordinariamente creciente de hombres sobre esta planeta. Pero esto no significa que los hombres, con ayuda de la ciencia como tal, estén en situación de resolver los problemas que debemos afrontar: organizar la coexistencia pacífica entre los pueblos y preservar los recursos de la naturaleza.

Es notorio que el fundamento de la civilización humana no es la matemática, sino la constitución lingüística de los hombres. Sin embargo, el gran enigma del lenguaje, lo propio del lenguaje, es que se cumplimenta entre extremos. El hombre instituye los nombres para todo, tal como se decía en el Antiguo Testamento, y a los ojos de esta narración se embarca —tras el pecado original— en una empresa contraria a Dios. ¿Qué ocurre en realidad con el lenguaje?

Las tentativas para lograr una lengua unitaria, una *Ars combinatoria*, como fue desarrollada, verbigracia, por Leibniz y los matemáticos de la época, han abierto el camino a enormes progresos para la evolución futura de la humanidad y con ello también para nuestra capacidad técnica. A pesar de todo, está claro que se necesitaba una suerte de contraaviso, que comenzó con el romanticismo alemán:

Cuando ya ni cifras ni figuras
sean las claves de todas las criaturas,
cuando aquellos que cantan o se besan
sepan más que los más profundos sabios;
cuando el mundo vuelva a la vida libre
y esté de regreso al mundo,
cuando de nuevo luz y sombras
se desposen para engendrar claridad auténtica,
y, en cuentos y poemas,
se reconozcan las eternas historias del mundo,
entonces de una sola, secreta palabra,
huirá todo ser pervertido.²⁰

Con la delimitación respecto a una Ilustración que se trasciende a sí misma, el lenguaje, en su diversidad y universalidad auto-creadora, entró en la conciencia. Wilhelm von Humboldt fue uno de los fundadores de la filosofía del lenguaje y de la lingüística comparada. La evolución de la Lingüística convierte a su vez el lenguaje en objeto. Pero el pensamiento vive en el elemento del lenguaje.

¿Cómo se ha reflejado esto en la filosofía de nuestro siglo? Como es bien sabido, en este siglo hemos realizado una especie de *linguistic turn* (giro lingüístico), un viraje hacia la «lingüisticidad» (*Wendung zur Sprachlichkeit*). Esto es lo que sucedió en Inglaterra cuando uno de los discípulos mejor dotados de Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, completamente ininteligible para el propio Russell, demostró nuevo interés por el *ordinaty language*, por el uso del lenguaje, por la forma en que hablamos al comunicarnos

²⁰ Tiecks Bericht über die Fortsetzung [von Heinrich von Ofterdingen] (1802) en Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, vol. 1. Das dichterische Werk, edición a cargo de Paul Kluckhohn y Richard Samuel, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1977 (3ª comp.), pág. 360. Hemos optado por hacer una traducción lo más literal posible. Se pueden leer traducciones acaso más literarias en Informe de Tieck sobre la continuación de Enrique de Ofterdingen, en Novalis, Enrique de Ofterdingen, edición a cargo de José Miguel Mínguez, Barcelona, Bruguera, 1983, pág. 261; y Epílogo de Tieck a Enrique de Ofterdingen, Madrid, Editora Nacional, edición a cargo de Eustaquio Barjau, 1981 (2ª comp.), págs. 278-279. (N. de t.)

unos con otros. El nombre de Wittgenstein es hoy uno de los grandes nombres de la filosofía de nuestro siglo.

Un segundo proceso, correlativo al anterior, ha tenido lugar en nuestra tradición alemana. Me refiero a la transición del neokantismo a la fenomenología, y en particular a la evolución ulterior de la fenomenología de Husserl, que desemboca en el giro hermenéutico introducido por Heidegger. Por tanto, lo lingüístico —la constitución fundamental del *Dasein* humano—, ser lingüísticamente, se ha tomado tan esencial y dominante que hasta la metafísica, la doctrina de lo que significa el ser, ha sido situada en un nuevo contexto. El lenguaje es acontecer lingüístico, es acontecimiento. La palabra que le es dicha a alguien no es representable con símbolos conceptuales, aun cuando se pueda representar lo dicho (*das Gesagte*) como tal de forma matemática mediante ecuaciones. La palabra existe más bien como algo que le llega a uno. Las expresiones en Wittgenstein son muy similares. Él habla de pragmática lingüística; esto es, el lenguaje pertenece a la praxis, a los hombres en cuanto están juntos unos con otros y frente a otros. La hermenéutica afirma que el lenguaje pertenece al diálogo (*Gespräch*); es decir, el lenguaje es lo que es si porta tentativas de entendimiento (*Verständigungsversuche*), si conduce al intercambio de comunicación, a discutir el pro y el contra. El lenguaje no es proposición y juicio, sino que únicamente es si es respuesta y pregunta. De este modo, en la filosofía de hoy se ha cambiado la orientación fundamental desde la que consideramos el lenguaje en general. Conduce del monólogo al diálogo (*Dialog*).

Ya no se trata únicamente de lo sabido (*das Gewußte*), de este contorno permanente de las figuras, como las especies en la naturaleza viviente o en la regularidad de la mecánica y dinámica de la física moderna. Se trata ahora de algo diferente, de entendimiento (*Verständigung*). En tal caso no basta con saber lo que responde inmediatamente a nuestro propio interés. Este es el nuevo paso en el que nos encontramos: pensamos así el lenguaje como un estar de camino a lo común de unos con otros (*ein Unterwegs zum Miteinander*) y no como una comunicación de hechos y estados de cosas a nuestra disposición. Si, acaso de una forma desafortunada y sólo legitimada por las circunstancias, escogí como título «La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo», cabría formularlo de otra manera, ciertamente más precisa. En primer lugar: ¿qué significa «el mundo» (*Wel*)? ¿Qué es esto entonces? Los latinos se referían a ello con el término de «universum». Cuando la lengua nacional alemana desarrolló su autoconciencia, se decía en alemán «el todQ» (*Alt*) o «el todo del mundo» (*Weltall*). Y, cuando el neohumanismo en la época clásica de Goethe puso en primer plano el griego frente al latín y a la lengua erudita, se llamó de súbito «cosmos» (*kosmos*).

La célebre obra de Alexander von Humboldt lleva precisamente ese título.²¹ Luego se puede aprender mucho de la historia de la palabra «Welt» (mundo). No tengo una gran opinión de las etimologías, dado que en su mayoría son invenciones de los estudiosos, que lo que mejor ¡saben hacer es refutarse mutuamente. Por eso también continuamente se pone en duda la mayor parte de las etimologías. Pero en el caso de «Welt» apenas podemos dudar —incluso si pensamos en el término inglés «world»— que aquí la raíz «wer» (hombre) está metida dentro: «weralt»? Piénsese también en «Wergeld» (valor de un hombre), «Werwolf» (hombre lobo).²² En todas estas palabras está contenida la partícula «wer», es decir, «hombre, humano» (*Mensch*). En suma, «mundo» es mundo humano, mundo del hombre (*Menschenwelt*). Este es el significado originario en las lenguas germánicas e indogermánicas.

Esto informa ya de algo que debemos recordar aquí: que se trata de la comprensión del mundo, no únicamente en el sentido en que se hace evidente, por ejemplo, en la ecuación universal sobre la que reflexionó Heisenberg pocos años antes de su muerte. No se trata de una forma tal de la comprensión del mundo en que la física podría adherirse a un sistema doctrinal unitario, como se logrará quizás en el curso de la investigación física posterior o de otro tipo. No se trata de comprender, de entender (*verstehen*) el mundo en este sentido. El mundo es primordialmente para el hombre aquello dentro y en medio de lo que está. Ciertamente, decimos «estar en el mundo» (*auf der Welt sein*) cuando un recién nacido²³ ha venido al mundo (*auf die Welt gekommen ist*), como si el mundo fuera algo completamente distinto del hombre. No contemplamos «el mundo» con esta enorme distancia con la que el físico afirma de manera serena: «Queremos anotarlo» (*anschreiben*). Esta misma expresión «anotar», «escribir», delata qué poco se toma en cuenta en la ciencia moderna el logro de un entendimiento, qué poco en general está ella a la mira «del otro». «Entendimiento» no se refiere sólo a la cosa, tampoco al entendimiento que comienza con los primeros balbuceos del lactante y con la primera comunicación entre madre e hijo. Por consiguiente, el título de nuestra

²¹ Alexander von Humboldt (1769-1859), *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo (Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung)*, 5 volúmenes, Stuttgart, 1845-1862. (N. del t.)

²² La primera palabra compuesta (*Wer* = hombre, *Geld* = dinero) es un germanismo usado también por nuestros juristas, pues se refiere al precio que, según el antiguo derecho germánico, pagaba a título de resarcimiento el responsable de un delito de agresión o muerte a la víctima o a su familia para ¡quedar a salvo de la venganza que, de acuerdo con las leyes, podían tomarse los agraviados o sus herederos. La segunda (*Wer* = hombre, *Wolf* = lobo) se refiere al licántropo (véase Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22ª edición, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 1989, pág. 788). Como bien recuerda aquí Gadamer, *Welt* resulta de una composición de *Wer* (hombre, varón) y *alt* (antiguo, edad) —en inglés ocurre otro tanto con *world*—. Luego para el germano antiguo, *mundo* equivaldría a «edad o tiempo vital del hombre». De ahí que la obra de Schelling *Die Weltalter (Las edades del mundo)* (1811-1813) parezca un pleonasma. Por supuesto, esta incursión etimológica debemos tenerla presente más adelante al considerar los matices semánticos que incorpora el neologismo *welten* (hacer o devenir mundo, «mundanear»). (N. del t.)

²³ Literalmente «nuevo ciudadano de la Tierra» (*neuer Erdenbürger*) (N. del t.)

conferencia lo interpretamos mejor así: comprender, entender (*Verstehen*) es comprenderse, entenderse (*Sich-Verstehen*) en el mundo. De aquí la urgencia con que se nos plantea la tarea de la pluralidad de las lenguas.

¿Qué es entonces este ser en el mundo (*Sein in der Welt*) en el que intentamos entendernos? El mundo no es por eso ciertamente objeto. Ya Kant ha mostrado en su doctrina de las antinomias, en la famosa crítica a la «metafísica dogmática», que el mundo como todo nunca es algo dado y por tanto tampoco puede ser explicado como un todo dado con las categorías de la experiencia científica. Así queda claro en cualquier caso y tanto más para todos nosotros —y aquí retomo uno de mis conceptos predilectos—: el mundo existe como horizonte.²⁴ «Horizonte» evoca la experiencia viva que todos conocemos. La mirada está dirigida hacia el infinito de la lejanía, y este infinito retrocede ante nosotros con cada esfuerzo, por grande que sea, y con cada paso, por grande que sea, se abren siempre otros nuevos horizontes. El mundo es en este sentido para nosotros un espacio sin límites en medio del cual estamos y buscarnos nuestra modesta orientación.

Pero saber si podemos buscar esta orientación sólo por vía de los progresos en las ciencias naturales y de su experiencia acumulada y por vía de las ciencias sociales afines a ellas exige un instante de reflexión. Ahora se trata, sin embargo, de que no sólo el mundo no es algo dado, sino que tampoco lo es nuestro ser en medio del mundo. La precaria posición del hombre, intermedia entre un ser vivo de la especie animal y un ser natural dotado de una peligrosa capacidad de pensar, lo ha puesto fuera de las líneas del instinto a las que la naturaleza impele a los seres vivos o, mejor dicho, los somete obedientemente a su dictado (*dent Gebot der Natur*).

Luego el hombre está así puesto aparte en una singular ¡libertad. Kant ha sido el gran pensador que habría debido enseñarnos de una vez por todas el significado metafísico del concepto de libertad. Habría debido enseñarnos, por ejemplo, que era un absurdo que tantos estudiosos e investigadores respetables, invocando el principio de indeterminación, se prestaran a decir en los años 20 que ahora estábamos más cerca de la demostración de la libertad. Si la «casualidad por libertad» (*Kausalität aus Freiheit*)²⁵ fuera explicable mediante la ciencia y de ella dependiera sentirse o no responsable de algo, esto constituiría, sin embargo, una triste cesión de los derechos y deberes supremos, más propios y personales, y sería incluso peor que la drogodependencia.

²⁴ Véase *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1991, 4ª edición, págs. 309 y sigs., págs. 372 y sigs. (N. del t.)

²⁵ *Crítica de la razón pura* A 538 B 566 y sigs. (N. del t.)

Por eso Kant ha llamado a la libertad el «hecho de la razón» (*Vernunftfaktum a' er Freiheit*).²⁶ Esto significa que, para nosotros, como seres que queremos entendernos a nosotros mismos y en este sentido somos seres racionales, resulta inevitable que nos imputemos la responsabilidad de nuestra decisión donde tenemos la posibilidad de elegir. Kant nunca ha afirmado que haya en realidad una acción llevada a cabo puramente por la voluntad libre. Ha dicho simplemente: así tenemos que pensarnos si queremos vivir juntos en nuestro mundo común y construir instituciones sociales, un ordenamiento jurídico y ético y una convivencia pacífica entre los pueblos de nuestro entorno. Todo esto ha sido fundado en el célebre imperativo categórico de la filosofía moral de Kant.

Por consiguiente, ¿qué significa propiamente, para volver a nuestra pregunta inicial, entenderse en el mundo? Significa entenderse unos con otros. Y entenderse unos con otros (*Miteinander-sich Verstehen*) significa entender al otro. Y esto tiene una intención moral, no lógica. Constituye, sin duda, la tarea humana más ardua, y tanto más para nosotros, que vivimos en un mundo marcado por las ciencias monológicas. Las ciencias son un único y gran monólogo, y están orgullosas de ello; de hecho, pueden estarlo, ya que las seguridades, certezas y posibilidades de control que han introducido nos protegen en gran medida de nuestras debilidades y de los eventuales abusos por parte de los otros. No obstante, se trata evidentemente —en nuestro mundo y para todos nosotros, incluyendo la ciencia y su investigación— ¡de algo distinto de tal seguridad.

Nuestra tarea consiste en aprender cómo tenemos que afrontar el enigma de nuestro Dasein en formas verdaderamente adecuadas, y dejar de considerar que, dada nuestra capacidad de pensar, somos seres destinados a erigirnos en el mundo en una suerte de dominadores universales (*Welt-herrschaft*). Todos hemos de aprender que el otro representa una determinación primaria de los límites de nuestro amor propio y de nuestro egocentrismo. Es un problema moral de alcance universal. También es un problema político. En estas semanas y meses no puedo en absoluto subrayar con suficiente seriedad cuán crucial es la necesidad de aprender a conseguir una solidaridad realmente efectiva entre la diversidad de las culturas lingüísticas y de las tradiciones. Esto se logrará sólo lenta y laboriosamente, y requiere que empleemos la verdadera productividad del lenguaje para entendernos, en lugar de aferrarnos obstinadamente a todos los sistemas de reglas con los que diferenciar entre correcto y falso. Sin embargo, cuando hablamos, pensamos ante todo en volvernos comprensibles a nosotros y al otro

²⁶ *Crítica de la razón práctica* (1788) (en la edición de la Academia de Berlín, vol. V, págs. 6,31-32,42-43; hay una reciente reedición de la clásica versión castellana de M. García Morente, Salamanca, Sígueme, 1994). (N. del t.)

de tal modo que el otro pueda respondernos, confirmarnos o rectificarnos. Todo ello forma parte de un auténtico diálogo.

Heidegger ha usado alguna vez de joven una expresión que con el tiempo, gracias a la publicación de sus cursos de juventud, se ha hecho conocida: «Es *weltet*» (Se hace mundo).²⁷

¡Qué maravillosa expresión! Recuerdo que uno de mis amigos de juventud —era un poeta expresionista y por eso, como es natural, especialmente receptivo a las audacias lingüísticas— exclamó lleno de entusiasmo: «¿No es maravilloso?». En efecto, cuando se hace mundo, ha venido al lenguaje algo plenamente esencial, la eclosión en horizontes abiertos, el fundirse con múltiples horizontes abiertos.²⁸

Quien escucha al otro, escucha siempre a alguien que tiene su propio horizonte. Ocurre entre tú y yo la misma cosa que entre los pueblos o entre los círculos culturales y comunidades religiosas. Por doquier nos enfrentamos al mismo problema: debemos aprender que escuchando al otro se abre el verdadero camino en el que se forma la solidaridad. Sucede exactamente lo contrario de aquello que en el relato de la torre de Babel tenía en mente la gente como ideal delirante. Allí se decía: «Tenemos que hacernos un nombre, por si nos desperdigamos por la faz de la tierra». ¿Bajo qué nombre queremos permanecer juntos? Es el nombre que se tiene y que le permite a uno, por así decirlo, ya no escuchar al otro.

Lo que a mí me importa es mostrar que nos enfrentamos a esta tarea, no de querer eliminar la diversidad de las lenguas en el curso de un proceso de organización —por ejemplo, por motivos de racionalización o burocratización—, sino de que cada uno aprenda a salvar las distancias y a superar los antagonismos entre nosotros. Y esto significa respetar, atender y cuidar al otro y darnos mutuamente nuevos oídos, algo de lo que carece bastante este mundo en el que se apela a los expertos. Con esto no quiero negar que haya también expertos que prestan atención a las necesidades de la

²⁷ Aunque literalmente el neologismo *welten* equivaldría a «mundanear», en Heidegger sería más preciso traducirlo por «hacer o devenir mundo». (N. del t.)

²⁸ *Das Aufgehen in offene Horizonte, in vielerlei offene Horizonte hinein*. Resulta difícil verter al castellano el término *Aufgehen* por sus varias connotaciones semánticas. Por un lado su significado se infiere comparándolo con sus antónimos. *Aufgehen* se opone a *Untergehen* (irse a pique, acostarse, tumbarse, descender, decaer); pero también a *Sichverbergen/Sichverschließen* (ocultarse, encerrarse). De ahí que signifique primeramente levantarse, mostrarse, salir, despuntar, abrirse, expandirse, en suma, una suerte de eclosión. Por otro, *Aufgehen in etwas* equivale a «ser absorbido o ser uno con algo y desaparecer o desvanecerse en esa unidad», a «fundirse con algo o en algo». Este último sentido está relacionado con la importante noción gadameriana de «fusión de horizonte» (*Horizontverschmelzung*) (véase *Verdad y método*, págs. 377 y sigs., 455 y sigs., 477). (N. del t.)

humanidad o de la sociedad, pero no en su calidad de expertos, sino de hombres que obedecen a un franco sentimiento de responsabilidad por la humanidad y su destino. No obstante, conviene asimismo oír a los expertos como es debido.

Por tanto, emplazo el horizonte lingüístico, y éste es un plural, junto al horizonte del mundo en que vivimos. Ahí hay una pluralidad de horizontes, que no deberíamos reducir, por ejemplo, a causa de un particular mecanismo unitario. Para lo cual poseemos traducciones (*Übersetzungen*). Bien, éste es nuestro mundo literario. Pero ello implica que tenemos que leer para que se nos diga algo. Hacer de intérprete (*Dolmetschen*) es ya algo más parecido a un diálogo. Cuando tuve que negociar con los rusos como rector de Leipzig,²⁹ aprendí que lo importante no era convencer a mi interlocutor ruso con mis propios argumentos, sino ganar al intérprete para mi causa. Éste debía decir lo que era útil para mi propósito. Si se hubiera limitado a traducir lo que yo decía, presumiblemente yo no habría tenido mucho éxito.

Hacer de intérprete es todavía un resto de diálogo vivo, aunque mediado, interrumpido, roto. Por supuesto, no se puede ser tan estulto como para reclamar traducciones literales, y esto no sólo es válido para el diálogo entre hombres de distintas lenguas; también se descubre cuando se tiene que releer un texto propio en otra lengua. ¡Oh, Dios mío, qué terriblemente precisos habéis sido conmigo! ¡Ya no hay hombre capaz de entenderlo!

En esto consiste primordial y propiamente hablar, y la hermenéutica sirve para desarrollar la posibilidad de transmitir al otro lo que uno piensa de verdad y obtener de él la respuesta, la réplica de su modo de pensar. Soy por completo de la opinión de que debemos usar y cultivar también la traducción como medio auxiliar, pero sólo si con ello somos conscientes de que el nuevo texto debe hablar de nuevo. No puede ser ocultado por todo el armazón herrumbroso de la lengua de origen y de su retórica. Sólo así nos es posible llegar al otro y acercarnos a lo que quiere decir. Por lo demás, esto es así no sólo al traducir; en nuestras relaciones con nuestros semejantes, se trata siempre de acoger lo que el otro efectivamente quiere decir, y de buscar y encontrar el suelo común más allá de su respuesta.

Tal como ha mostrado Max Weber, la burocratización es el destino propio de nuestra civilización. Esto es una gran verdad, y su significado se hace cada vez más evidente.

²⁹ Gadamer fue profesor en Leipzig desde 1939 y, tras el desmoronamiento del Tercer Reich, se convirtió entre los años 1946 y 1947 en rector de la Universidad bajo la ocupación rusa; véase el capítulo que le dedica a este episodio de su vida en el libro autobiográfico *Años de aprendizaje filosófico (Philosophische Lehrjähre)*, Francfort del Meno, Klostermann, 1977, págs. 111-138. (*N. del t.*)

Precisamente se evidencia también dentro de los dominios del mundo académico y de sus tareas, que, junto los medios de comunicación de masas, las escuelas y todo lo ligado a ello, forman una unidad interna, orgánica. De lo que se trata sobre todo es de liberar el lenguaje en sus posibilidades creadoras y de alcanzar un entendimiento.

Esto no se puede lograr mediante meras instituciones, sino sólo con el intercambio vivo de ideas, y por eso el pluralismo en el que vivimos posee un significado verdaderamente productivo. Esto vale en todos los ámbitos; por ejemplo, en la manera en que surgen estilos arquitectónicos o modas de vestir, o en el mando de las formas en el que nos movemos permanentemente en la literatura o en el arte o en otros campos. Asimismo cada obra poética, cada obra de arte es siempre otra cosa, es diferente de un modo abierta-mente desafiante y exige siempre de nuevo nuestra respuesta.

Éste es el punto de vista desde el que contemplo la tarea de la filosofía en nuestro tiempo. El mundo pluralista en el que nos encontramos es como la nueva Babel. Pero este mundo pluralista contiene tareas, que consisten no tanto en la programación y planificación racionalizadoras cuanto en la salvaguardia de los espacios libres de la convivencia humana, incluso por encima de lo extraño. El lenguaje tampoco es lo que solemos denominar lenguaje periodístico (*Zeitungsdeutsch*), en el cual cualquiera se percata de que esto ya no es propiamente una lengua, sino un simple trabajo informativo que adquiere su valor y su necesidad como formación de opinión, pero que no puede sustituir al propio pensamiento y al intercambio vivo de ideas en que consiste el diálogo.

En vista de la informática uniformadora de todo, gracias a la cual en el futuro se ampliarán las disponibilidades en nuestra vida social —probablemente, en una proporción impensada—, es menester cultivar tanto más el lenguaje en sus posibilidades más propias. Para ello es necesario encontrar la palabra precisa y también aprender el silencio elocuente: en síntesis, *estar presente en el diálogo (in Gespräch sein)*. Lo verdaderamente opuesto es la rutina del diálogo polémico, de la disputa (*Streitgesprächs*), cuando se reacciona ante cualquier tesis únicamente con la pregunta: «Pero, ¿no hay ahí una contradicción lógica?». En naciones de debate (*Debattinationen*), a las que, justamente por talento, los alemanes no estamos llamados a pertenecer, eso es a menudo una simple técnica. Contra ello debemos defender el diálogo en su posibilidad interna de verdad, y en especial contra la sumisión a las reglas de una mera lógica aparente,³⁰ conocida como sofística.

³⁰ Crítica de la razón pura A 61 B 85-86. (N. del t.)

Me gustaría decir que hemos ganado con ello un mejor concepto de razón. Esto no es algo irracional, porque ese concepto ciertamente no es sólo calcular o deducir con necesidad lógica. Ofrece, al contrario, una imagen más polifacética de la razón,³¹ tal como decimos en nuestra lengua: «¡Pero sé razonable y no argumentes a tontas y a locas!». ¿Qué significa esto, cuando quizás está en litigio que uno deba ser razonable? Obviamente, debe significar que uno debería hacer suyo en sus positivas intenciones aquello que el otro ha querido decir. Sólo si se entiende al otro en este sentido, es posible tal vez llegar de consuno a soluciones en las cuestiones en litigio. Toda diplomacia descansa esencialmente en aprovechar tales posibilidades.

Para terminar me gustaría decir todavía algo sobre el concepto de formación, de educación de cultura (*Bildung*). A veces se habla del ciudadano culto (*Bildungsbürger*), de los tiempos de la cultura superior. Otras se habla del conflicto entre clases cultas e incultas, conflicto que ha resultado bastante dudoso y funesto en nuestra historia alemana y en nuestra sociedad debido a la exagerada «patente» de cualidades académicas. Pero ¿el hecho de aprobar un examen nos convierte en personas cultas, formadas? ¿Qué es propiamente formación? Permítanme citar a este propósito a uno de los grandes. Son palabras de Hegel: formación significa poder contemplar las cosas desde la posición de otro.³²

En este sentido les deseo a todos ustedes que sus estudios los ayuden a adquirir no sólo capacidad real o patentes,³³ sino también la formación para aprender a entender a otro desde sus puntos de vista.

³¹ «*Ein vielseitigerer Anblick*», El sustantivo equivale tanto a «imagen», «espectáculo», como a «mirada». (N. del t.)

³² Se refiere a la *Fenomenología del espíritu*, de la que se ha ocupado en reiteradas ocasiones; véanse, p. ej., *La dialéctica de la conciencia en Hegel* (1973), Valencia, Cuadernos Teorema, 1980; *La dialéctica de Hegel Cinco ensayos hermenéuticos* (1971), Madrid, Cátedra, 1980. En *Verdad y método* lleva a cabo una sucinta historia de la palabra *formación* (*Bildung*) (págs. 38-48). (N. del t.)

³³ Nuestra última reforma del plan de estudios universitarios ha introducido, a modo de híbrido entre el modelo norteamericano y el alemán y también con resultados nefastos, como asevera Gadamer, el sistema de *patentes* o *créditos*. (N. del t.)

CAPÍTULO 7
LOS LÍMITES DEL LENGUAJE
(1985)

Reflexionar sobre el lenguaje y sus límites es una oferta tan irresistible para mí como la que recibió Sócrates cuando un joven muy prometedor le comunicó que valía la pena hablar con él. Eso me sucede cuando se trata del «hueso del lenguaje» que Hamann estuvo royendo toda su vida sin soltarlo, aunque ya no parece que se desprendan más jirones de carne del hueso. Mientras que, sin duda, las ciencias empíricas pueden dar coloridas y sugerentes comunicaciones sobre el lenguaje, el peculiar color gris de la filosofía sólo ha de poder ofrecer aclaraciones conceptuales. Indirectamente también puede ganar algo la investigación científica del lenguaje y de sus límites. Con todo, la cuestión de hasta qué punto la teoría de la evolución juega un papel aquí, no será enteramente dejada de lado en lo que sigue.

No cabe dudar de que el lenguaje no sólo debe ser considerado como lenguaje formado por palabras, sino como una forma de comunicación. Esto significa que hay un sentido más amplio de lenguaje junto a otro más estrecho. En el sentido más amplio, el lenguaje refiere a toda comunicación, no sólo al habla, sino también a toda la gesticulación que entra en juego en el trato lingüístico de los hombres. Hay también el denominado lenguaje de los animales. Sin embargo, éste es un tema aparte. Por el contrario, es para mí especialmente importante atender a la forma intermedia que, sin duda, es una forma de comunicación de un tipo especial, a saber: el lenguaje que el hombre habla con los animales y que ciertas especies animales domésticas, de alguna manera, comprenden. Pero, obviamente, en el centro de mis reflexiones estará el lenguaje formado por palabras.

Al comenzar, quisiera hacer una observación que, en cierto sentido, ya indica que el lenguaje tiene sus límites. Me refiero al nexo entre lenguaje y escritura. Me refiero, con ello, a toda clase de escritura. Puede ser, naturalmente, escritura fonética, también puede ser escritura silábica y también puede ser escritura ideográfica. Pero que, en general, sea posible transferir el lenguaje a la escritura o escribir al dictado o copiar de una muestra, remite a una especie de autolimitación que se impone a la expresión lingüística de nuestro pensamiento. Igual que en la conversación, tenemos que ver aquí con algo que se sitúa frente a nosotros, que pertenece a mi propia comunidad lingüística y que, por consiguiente, nos vincula a ambos.

Para poder llegar a ser conscientes del problema del lenguaje en todo su significado quisiera recurrir, como hago a menudo, a Aristóteles. Con todo el respeto ante gente como Herder o Rousseau, que han hablado sobre el origen del lenguaje, creo que, a fin de cuentas, ninguno de ellos ha leído lo suficiente a Aristóteles. Pienso, en primer lugar, en la célebre locución de Aristóteles sobre la primacía de la vista. Al comienzo de la *Metafísica* se dice que, de entre todos los sentidos, la vista es el primero y más importante, porque da a conocer la mayor parte de las diferencias. Pero en otro pasaje Aristóteles atribuye la primacía al oído.³⁴ En efecto, nuestro oído puede oír el lenguaje y, merced a ello, no sólo puede dar a conocer la mayor parte de las diferencias, sino, en suma, todas las diferencias posibles. Esta universalidad del oído llama la atención sobre la universalidad del lenguaje. Tiene una significación especial precisamente también para discusiones de tenor científico que he tenido, por ejemplo, con amigos míos que son científicos de la naturaleza o con la escuela de Francfort, con Habermas y otros, en las que se trataba de la cuestión acerca de si no hay, junto al lenguaje, otros rasgos característicos del hombre, igualmente fundamentales, que sean determinantes para su destino. A este respecto, me parece que no ha sido tomada en cuenta toda la potencialidad que se encuentra en el lenguaje y que lo pone en condiciones de guardarle el paso a lo que recibe el nombre de razón.

Un pasaje central que podemos leer en Aristóteles acerca de la universalidad del lenguaje y que toma posición al respecto con una amplitud extraordinariamente rica en perspectivas, es la célebre definición del hombre en el contexto de la *Política* aristotélica.³⁵ Como es conocido, se afirma ahí que el hombre es el ser viviente racional, el *animal rationale*. Así lo aprendimos también en clase de filosofía y me acuerdo de que cuando tenía treinta y dos años comencé a abrir los ojos por primera vez, gracias a Heidegger, ante lo extraordinariamente equivoco que es traducir en el pasaje de Aristóteles *logos* por *rationale* y definir al hombre como el ser de razón. El contexto del pasaje es totalmente unívoco. En él se habla de que la naturaleza, en el caso de las aves, ha llegado tan lejos que puede mostrarse mutuamente mediante señales el peligro o el alimento. Por el contrario, en el caso del hombre, la naturaleza ha dado un paso más. Le ha dado el *logos*, es decir, la posibilidad de mostrar algo mediante palabras. El habla puede representar algo, poner algo ante nosotros, como es, aunque no esté presente. Pero a continuación, el significativo párrafo de Aristóteles dice que con ello la naturaleza nos ha dado el sentido para lo conveniente y para lo justo. Aunque somos conscientes de que el pasaje se encuentra en el contexto de los cursos de Aristóteles

³⁴ *De Sensu* 1, 437 a₅.

³⁵ *Pol.* A2, 1253 a₉.

sobre política, es enigmático cómo se relaciona todo esto. Habremos de meditar con más precisión sobre ello.

Ante todo, llama la atención —como también lo indica el texto— el sentido del tiempo. Hay que aceptar, y la palabra griega que designa lo conveniente (συμφέρου) lo indica con claridad, que no sólo se puede elegir lo que a uno se le ocurre en el instante, sino precisamente aquello que promete algo para el futuro. De esta manera elegimos los medios, por ejemplo, una medicina que sabe mal cuando esperamos sanar. Pero no todo consiste en elegir los medios. Se ponderan las preferencias y las ventajas. En ello hay ya presupuesta una distancia. Hay que imaginarse qué consecuencias se siguen en uno o en otro caso y se puede también, según convenga, comunicar a otros lo que uno se imagina.

En cierto modo, este testimonio es también un testimonio de la teoría de la evolución. Se alude directamente a ella: «La naturaleza ha llegado tan lejos —en el caso de las aves, en el caso de los hombres...». Sin duda es mucho más que una teoría de la evolución, en cuanto que ese tener presente que nos proporciona el lenguaje fue considerado por Aristóteles como la perfección última en el desarrollo de lo vivo a través de la naturaleza. Esto se expresa en la teología de Aristóteles, en el concepto de lo divino que Aristóteles describe a partir de la representación de sí mismo, que es la singular posibilidad del pensamiento.

Sin embargo, la teoría de la evolución adopta aquí una perspectiva completamente distinta. La teoría de la evolución no debe olvidarlo precisamente en este momento, cuando intenta erigir una teoría del conocimiento sobre sus propios presupuestos y, por tanto, proyectar nueva luz sobre cuestiones epistemológicas. Si la teoría de la evolución es consecuente, debe plantearse cuáles son las consecuencias de que nuestro organismo y, por tanto, las capacidades cognoscitivas y prácticas de la raza humana, se hayan desarrollado adaptándose a las condiciones de la vida sobre la tierra, que han proporcionado formidables resultados en la forma del saber humano y de la ciencia occidental. Pero precisamente desde este punto de vista, no puede considerarse imposible que la falta de especialización, que es el rasgo distintivo del ser viviente hombre, a quien le ha proporcionado una capacidad de adaptación única a las condiciones de la vida sobre la tierra, sea una especialización que conduce a un callejón sin salida. Podría conducir a que aprendiéramos a matarnos después de discutir a gritos, hasta que, finalmente, una nueva especie, quizá los delfines o algún otro animal oceánico (o las ratas), inaugurara un nuevo período de la vida sobre la tierra.

Que la teoría de la evolución quiera ampliarse hacia la teoría del conocimiento es, simplemente, un círculo. De manera que no se puede justificar el conocimiento en cuanto conocimiento y uno se equivoca cuando cree poder apartar-se de la conclusión de Nietzsche según la cual el conocimiento humano, en cuanto condición de la conservación y del acrecentamiento de la voluntad de poder, ya no tiene, en absoluto, nada que decir ni sobre el ser de las cosas ni sobre la pregunta por la verdad.

Consideremos la cita de Aristóteles con más precisión. Encontramos en ella una transición peculiar desde la comunicación animal mediante señales hasta un poner de manifiesto lo «conveniente», es decir, hasta una relación con otra cosa de la que suponemos que se comporta de esta manera y de la otra. Es una bonita expresión de la lengua alemana: *Die Sache verhält sich so und so* (la cosa se comporta de esta manera y de la otra). Ello implica que hemos de tomarla y aceptarla como se comporta por sí misma. Pero implica, además, distancia respecto de nosotros mismos y de nuestros deseos e ilusiones. Es una especie de objetivación que no nos es tanto concedida por la naturaleza cuanto reclamada por la realidad y que, de ningún modo, debe ser puesta en relación con las ciencias experimentales modernas. Esa distancia es más bien la que ha hecho al hombre capaz de actuar frente a la realidad de un modo singular, lo ha capacitado no sólo para representarse algo, sino también para representarse algo anticipadamente. Este es el significado del sentido del tiempo, del sentido para lo que no está actualmente presente, para lo conveniente, por mor de lo cual elijo medios —también los que no me agradan de inmediato.

Así, pues, partiendo del amplio concepto de Aristóteles, no sólo se puede ilustrar todo esto, sino también concebir la importancia que posee para la fundación de la cultura. Entra en juego aquí el paso del *Homo faber* al *animal politicum*. Se trata del concepto de *syntheke*. A veces se traduce, de un modo que, indudablemente, puede inducir a error, por «convención». En realidad, lo que se define mediante esta expresión es el sentido pleno del lenguaje y el pleno sentido de la humanidad de la vida. Aristóteles dice, en efecto, que el lenguaje es la forma de señalar y de comunicar no por naturaleza, sino por convención.³⁶ Naturalmente, igual que en la teoría del Estado de Rousseau, tampoco aquí se trata de una convención explícitamente acordada. Que se conviniera en hablar de tal o cual manera sería, en el caso del lenguaje, no sólo un círculo, sino también un manifiesto contrasentido. Conocemos suficientemente bien la caricatura del lenguaje que sale de esas reglamentaciones lingüísticas. Obviamente, no es eso lo que se quiere decir. La expresión *syntheke* sólo designa la estructura fundamental de la comprensión

³⁶ De Int 2, 16a₂₇; 4, 17a₂.

lingüística y del entendimiento mutuo mediante el lenguaje, a saber: el ponerse de acuerdo.

A propósito de esto, hay en la lógica aristotélica un pasaje maravilloso,³⁷ que, con seguridad, también conocía Herder y que yo cito a menudo. En el capítulo sobre la denominada inducción, Aristóteles describe cómo se llega a la experiencia partiendo de las percepciones que se van acumulando y que vamos reteniendo en la memoria. Cuando Aristóteles se pregunta cómo habría que pensar este paso por el cual se lleva a efecto el saber de lo general a partir de muchos datos particulares, establece la siguiente comparación: es como en el caso de un ejército en fuga, todos sienten pánico y corren. Al fin, uno se queda parado y mira a su alrededor para ver si el enemigo les está todavía pisando los talones. Y, a continuación, quizá se detenga otro más, y después un tercero. Cuando uno se detiene, todavía no ha terminado la huida, ni tampoco cuando se detienen el segundo o el tercero. Y, a fin de cuentas, nunca se sabe cómo llega a detenerse el ejército. La huida se detiene. La expresión es: el *arché* queda restablecido, la unidad de mando. Todos obedecen de nuevo al jefe. Esta es la descripción de un comienzo sin comienzo.

Ya en la Antigüedad, Temistio relacionó este pasaje con el aprendizaje lingüístico de los niños y, en efecto, se le debería prestar atención al nexo entre la formación del lenguaje y la formación de los conceptos. Ante todo, el concepto de *syntheke* engloba el que el lenguaje se forma en la convivencia, en cuanto que en ella se engendra un entendimiento mutuo gracias al cual se puede llegar a acuerdos, se pueden establecer convenciones. Este ponerse de acuerdo tiene una importancia extraordinaria. No hay en él ningún comienzo, sino que es precisamente en el sentido literal de la expresión un *convenir*, un *continuum* del tránsito que lleva la vida del hombre desde la familia, desde la vida y la morada en pequeños grupos hasta el ulterior desarrollo de una lengua articulada en grandes comunidades lingüísticas.

Si se aplica la descripción lógica de la formación de los conceptos universales al lenguaje, entonces resultará claro, sin duda, de qué modo la corriente de fenómenos en que se retiene algo es el primer presupuesto para el pensamiento de lo universal. De un modo análogo, Herder lo describe con el encierro de las ovejas que se realiza en la memoria. La particularidad de la capacidad formadora del lenguaje radica, ante todo, en distinguir lo característicamente significativo. Pero esto quiere decir que la formación de lo universal entraña también una autolimitación de la propia capacidad de juego.

³⁷ An. Post B19, 100a₁₂

Tenemos que admitir que un niño de tres años es, en el trato con el lenguaje, mucho más rico y genial que cualquier adulto. Hay, indudablemente, algunos gigantes del espíritu que son como niños, como por ejemplo Goethe, cuyo vocabulario se reúne hoy elaborándolo lexicográficamente, que muestra en un sinnúmero de volúmenes una enorme riqueza lingüística.

Esto tiene, por supuesto, validez general. Son, sobre todo, los poetas quienes hacen uso de la flexibilidad de la capacidad lingüística más allá de las reglas, más allá de la convención y, no obstante, dentro aún de las posibilidades que el mismo lenguaje ofrece, saben expresar lo no dicho. Si pensamos en los casos particulares del niño y el genio, entonces nos damos cuenta de hasta qué punto nosotros, como sociedad humana, hemos de ser tomados en consideración para modelarnos en ella. En el aprendizaje del lenguaje se articula una experiencia con la que nos familiarizamos bien y que representa un verdadero tesoro. Se trata de una orientación en el mundo transformable con bastante facilidad. Durante mi infancia aún me enseñaron a decir «pez ballena». Hoy todos decimos «ballena». Se ha grabado en la conciencia de todos nosotros que las ballenas son mamíferos y no peces. Así que la misma lengua tiene en cuenta, otra vez, la experiencia. Pero, en conjunto, se trata de una peculiar doble direccionalidad de nuestra capacidad creativa. Por un lado, somos capaces de generalizar y de simbolizar, como es manifiesto, especialmente, en el milagro del lenguaje articulado; y, sin embargo, por otro lado, esta capacidad de figuración lingüística está, por así decir, encerrada en límites que ella misma establece. Se transforma, por decirlo así, en crisálida sin volver a mover las alas como la mariposa.

Nos aproximamos así a la pregunta por los «límites del lenguaje». Lo que se ha mostrado en nuestras consideraciones no ha sido sólo el contraste del lenguaje con lo prelingüístico. No deberíamos dejar de considerar lo que está próximo a lo lingüístico. Me refiero, por ejemplo, a lo siguiente: ¿qué es la risa? Aristóteles dio dos definiciones del hombre. Es el animal que tiene lenguaje y el único ser viviente que puede reír.³⁸ No sin razón. Ambas definiciones tienen, sin duda, una raíz común, la de la distancia. En el lenguaje hemos tenido conocimiento de ella como la capacidad de hacer conjeturas, de representar algo que no está presente, pero representándolo de manera que podamos reflexionar sobre ello. También en la risa se presenta una singular forma de autodistanciamiento en que la realidad pierde su presión de realidad por un instante y se convierte en espectáculo (Bergson, Plessner). La risa me parece estar próxima a lo lingüístico; no es, como las formas diferentes de la comunicación animal, algo

³⁸ *De Part An.* T. 10, 673 a_{8,28}.

prelingüístico. Quien ríe, dice algo. Los animales no ríen. Aunque hay palomas a las que llamamos «palomas de la risa» (*Lachtauben*), sedan un mal argumento. Nos preguntamos, pues, qué es verdaderamente esto próximo al lenguaje, como la risa, que parece estar tan estrechamente vinculada al lenguaje. En el niño pequeño observamos, en efecto, la relación interna entre el desarrollo del lactante hasta convertirse en un ser comunicativo, que ríe y habla. ¿Qué sucede? ¿Qué clase de transición es ésta, que tanto nos conmueve? ¿Cómo es posible que, a partir de los juegos imitativos de articulación, del balbuceo del lactante y de las contestaciones de la madre, finalmente eclosione y se afiance lo que es significativo para la formación de las palabras?

Me parece que es un tanto equívoco explicar estos problemas mediante ejemplos como el del niño que aprende a decir la palabra «pelota» con ayuda de su madre. También la habría aprendido sin ayuda de la madre. Estaba en el buen camino para aprender a hablar. De manera que no estoy plenamente convencido de que sea correcto darle importancia en nuestro mundo a esos conmovedores esfuerzos de la madre. Que éste fue el caso en el denominado mundo restablecido, del que hablamos tan ebrios de añoranza, puede ser, sin duda, de gran valor para el investigador actual porque allí se pueden objetivar las cosas con los modernos medios de observación. Pero lo sorprendente de la naturaleza humana, de la que, por así decir, procedemos, es que incluso en nuestro mundo, tan alienado y extraño, en el que, por ejemplo, los padres le hablan a los niños alemán culto y no el alemán de las niñeras, los niños son capaces de realizar las más bellas abstracciones.

Me acuerdo de una pequeña observación que hice una vez en casa de una de mis hijas. Yo estaba leyendo el periódico. El niño debía tener, más o menos, dos años y medio. De repente, señala con el dedo a la sección anuncios con la expresión: «¡meeh, meeh!». Al principio yo no tenía ni idea de lo que quería decir. Entonces veo que había un anuncio de la cerveza *bock* donde se reproducía, muy estilizado, un macho cabrío (*Ziegenbock*). El niño había reconocido el macho cabrío abstracto mejor que yo. Tales operaciones abstractivas representan en la conciencia de un niño que se está despertando un primer paso de gran alcance. Cuando me dirijo a un niño, confío en que es capaz de discernir entre la prosodia eufónica de mi alemán culto. Así que, como padre, he procurado no utilizar el alemán de las nodrizas y no estoy seguro de que haya sido realmente una deficiencia. Creo también que mi madre, a quien yo había perdido muy pronto y estaba muy enferma, apenas intentaba comunicarse conmigo de ese modo y conseguí, no obstante, aprender alemán.

Pero tras esta broma hay un problema más serio. ¿Cómo es la comunicación que sucede en el aprendizaje del lenguaje? Todavía no puede ser hablar. Sin duda, se trata de un ejercitarse-con-otros. Obviamente, el adulto está en posesión de una, en cierto sentido, plena capacidad lingüística y el niño no la tiene aún. Pero, por otra parte, un verdadero comunicarse sólo es posible cuando se trate de un auténtico juego de pregunta y respuesta, de respuesta y pregunta. Esto es lo que se anuncia ya aquí, en un estadio previo a las palabras que finalmente conduce a una construcción en común del entendimiento mutuo y a la «comprensión» del mundo.

El acontecimiento que franquea el foso que separa la forma de comunicación aún no articulada semánticamente y la comunicación por medio de palabras es el juego. Parece ser una suena de *diálogo prelingüístico*. Lo es ya el juego del lactante con sus dedos y movimientos; pues con más razón el juego que implica al otro.

Sin duda, aquí entra en juego, como eslabón de transición, la autonomía de la prosodia. El predominio del elemento prosódico, del elemento melódico, mucho antes de que se ponga en juego la articulación en elementos semánticos, se muestra claramente cuando hablamos con animales de compañía. Cuando se le dirige la palabra, el animal doméstico comprende porque realiza el aspecto prosódico y sabe si le estamos ofreciendo comida o le estamos diciendo que ya no hay más. Es manifiesto que toda la esfera del intercambio comunicativo se sustenta en la estructura prosódica y, mientras se siga hablando, seguirá siempre sustentándose en ella. Esto quiere decir que lo pre-lingüístico está siempre, en cierto sentido, de camino a lo lingüístico.

No creo que el recurso al lenguaje animal tenga, en este contexto, especial fuerza explicativa. Se puede decir, ciertamente, que está genéticamente preprogramado todo lo que sucede en el comportamiento de una familia de animales o, en general, de animales de la misma especie. La curruca tiene un canto y el mirlo otro distinto. En nosotros opera otra clase de libertad, que se muestra en la confusión babilónica de lenguas, en la que las comunidades lingüísticas humanas se desarrollaron autónomamente. Pero, al fin y al cabo, también las aves aprenden mucho unas de otras y los hombres, con frecuencia, no más que los papagayos. De modo que no estoy muy seguro de si la flexibilidad de la capacidad de que se trata aquí no se extiende mucho más lejos y que quizá deberíamos decir que toda la esfera pre-lingüística esta orientada al lenguaje en cuanto que en ella se muestra ya un proceso articulador que se desenvuelve finalmente en el hombre. Desde mi punto de vista, esto tiene consecuencias para el mismo concepto de lenguaje y para la distancia que lo separa de los códigos artificiales. En el lenguaje hay una apertura ilimitada a una formación continua. El lenguaje no es el sistema de reglas que tiene en la

cabeza el maestro de escuela o que abstrae el gramático. Cualquier lenguaje está permanentemente en vías de transformación. Puede ser que se vaya desgastando la estructura gramatical de nuestro lenguaje, mientras que su vocabulario se va enriqueciendo. Sin embargo, en una gramática que se va desgastando siempre se conservará algo de la riqueza prosódica que hay en el habla.

Debe de ser como con todas las cosas de un mundo que, como el nuestro, está expuesto al aplanamiento de la revolución industrial. Parece emerger inexorablemente una separación muy acentuada entre la sociedad de masas y unos pocos talentos verdaderamente creativos, separación que es al mismo tiempo coexistencia. Así, seguramente también podrá sobrevivir una sociedad que técnicamente sigue sobrepasando nuestros progresos porque se equilibran y entran en relaciones nuevas los talentos adaptativos y los innovadores creativos. Por otro lado, en lo que afecta al vocabulario, no deberíamos estar ciegos ante el hecho de que la instancia intermedia del mundo de los ordenadores, que llegará a dominar nuestro lenguaje escrito, pone, con seguridad, estrechos límites a la riqueza léxica del posible entendimiento mutuo, de manera que, por así decir, venimos a parar en un código que representa un obstáculo para nuestra capacidad lingüística y que fuerza su anquilosado marco de reglas con violencia maquinal.

Por último, me gustaría aludir, como límite del lenguaje, a lo que está por encima de lo lingüístico, al límite más allá del cual está lo no dicho y, quizá, lo que nunca podrá ser expresado. Para ello tomo como punto de partida eso a lo que hemos llamado el enunciado.³⁹ Su límite fue, probablemente, el destino de nuestra civilización occidental. Al abrigo de la extrema primacía de la *apophansis*, del enunciado, se ha desarrollado una lógica adecuada a él. Es la lógica clásica del juicio, la lógica basada en el concepto de juicio. La primacía de esta forma del hablar, que representa sólo un aspecto en el conjunto de la rica variedad de expresiones lingüísticas, significa una singular abstracción que ha mostrado su importancia para la construcción de sistemas doctrinales, por ejemplo, para el monólogo de la ciencia, que tiene su modelo en el sistema de enseñanza de Euclides. Pues sólo sobre los enunciados se puede ejercer un control lógico. Pero, por ejemplo, cuando uno ha sido requerido como testigo ante un tribunal, debe también hacer enunciados. De ellos, de lo que uno ha dicho ante el tribunal, se hace a continuación un protocolo que uno debe firmar. Queda fijado por escrito sin el contexto de la conversación viva. No puedo poner en duda que he dicho lo que recoge el protocolo.

³⁹ Al respecto, véase también «Sprache und Verstehen», en *Gesammelte Werke*, vol. 2, Tübinga, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1986, págs. 192 y sigs. (trad. cast.: «Lenguaje y comprensión», en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1992, págs. 181 y sigs.).

Por tanto, no puedo denegar la rúbrica. Pero, como pobre testigo, ya no puedo influir en absoluto en los con-textos de habla en que surgió mi testimonio, ni tampoco en qué contexto de pruebas queda insertado con el fin de encontrar y fundar la sentencia. El ejemplo muestra con especial claridad qué es un enunciado que ha sido separado de su contexto pragmático. Hay buenas razones para hacer las cosas de ese modo en el ámbito de la judicatura. Cómo se podría, de otra manera, llegar a enunciados imparciales sobre hechos. Para ello es necesario que el testigo esté tan desinformado como sea posible sobre las incertidumbres y sobre lo que se busca en el interrogatorio. Si uno es un tanto astuto, se pregunta en cada pregunta qué es lo que realmente quieren saber. Por tanto, hay que proteger la desinformación del testigo para que sus enunciados sean útiles. Se trata, claramente, de un problema hermenéutico extremadamente complicado. Para el testigo no puede ser muy agradable y al tribunal se le ha encomendado demasiado.

Algo parecido ocurre con las citas. En efecto, nada es tan sufrido como una cita separada del contexto. Algunas han alcanzado vida propia como modismos, por ejemplo: «Ich kenne meine Pappenheimer» (¡Si conoceré yo el paño!). En la obra de Schiller, Wallenstein lo dice con pretendida satisfacción, porque la considera (a la tropa del regimiento del conde de Pappenheim) valiente y leal. La expresión ha adquirido en el uso actual un sentido por completo irónico.

Vemos en los ejemplos cuál es el límite fundamental de un enunciado. No puede decir todo lo que hay que decir. También podríamos formular esto diciendo que todo lo que se forma en un contexto de ideas dentro de nosotros introduce, en el fondo, un proceso infinito. Desde un punto de vista hermenéutico, diría que no hay ninguna conversación que concluya hasta que haya conducido a un acuerdo real. Acaso hay que añadir que, por ello, no hay, en el fondo, ninguna conversación que concluya realmente, pues un acuerdo real, un acuerdo total entre dos hombres contradice la esencia de la individualidad. En realidad, son las limitaciones de nuestra temporalidad, de nuestra finitud y de nuestros prejuicios las que nos impiden concluir realmente una conversación. La metafísica habla del dios aristotélico, que no conoce nada de esto. Por consiguiente, el límite del lenguaje es, en realidad, el límite que se lleva a cabo en nuestra temporalidad, en la discursividad de nuestro discurso, del decir, pensar, comunicar, hablar. Platón llamó al pensamiento la conversación interior del alma consigo misma. Aquí se pone de manifiesto, con toda claridad, la estructura de la cosa.⁴⁰ Se llama conversación porque es pregunta y respuesta, porque uno se pregunta a sí

⁴⁰ Véase *Wahrheit und Methode* (*Cesammelte Werke*, vol. 1, Tubinga, J.C.B. Mohr [Paul Siebeck], 1986), págs 368 y sigs. (trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, págs. 439 y sigs.).

mismo tal como le preguntada a otro y se dice a sí mismo algo como se lo diría a otro. Agustín también llamó la atención sobre este modo de hablar. Cualquiera está, por así decir, en conversación consigo mismo. Incluso cuando conversa con otro, debe mantenerse en conversación consigo mismo, mientras siga pensando.

Por tanto, el lenguaje no se realiza mediante enunciados, sino en y como conversación, como la unidad del sentido que se construye a partir de la palabra y la respuesta. Sólo ahí consigue el lenguaje su redondez completa. Esto vale, sobre todo, para el lenguaje articulado. Pero, sin duda, es válido también para el lenguaje de los gestos y también para las formas de expresión y las costumbres de mundos de la vida extraños y diferentes unos de otros.

Esto es especialmente claro en el fenómeno de las lenguas extranjeras. Los griegos, en su horizonte cultural relativamente limitado y en su orgullo cultural relativamente ilimitado, usaron el término *hellenizein* para designar la capacidad de hablar frente a todos los demás pueblos. Esto quiere decir para ellos hablar. Desde su punto de vista, otros pueblos no hablan realmente. Lo único que logran decir es algo parecido a «ruibarbo» (*Rhabarber*), y por eso se llaman bárbaros. Es una palabra onomatopéyica que supone que esos hombres no hablan de verdad, que no tienen, en absoluto, ninguna lengua. Ciertamente, éstos ya no son nuestros modales. Pero también para nosotros las lenguas extranjeras siguen siendo una singular experiencia límite. En lo más profundo del alma, el hablante individual probablemente nunca llegará a convencerse del todo de que otras lenguas nombren de forma distinta cosas que a él le son muy familiares; por ejemplo, en el caso de los alemanes, que eso que es un caballo, también se pueda decir *horse*. Parece que algo no es correcto.

Pero esto es válido para todos nosotros en nuestro trato con traducciones.⁴¹ En este caso, la poesía, la poesía lírica, es la gran instancia que permite experimentar el carácter propio y extraño del lenguaje. No hay tanto grados de traducibilidad de un lenguaje a otro cuanto grados de intraducibilidad. La desesperación de cualquier traductor cuando está trabajando radica en que no hay expresiones que se correspondan con las expresiones particulares de la lengua extranjera. La pura teoría de la correspondencia es manifiestamente falsa. Tenemos que reconocer aquí un límite. Por lo demás, diría que es un límite que siempre puede ser excedido dando algunos pasos más y que siempre promete un mejor resultado. Esto mismo le pediría yo al intento de decir con palabras propias lo que ha pensado otro y lo que aparece ante nosotros con un ropaje lingüístico distinto, ya sea

⁴¹ Más detalladamente al respecto en el artículo precedente «Leer es como traducir».

como palabra o como texto. Naturalmente, la mayor parte de las veces, los traductores, fatigados, se quedan parados a mitad de camino, aunque no se trate del caso extremo del verbo poético. Llevar a cabo la transformación del tacto lingüístico y de los contenidos lingüísticos del hablante extranjero en el tacto lingüístico y los contenidos lingüísticos de la propia lengua es, pues, un proceso infinito. Es una conversación, siempre inacabada, del traductor consigo mismo. Y lo mismo le ocurre a quien usa una lengua extranjera. Las mismas palabras o palabras de la misma familia pueden tener, en el contexto de la lengua extranjera, un valor completamente distinto. Cuanto mejor se habla la lengua a que se traduce, tanto menos se podrán soportar las meras aproximaciones que se encuentran en las llamadas traducciones.

El mismo límite se muestra también en el vocabulario conceptual de la lingüística moderna. Los investigadores han de completar los sistemas de reglas que se proponen conocer y desarrollar mediante el concepto de competencia lingüística, es decir, mediante algo que ya no se puede definir describiendo la correcta aplicación de una regla, sino que salta por encima de cualquier justificación mediante reglas. El lenguaje permite algo o prohíbe algo que uno en realidad no sabe ni puede saber a no ser que se posea la plena competencia lingüística. El sistema de reglas de una gramática no es más perfecto que un código jurídico, por muy justo que sea. Aquí se muestran los límites que hacen que la capacidad lingüística sea inaccesible para todos aquellos que quieren construir el lenguaje como un sistema de reglas.

Por último, sea indicado lo más profundo del problema que es esencialmente inherente al límite del lenguaje. Siento que es un enigma lo que en otros ámbitos de la investigación —pienso sobre todo en el psicoanálisis— juega un gran papel. Es la conciencia de que cualquier hablante, en cualquier instante en que esté buscando la palabra correcta —es decir, la palabra que alcanza al otro—, tiene al mismo tiempo la conciencia de que no termina de encontrarla. Siempre pasa de largo una alusión, una tendencia más allá de lo que realmente en el lenguaje, apresado en palabras, alcanza al otro. Un insatisfecho deseo de la palabra pertinente: probablemente esto sea lo que constituye la vida y la esencia verdaderas del lenguaje. Aquí se muestra un estrecho lazo entre la imposibilidad de cumplir este deseo, el *désir* (Lacan) y el hecho de que nuestra propia existencia humana discurre en el tiempo y perece.

CAPÍTULO 8
LA MÚSICA Y EL TIEMPO
Un *postscriptum* filosófico
(1988)

Si el asunto de la filosofía es entender el pensar, y el aspirar y el preguntar humanos y hacer nuevamente comprensible lo que va de suyo, esta tarea lo incluye casi todo. Sin embargo, pueden darse algunas pocas cosas que ofrecen una resistencia insuperable a esa empresa, como en este caso. Dondequiera que el lenguaje vaya, por delante, con nosotros, el concebir de los conceptos puede lograr sobrepasar algunas barreras. Pero allí donde el lenguaje no va por delante, sino que queda rezagado, hay dos grandes enigmas que nos atormentan, que son reiteradamente encomendados al filosofar sin permitir ver vías de solución.

Concretamente, esto es lo que ocurre, sin duda, en dos campos de nuestro mundo cultural europeo, en el ámbito de la música y en el ámbito de la matemática. Ambas están, desde los comienzos, estrechamente emparentadas y son casi inseparables, tanto entonces, en los pitagóricos, como hoy. El enigma de los números, que no están en otro sitio que en nuestra acción pensante, afecta a una realidad independiente que es absolutamente ajena a nuestro capricho. Precisamente esto es lo que nos deja tan perplejos. Nuestro pensar está asombrado ante la cuestión: qué es eso que obedece su propia ley. Igual que los números, el espacio es, e incluso los espacios que ni siquiera podemos representarnos son *entia rationis* y, sin embargo, no encuentran amparo en el universo del lenguaje. Los sistemas simbólicos de signos, con cuya ayuda se articulan, conducen a un enigmático *ápeiron* con que, a fin de cuentas, probablemente comience el pensar humano. Pero ante estos sistemas de signos éste retrocede continuamente. Para el pensar que acompaña al lenguaje y que cubre un extenso espacio de sentido, para el pensar de los poetas y de los que continúan pensando mediante conceptos, el uso de estos signos abstractos es como un deslumbramiento que, más que iluminar la oscuridad habitual, la oculta.

Ciertamente, nos figuramos que este mundo de la matemática es más que un mero instrumental con cuya ayuda, mediante los signos, se fija lo concebido. Pero, ¿qué es? ¿Y qué es el otro mundo del lenguaje, al que Heidegger ha llamado la casa del ser? Los investigadores de la naturaleza apenas pueden concebir por qué los lenguajes simbólicos, tan útiles como son, no pueden ser útiles para otros menesteres; en efecto, con frecuencia sólo plantean la tarea adicional de volver a traducir el lenguaje de fórmulas a palabras y conceptos hasta que pierde la apariencia de univocidad.

¿Qué ocurre con la música, con el lenguaje de los sonidos? ¿Y qué ocurre con la música del lenguaje? Ambos pueden ser cantos y a menudo se los llama así. Cuando es «realmente» canto, se da un juego conjunto del mundo de la palabra y del mundo del sonido, un juego entre dos mundos. Es bien conocido que el poeta y su lector nunca vuelven a encontrarse ni a escucharse plenamente en una poesía a la que se le ha puesto música. Goethe prefería la música de compositores menores al prodigio de las canciones de Schubert y, en fin, la «poesía» de los libretos del grandioso arte de la ópera no pertenece a la literatura universal. ¿Realmente es el mundo de los sonidos, como el de la matemática, un mundo tan completamente distinto del mundo interpretado por los sonidos naturales del lenguaje humano?

En el fondo, en el caso especial del mencionado juego conjunto de palabra y sonido que se da en la canción y en la ópera notamos que este juego conjunto de mundos diversos alude a un secreto fondo común. Este fondo oculto se pone de relieve claramente en algunas manifestaciones de la música occidental, como en el canto gregoriano y en su interpretación en la polifonía flamenca o en el estilo lingüístico de la música de Heinrich Schütz. Estas manifestaciones han inspirado, sobre todo, a Georgiades y, a veces, me parece que las canciones de Hugo Wolf son hasta tal punto así que un aficionado a las poesías de Mörike apenas las puede separar del *ductus* de Hugo Wolf. Sin embargo, en conjunto, parece que en la palabra poética algo se resiste a la fusión de la música con la melodía lingüística de la poesía, aunque uno se incline finalmente, dócil y agradecido, ante el no menos elevado arte de los compositores de canciones y ante la autonomía del mundo del sonido.

Pero, ¿qué clase de mundo, qué clase de totalidad está por registrar? Incluso quien no esté bien familiarizado con el alfabeto de la música, percibe su legalidad propia y encuentra que es muy distinta del juego de fórmulas matemáticas, que tienen, por cierto, su propio encanto. Así, me pregunto: ¿acaso es el lenguaje de los sonidos un lenguaje real, como el lenguaje del arte poético? Ciertamente, incluso en la lectura silenciosa de poesías, cualquiera «oye», aunque el sonido se da de una manera peculiar, idealizada, inaudible.⁴² Así que me pregunto: ¿acaso no hay en juego, cuando «se hace música», una audición parecida a la de esa clase de lectura? Queda, en efecto, una distancia infranqueable entre la forma del sentido y el sonido, que se «oye» leyendo, y cualquier sonido audible que se le dé a esa forma, aunque sea el de la propia voz. Al dejar que un

⁴² Más detalladamente al respecto, «La voz y el lenguaje», en este volumen.

texto hable, al poderlo hacer, lo llamamos interpretación. Parece ser lo mismo que hace quien hace música y lo mismo que hace el lector cuando lee con comprensión.

En este contexto, nos ayuda mucho el uso lingüístico. Nos previene de seguir a aquellos que atribuyen un sentido «secundario» a la interpretación de la música o a la representación de una pieza teatral, un sentido distinto del de la ciencia, cuya «interpretación» de los textos lleva el sello de la cientificidad. En realidad, ¿no es este esfuerzo lo secundario, no es más parecido a la afinación de los instrumentos para que todo resulte «puro» y, a continuación, aparezca la entonación colectiva que conduce al afinado de la orquesta en una forma fónica homogénea? Tanto aquí como allí, lo que resulta nunca es, del todo, repetible. Un oyente lector de una poesía nunca volverá a leer, del todo, como alguna otra vez, aunque siempre lo comprenda «del todo». Lo que lleva a cabo el inspirado director de orquesta —y, en principio, cualquiera de sus músicos (o el director escénico o cualquiera de sus actores)—, sólo puede ser, a fin de cuentas, un modelo para nosotros y para las ciencias interpretativas. El verdadero objetivo de la comprensión no se presenta en la interlocución de los intérpretes, cuyos comentarios llenan gruesos volúmenes, sino en que llegue a hablar la obra que tenemos a la vista. Ningún intérprete, sea de la clase que sea, debería desear existir de otro modo que desapareciendo en este objetivo; no debería querer otra cosa.

Pero, ¿cómo lo puede llevar a cabo? El gran artista debe saber, como cualquiera que comprenda de verdad, si comprende un texto o a una persona. No es casual que me haya venido a las mientes la palabra *Vollzug* (llevar a cabo), una palabra asombrosa, llena de tensión dialéctica. Toda *Zug* (tendencia) es un transcurso en el tiempo y todo transcurso en el tiempo deja tras de sí el tiempo transcurrido y deja vacío el emplazamiento que uno acaba de atravesar a toda prisa. Por contra, el interpretar que es comprender no deja nada vacío, ni tras de sí ni ante sí. Quien comprende, sabe esperar y espera, como el buen actor, que no recita de memoria completando los espacios vacíos, sino que tiene la capacidad de esperar, como si buscara y encontrara la palabra, como si estuviera «hablando».

Es verdad que la dialéctica del tiempo que transcurre y se consume lo rige todo.⁴³ Y, sin embargo, cuando alguien comprende, algo queda detenido. Quien comprende algo, lo retiene en una configuración del tiempo en medio de la tendencia, del discurrir, a que damos el nombre de vida y que no termina en una duración permanente. Pero lo que

⁴³ Véase «Über leere und erfüllte Zeit» (Sobre el tiempo vacío y el tiempo pleno), en *Cesammelte Werke*, vol. 4, Tübinga, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1987, págs 137-153.

queda detenido no es el célebre *nunc stans*, como instante de inspiración. Es, antes bien, una suerte de demora en la que no se demora el ahora, sino el tiempo mismo. Tenemos conocimiento de ello. Quien se abandona a algo, olvida el tiempo.

A veces me parece que, diciendo esto, se aclara el enigma de la música y lo que la distingue de todas las demás artes. La música que «hacemos» interiormente y la música que existe realmente no es otra cosa que ese quedar detenido en el mismo llevar a cabo. Es cierto que en las demás artes el «comprender» ha de tener la misma configuración del tiempo, y la verdad también ha de consistir, en estos casos, en llevar a cabo la comprensión. Pero sólo en la música discurre como pura prolongación. En cualquier otro lugar siempre hay algo que queda detenido dentro de esa prolongación, ya sea el significado terminante de las palabras o el sentido perceptible del discurso. Así ocurre en la poesía y también en la prosa del pensamiento. También hay algo en la secuencia de las figuras de la danza, e incluso en la secuencia estructurada del cuadro, de la escultura, de la obra arquitectónica. La verdad del llevar a cabo en que consiste la música es que no quede detenida otra cosa que la prolongación misma. La llamamos, con buen acuerdo, juego. Pero, ¿qué es, entonces, lo serio?

Si se toma la cultura musical europea como una unidad, uno puede preguntarse si un enunciado tan general acierta a describir su peculiaridad específica y si no queda pendiente la singular afinidad que la música posee con la matemática de los números y las proporciones. En este sentido, la música europea alcanzó su madurez en el clasicismo vienés. Ahora bien, tanto en la música como en las demás artes, nuestro siglo ha recogido nuevos impulsos de otros mundos culturales —piénsese en la violencia desenfrenada del ritmo y en los estimulantes efectos que ejerce una retórica foránea del sonido, vocal e instrumental—. También esto, sin duda, acrecienta la subida y la bajada del pulso vital y existe de un modo enigmático y nos entusiasma. Son, de nuevo, configuraciones del tiempo. Ahora bien, es significativo que, a la vez que irrumpe esa música, y casi acompasando el paso con la expansión de la cultura científica europea y de la técnica industrial, la cultura musical occidental experimente una expansión verdaderamente planetaria. En este paralelismo se anuncia todo un nuevo ámbito de cuestiones —y también en la impresionante velocidad con que se están realizando en nuestro siglo ambas expansiones—. La música «absoluta», en un puesto destacado, forma parte de la maduración de la cultura musical occidental. Con ella entramos de lleno en una nueva dimensión, en un más allá de la multiplicidad de lenguas humanas y, no obstante, enlazando con ellas. Aquí se va abriendo paso una comunicación planetaria, que no es una especie de soplo inmaterial del espíritu, sino que se debe a una

acción corporal, a un hacer música, siempre la misma y siempre nueva. Sean dedicadas estas meditaciones a los mensajeros de esa cultura musical de la humanidad.