

EL SIGNIFICADO DE LA POESÍA EN LA HERMENÉUTICA FILOSÓFICA

Carlos Marzán Trujillo
cmarzan@ull.es

RESUMEN

Este escrito trata de explicar algunas cuestiones acerca del papel de la poesía en la hermenéutica de Gadamer. Poesía significa, en primer lugar, no solamente un tipo de expresión artística, sino, en general, el hacer creativo por medio de palabras. La poesía es, además, el modelo explicativo de las distintas funciones del lenguaje. A través de la noción gadameriana de poesía pueden ser iluminadas determinadas claves de la hermenéutica filosófica: el carácter especulativo del lenguaje, la idea de verdad, la mimesis, el mito y el carácter derivado de toda subjetividad.

ABSTRACT

«The significance of poetry in the philosophical hermeneutics», this writing tries to explain some questions about the role of the poetry in Gadamer's hermeneutic. Firstly, poetry means not only a kind of artistic expression but also, as a whole, creative doing through words. The poetry is also the explanatory model of the different functions of the language. Through this gadamerian notion of poetry several clues from the philosophical hermeneutic can be enlighten: the speculative character of language, the idea of truth, the mimesis, the myth and the derived character from any type of subjectivity.

La obra de Gadamer trata de poner de relieve que el proceder metódico y experimental de las ciencias no agota el ámbito del conocimiento ni de la verdad. Sostiene que también existen otras experiencias que no se dejan reglar, que se susstraen a lo metodológicamente controlable y que, sin embargo, constituyen una declaración de verdad no exenta de rigor. Si el arte es un espacio privilegiado en el que esas experiencias se ponen en juego, el arte cuyo material son las palabras reviste, precisamente, especial dignidad en un pensamiento que concibe el lenguaje como lugar donde acontecen nuestras experiencias del mundo. De ahí, que la atención que Gadamer haya prestado a las *bellas letras* y, en particular, a la poesía sea algo más que una simple afinidad electiva con respecto a determinadas formas de expresión artísticas¹. Ese interés por la poesía recorre su trayectoria intelectual. Él mismo destacó que en sus años de formación se había ocupado con la misma intensidad de Kant, Hegel o Nietzsche que de la lectura de los grandes poetas clásicos, y reconoció

el impacto que en su juventud le produjo la poesía de Stefan George y su crítica a la ciencia como única vía de conocimiento. Sin embargo, la mayoría de sus ensayos sobre poesía lírica y sus trabajos sobre Celan, Rilke, Domin, Hölderlin o George fueron escritos en su época de madurez, tras la publicación de *Verdad y método*.

El lenguaje poético es, para Gadamer, «recusación», un foco de resistencia frente a un mundo desencantado, regido por la instrumentalización, en el que las cosas se diluyen en una existencia efímera. Un mundo que considera también como el «ocaso de una cultura lingüística» ahogada, cada vez más, en iconos y simbolismos artificiales. Y, sin embargo, cree que el lenguaje poético aún es capaz de decir algo a quien le presta oídos, para que «en medio de la desintegración del mundo de lo habitual... volvamos a ordenar lo que se desmorona»². En alguna ocasión ha dicho, en sintonía con Heidegger, que el lenguaje «no es sólo la casa del ser, sino también la casa del ser humano, en la que vive, se instala, se encuentra consigo mismo y con el otro, y que la estancia más acogedora de esa casa es la estancia de la poesía»³. Pero para la hermenéutica gadameriana, la poesía —y la literatura en general— no es sólo una morada acogedora del habitar en el lenguaje, ni tampoco una llamada de atención en «tiempos de penuria» y de banalización lingüística, sino también el trasfondo que ilumina determinadas claves conceptuales de esa filosofía: la estructura especulativa del lenguaje, el significado de la verdad, de la mimesis, del mito, el carácter derivado de la subjetividad o el papel del diálogo. Estas páginas tratan de destacar ese trasfondo y, con ello, señalar la importancia de la poesía en el pensamiento de Gadamer⁴.

¹ Gadamer utiliza la expresión *bellas letras* [*schöne Literatur*] para referirse al arte de la escritura. Y aunque en él distingue frecuentemente el género poético de otros géneros literarios, con la voz «*Dichtung*» (que suele traducirse como «*poesía*») designa también, de manera genérica, los textos eminentes. En su obra, «*Dichtung*» puede entenderse no sólo como poesía, sino según otro de sus usos en lengua alemana. Esto es, como un hacer creativo por medio de palabras, «como crecimiento de la realidad hacia una esfera más elevada... En este sentido Goethe denomina la descripción de su vida como *Dichtung und Wahrheit*, y eso no debería poner de manifiesto ninguna oposición. La verdad designa la realidad desde la que brota la palabra creadora. Ésta la revela y, al tiempo, la encubre». J. y W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, (reimpr. de la edición de 1860) Dtv, München, 1984. vol. 2, p. 1.071.

² Hans-Georg GADAMER, «*Kunst und Nachahmung*», en *Gesammelte Werke*, vol. 8, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1993, p. 36. En adelante se citará la obra de Gadamer siguiendo esta edición. Al lado de la cita, entre paréntesis, se indicará el número del volumen y la página.

³ H.-G. GADAMER, *Das Erbe Europas. Beiträge*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989, p. 171.

⁴ Aquí no se incide en lo que se ha denominado *estética de la recepción*, ni en las investigaciones que sobre el ámbito literario y poético se han desarrollado en conexión con la hermenéutica. Esas investigaciones se encuentran recogidas en la publicación seriada *Poetik und Hermeneutik*. El primero de cuyos volúmenes fue editado por H.R. JAUSS con el título de *Nachahmung und Illusion* en Munich, editorial Eidos, en 1964. Desde esa fecha se han seguido publicando en la editorial Fink diferentes monografías bajo el epígrafe de *Poetik und Hermeneutik*.

I

La idea de que la fuerza evocadora del lenguaje poético haga aparecer como inusuales las palabras usuales, que se distinga de la descripción de hechos o de la comunicación de contenidos y que constituya un foco de resistencia frente al deterioro lingüístico, no conduce a Gadamer a entender ese lenguaje como una simple traslación del habla cotidiana hacia una atmósfera distinta a la de su empleo funcional. Su tesis es, más bien, la contraria. Es decir, que el lenguaje habitual sólo se comprende en «sus posibilidades propias si se parte de aquel modo poético del hablar» (8, 53). El lenguaje poético se revela entonces —en consonancia con Vico, Hamann, Herder o Heidegger— como lenguaje esencial desde el que se podría interpretar el habla común como «un poema olvidado y agotado por el desgaste»⁵. Que la palabra poética pueda dar cuentas de por qué el lenguaje cotidiano también pueda ser un medio de comunicación y de información, y no al revés, radica en su capacidad especulativa, en su posibilidad creadora de decir. Para Gadamer, la palabra poética, que no queda encadenada al orden comunicativo del lenguaje común, es especulativa porque propone más riqueza de sentidos y nombra lo que dice desde ángulos no sospechados. De ese modo, refleja potencialidades que en él se ocultan y hace presentes imágenes que resultan invisibles desde la expresión lingüística habitual. Esa palabra es especulativa, porque no queda fijada en lo que es su significado corriente, que queda traspuesto en un espacio distinto, al igual que lo reflejado en un espejo transporta fuera de sí aquello que refleja. Pero, al mismo tiempo, se sostiene a sí misma, es autorreferencia. Si las palabras que comúnmente usamos significan aquello que no son, la palabra poética es eso que significa, no nos «aleja de sí para que lleguemos a otra parte» (9, 362). La palabra poética vendría a ser, entonces, eso que San Juan de la Cruz denominó «palabra sustancial», la palabra que es lo que dice⁶.

II

Señalar, como hace la hermenéutica filosófica, que aquello que puede ser comprendido se encuentra dentro de los márgenes del lenguaje, no implica que los seres humanos puedan alcanzar el conjunto de todo lo pensable y comprensible. Eso constituye, más bien, un índice de la finitud de lo humano, porque el lenguaje —en tanto constituidor del mundo y soporte de la experiencia— siempre sobrepasa los modos limitados en que acaece: «la fuerza lingüística», escribe Gadamer, «es superior a todas sus aplicaciones de contenido» (1, 444). Es, precisamente, en la tensión entre la infinitud de esa fuerza y la finitud de su aplicación, entre la finitud

⁵ M. HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, en *Gesamtausgabe*, vol. 12, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, p. 28.

⁶ S. JUAN DE LA CRUZ, *Subida al monte Carmelo*, en *Obras Completas*, BAC, Madrid, 1989, p. 232.

de lo dicho y la infinitud de sentidos que puede desplegar, donde queda cifrada la estructura especulativa del lenguaje. Lo dicho se vincula siempre a una infinidad de cosas no dichas, como ocurre cuando alguien hace uso de palabras corrientes y, no obstante, con ellas «puede dar expresión a lo que nunca se ha dicho ni se volverá a decir. Quien habla se comporta especulativamente porque sus palabras... expresan... una relación con el conjunto del ser» (1, 474).

La palabra humana, finita, no es capaz de desplegar la infinitud potencial de sentido que encierra el lenguaje. No dice todo aquello que desde él se puede decir. Sólo le es dado poner en juego momentos parciales de sí mismo, retazos de posibilidad que encierra esa infinitud de sentido, unos retazos que se construyen y reconstruyen a partir de lo hablado y transmitido en cada lengua y que indican el modo en «que se comporta el hablar humano respecto al mundo uno» (1, 448). Con ellos no se colma lo que el lenguaje puede decir, porque detrás de lo dicho queda siempre un inevitable no dicho: «hablar es buscar la palabra. Dar con ella es siempre una limitación» (9, 41). La palabra proferida es sólo una manera posible con la que expresar una misma cosa. Por eso, lleva la impronta de la eventualidad, de la parcialidad y, sin embargo, «se relaciona con un todo, y sólo en virtud de éste es palabra» (1, 462). De ahí que en cada palabra resuene también el todo de la lengua en la que se inscribe y que en ella se apunte a aquello que no consigue decir, que queda velado. Algo que también se ha expresado desde el ámbito poético:

los sonidos domesticados decían
mucho más de lo que decían
(originaban círculos concéntricos
—como la piedra arrojada al agua—
que se multiplicaban, se expandían,
se atenuaban hasta regresar a la lisura y el sosiego);
y todos percibían su esencia misteriosa
que no sabían descifrar⁷.

Para la hermenéutica filosófica tener un lenguaje equivale a tener un mundo. Con esa idea, que otorga al lenguaje dignidad ontológica y lo convierte en trascendental, trata de destacar que fuera del lenguaje no cabe hablar de un mundo en sí que sea comprensible para nosotros. «El ser que puede ser comprendido es lenguaje» (1, 478), ha dejado escrito Gadamer. Con ello señala que en el lenguaje se representa el mundo, lo real, todo lo que adquiere algún significado para el existir humano. Se indica que el ser se representa en el lenguaje, que en el lenguaje que hablamos «el ser está ahí». Una representación, subraya, que es indiscernible de aquello que representa. De ahí que la característica esencial del lenguaje sea su modo de ser especulativo, un modo de ser que posibilita que tengamos un mundo y nos relacionemos con él. Ese carácter especulativo del lenguaje (que se pone al descu-

⁷ J. HIERRO, *Cuaderno de Nueva York, en Antología poética (1936-1998)*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 299.

bierto cuando entra en conexión con la voz latina «*speculum*», espejo) se plasma en su capacidad para reflejar la existencia, para corporeizar las imágenes de la experiencia y de la comprensión humanas. Toda forma de lenguaje posee carácter especulativo, porque el lenguaje no consiste en ser copia de lo dado. El lenguaje es, entonces, el marco que posibilita trazar sentidos a la existencia, y lo hace a través de la palabra humana que, de manera ineludiblemente parcial, trata de cristalizar y encontrar consistencia a la infinitud de lo que es. El lenguaje humano «hace hablar al mundo». Y es, precisamente, en ese esfuerzo por hacer hablar a las cosas y atrapar su sentido donde la palabra muestra su actividad creadora, su capacidad de estar continuamente en vías de transformación, su potencia especulativa, su *enérgeia*. Esa capacidad especulativa y expresiva del lenguaje es, ante todo, apertura, aquello que posibilita que podamos ampliar nuestros horizontes de experiencia. Por eso es índice de la libertad humana frente al entorno, «algo que se da siempre allí donde hay lenguaje» (1, 448). Esa libertad alcanza su concreción más específica en la potestad de otorgar nombres al mundo de los seres vivos y de las cosas.

III

Toda forma de lenguaje posee, pues, rasgos especulativos, porque en todo hablar se da expresión a una determinada «relación con el ser». Pero Gadamer sostiene que es en el habla poético donde esa estructura se manifiesta en toda su pureza y en toda su potencia. Los poetas, afirma, «más allá de las reglas y de la convención...saben llevar al habla lo no dicho» (8, 355). Si bien la palabra poética permanece idéntica a su uso cotidiano, pone fuera de juego las convenciones, su empleo práctico. Su fuerza de dicción, su versatilidad, su tono, su musicalidad, su versificación, su orden, su relación rítmica con otras palabras, propone significados y sentidos que trascienden lo habitual. Por eso, es capaz de crear un mundo enteramente nuevo entre los infinitamente posibles. En el medio del lenguaje poético, escribió Machado, «el mundo es lo que el poeta inventa»⁸. La palabra poética no se convierte simplemente en tal porque el poeta inserte una carga emotiva en el lenguaje cotidiano, sino porque en ella el lenguaje adquiere fuerza realizativa. El acto lingüístico que acaece en la palabra poética hace emerger un orden nuevo del ser, una realidad que pretende ser tan real como la que plasma el habla común. Pero frente a éste, como expresó el poeta Paul Valéry, se establece una radical diferencia: si en el lenguaje cotidiano las palabras tienen una vida efímera, porque con ellas se «provoca lo necesario para anular... el lenguaje mismo»⁹; por contra, lo dicho en el lenguaje poético no muere por haber vivido, sino que «está expresamente hecho para renacer de sus cenizas y ser, indefinidamente, lo que

⁸ A. MACHADO, *Juan de Mairena*, en *Poesía y prosa*, t. IV, Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 1.963.

⁹ P. VALÉRY, «*Poésie et pensée abstraite*», en *Oeuvres*, (ed. de J. Hytier), vol. 1, Gallimard, París, 1957, p. 1.325.

acaba de ser»¹⁰. La palabra poética trata de hacer resplandecer el lenguaje en su esencia, busca traspasar los sentidos objetivados y los contenidos solidificados del decir, rompe con los márgenes de lo que denota el habla habitual, e inaugura una multitud de posibilidades referenciales. Y, en este sentido, con ella «no se designa... un ente, sino que se abre un mundo» (1, 474). Un mundo que se sustenta a sí mismo, en el que también se inscribe una pretensión de verdad, en el que la palabra cotidiana se desvanece y aloja en lo dicho algo que nunca termina de decir lo que puede decir. Un mundo, en suma, que se erige como un enigma cuya interpretación deviene inagotable.

En el lenguaje poético la palabra desborda los cauces del lenguaje cotidiano y se planta, por así decirlo, sobre sí misma. Por eso, en la palabra poética lo dicho está, de un modo más esencial, 'ahí'. «Y el 'ahí' del ser en la palabra», sostiene Gadamer, «es el milagro del lenguaje. La más alta posibilidad del decir estriba... en fijar la cercanía al ser. Lo que caracteriza realmente a la palabra poética es la proximidad y la presencia no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Y se cumple en sí misma, porque es 'mantenimiento de la proximidad'. Se queda vacía... cuando se reduce a su función signica que necesita ser mediada comunicativamente» (8, 54-55). Tratar de mostrar que en el acto lingüístico del habla poético yace en toda su potencia la posibilidad de crear mundos, de hacer y rehacer sentidos del ser, es tratar de mostrar que el lenguaje poético no es una simple elevación y afinamiento del lenguaje usual. Sostener que la palabra cotidiana —en tanto medio de información y transmisión de contenidos— pueda ser entendida como una suerte de poema agotado, no sólo es sostener que el lenguaje es la casa del ser, sino que el hablar poético es la estructura esencial de esa casa, su arquitrabe y su más auténtica posibilidad. A pesar de que todo hablar es creación y especulación, el lenguaje poético es modélico para explicar el ser del lenguaje. En él, el lenguaje se revela en toda su desnudez y capacidad creativa, porque es capaz de trascender lo dado, porque lo que dice no desaparece detrás de lo dicho, sino que se realiza a sí mismo. En la potencia especulativa del lenguaje poético (a cuya explicación tal vez convenga el relato de la Creación de *El Génesis*, o el significado del verbo griego *poiém*¹¹, la producción de algo con palabras) se ilumina la esencia del lenguaje: dar la palabra al mundo. Y, en este caso, a un mundo nuevo. Desde esta perspectiva, el habla usual podría entenderse como un espacio lingüístico iluminado sólo efímeramente por la fuerza que irradia el lenguaje poético.

IV

La palabra poética se revela como máxima expresión de la potencia lingüística, pero, al mismo tiempo, como indigencia. Busca trascender los entes que constituyen el mundo, se mueve en el seno del lenguaje sin apuntar hacia un objeto o hacia

¹⁰ Ibid., p. 1.331.

¹¹ Cf., E. LLEDÓ, *El concepto de poiesis en la filosofía griega: Heráclito, sofistas, Platón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961, p. 15 y ss.

un referente determinado. Pero esa palabra, que se yergue sobre sí misma, tropieza una y otra vez con un universo de sentidos demasiado fijados. Por eso, el hacer poético debe entenderse, entonces, como «destrucción y creación del lenguaje... palabra en busca de Palabra»¹². El hacer de la creación poética es también expresión de una imposibilidad que, a veces, termina por remitir al poeta a la necesidad del silencio. El poeta, expresó Lorca en alguna ocasión, está en un triste «quiero y no puedo»:

Quiere penetrar la música de la corriente de la savia en el silencio oscuro de los grandes troncos. Quiere comprender el alfabeto Morse que habla el corazón de la muchacha dormida. Quiere... pero no puede. Porque, al intentar expresar la verdad poética de cualquiera de estos motivos... [recurrirá necesariamente a elementos] que no tendrán nunca un valor expresivo adecuado¹³.

Es, precisamente, en ese esfuerzo por nombrar la cosa, por dar con la palabra precisa, en ese juego del querer decir y no poder hacerlo de manera absolutamente acertada, donde emerge el poder evocativo del lenguaje. Cuando se pretende traspasar lo fijado en el lenguaje, lo que se dice resuena en toda su multivocidad y ambigüedad y se dirige «hacia lo no dicho» (2, 153). Es en esa cesura entre lo dicho y lo no dicho, entre lo que la palabra revela y lo que oculta, donde encuentra su lugar y donde alcanza máxima significatividad el lenguaje poético: «[el ser poético] se revela o se vela, pero allí donde aparece, es»¹⁴.

Si la palabra cotidiana gana sentido y concreción en la situación en que es dicha y, por eso, no está por sí misma; en cambio el habla de la poesía y de la filosofía es capaz «de erguirse y de declararse a sí misma con una autoridad propia» (8, 233), desprendiéndose del texto y del contexto del que surge. Es «absoluta actualidad» (8, 257). De ahí que en una y otra no quepa hablar de progreso, sino tan sólo de una invitación a participar en un diálogo acerca de experiencias que ponen en juego algo que nos incumbe. Tanto la poesía como la filosofía constituyen un «deseo insaciable» (8, 361) de dar con la palabra adecuada; tanto una como otra dan cuentas de una penuria lingüística. Sin embargo, la conciencia de la indigencia lingüística no lleva a Gadamer —como parece ocurrir en Heidegger— a diluir el filosofar en un *pensar* (*Denken*) en el que el *dicten* (poetizar) muestre cierta preeminencia¹⁵. Y es que la necesidad de escapar de las redes del lenguaje de la metafísica

¹² O. PAZ, *Corriente alterna*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 7. Gadamer utiliza con frecuencia la voz «das Wort» que se debe traducir como «la Palabra». Para él, precisamente, «la Palabra», que es «previa a la pluralidad de las palabras» (2, 80), es lo que persigue todo hacer lingüístico. Esta idea aproxima a Gadamer a la doctrina del *verbum cordis* agustiniana, según la cual las palabras sólo expresan una aspecto parcial de eso que se quiere decir.

¹³ F. GARCÍA LORCA, «Imaginación, inspiración, evasión», en *Obras*, vol. VI, Akal, Madrid, 1994, p. 281.

¹⁴ A. MACHADO, *Ibíd.*, p. 2.032.

¹⁵ Vattimo ha destacado que en «el primer Heidegger» se encuentran ya indicios de la importancia que, tras la *Kebr*, otorgará a la poesía. Cf. G. VATTIMO, *Poesía e ontología*, Mursia ed., Milán, 1967, p. 145 y ss.

condujo a Heidegger a «refugiarse en los conceptos poéticos desde que —por así decirlo— había negado el esfuerzo del concepto» (10,73). En Gadamer, sin embargo, la filosofía sigue siendo tal, sigue siendo articulación conceptual, porque no hay nostalgia de un origen, ni palabras primordiales, ni un hechizo irremediable al que no pueda sustraerse el trabajo del concepto. La hermenéutica filosófica señala que cabe confiarse siempre al lenguaje. En él se pone en juego un diálogo infinito en el que se representa, siempre de modo distinto, la experiencia y la verdad.

La filosofía y la poesía son, para Gadamer, indicadores de la «insatisfacción ante las posibilidades expresivas existentes» (2, 90). Ambas se rebelan contra el habla habitual, al tiempo que lo necesitan¹⁶. La poesía, porque ve en él un límite en su potencia denominativa, pero requiere de él en su querer decir. La filosofía, porque considera que impide la marcha hacia el concepto, aunque éste sea deudor del lenguaje que comúnmente usamos. Por eso, debe andar y desandar constantemente el camino que va desde las palabras a los conceptos y desde éstos a aquéllas. De otro lado, el discurso poético concuerda con el filosófico en que «no se da ninguna regla exterior a ellos con la que medirlos» (8, 239). Cabría decir que uno y otro pueden ser vacíos o pobres, pero nunca que sean falsos. Un pensamiento filosófico es vacío cuando se pierde en argumentaciones formales; un poema cuando se enreda en la cotidianidad desgastada: «en ambas formas de decadencia del lenguaje —la del poema que no lo es, porque no tiene tono propio, y la de la fórmula vacía del pensar que no llega a la cosa— la palabra se pierde a sí misma. Pero donde se cumple... hemos de tomar la palabra» (ibíd.). Si se deja de lado la especificidad del discurso filosófico, y se indaga por el significado del lenguaje poético para la hermenéutica filosófica, es necesario plantear ahora en qué categoría estética se enmarca una declaración poética, en qué estriba su carácter de verdad y qué significa que se ha de *tomar la palabra allí donde ésta se cumple*.

V

Para Gadamer la mimesis es la categoría estética que explica lo que acaece en una poesía y, en general, en cualquier obra de arte. Claro que esa idea no deja de sorprender cuando se quiere aplicar, por ejemplo, a lo que pone en juego una pintura abstracta o una poesía hermética, porque en esos casos se quiebra el sentido corriente que se tiene de lo mimético. Su argumentación, que se sostiene sobre el trasfondo de teorías aristotélicas y pitagóricas, le lleva a afirmar que la mimesis no es

¹⁶ «No pocas veces», se lee en *Verdad y método*, «se ha reprochado a mis trabajos que su lenguaje resulte ser excesivamente impreciso... No considero que esto sea siempre y necesariamente muestra de una deficiencia... Conviene mejor al lenguaje conceptual filosófico sostener en vigor la imbricación de sus conceptos con el conjunto del saber lingüístico... aunque sea a costa de su delimitación. Esta es la implicación positiva de la penuria lingüística que le es inherente a la filosofía desde sus comienzos. En algunas ocasiones... esta penuria queda velada por una sistemática conceptual [que se vuelve a manifestar] cuando se reintroduce en el pensamiento» (2, 461).

un impulso por medio del cual se persigue emular determinado original. En lo mimético hay, por el contrario, una voluntad de que sea convincente aquello que se representa. Una voluntad que ejemplifica quien, a través de un disfraz, desea que se reconozca no simplemente un parecido con algo o con alguien, sino que aparezca, más bien, lo que está representando. En este sentido, el ideal de toda imitación sería el de una indistinción entre lo representado y aquello que representa. Lo mimético no busca remitir, pues, a otra cosa, sino sólo a sí mismo. La meta del imitar, escribe Gadamer, no sería «de ningún modo, el copiar, sino su propia capacidad» (5, 204)¹⁷. Con ello no pretende tan sólo distanciarse de las teorías naturalistas del arte, que consideran que a través de la imitación el arte representa la naturaleza y le ofrece un ideal de perfección. Lo que esa tesis quiere poner de relieve es que la categoría de mimesis posee valencia ontológica, que mediante lo mimético se consigue «hacer ser ahí a algo». Y eso tiene lugar a través de un acto de reconocimiento.

En la mimesis se efectúa un reconocimiento de algo. Y reconocer una cosa es considerarla «liberada de las circunstancias en las que fue hallada», y eso significa que «no es aquello de entonces, ni esto de ahora, sino lo mismo e idéntico» (8, 83, 84). Reconocer no sería, por tanto, volver a percatarse de algo tal como se conoció una determinada vez, sino que consistiría en hacer visible lo permanente de una cosa, su esencia. Pero lo que en una obra de arte se reconoce no sólo es la forma estable de algo, sino también algo de nosotros mismos y de la familiaridad que nos vincula con el mundo. En este sentido, para Gadamer, en el arte acontece el reconocimiento de «una tradición vinculante en la que todos se comprenden y se encuentran a sí» (8, 33). Desde esa tradición, que en la antigüedad se denominó «mito», los griegos hacían aflorar en sus tragedias el pasado que se insertaba en su presente, el engarce con sus ideas religiosas, con sus relatos sobre dioses, héroes y leyendas. Ese engarce parece difuminarse desde el Barroco. Con él, sostiene Gadamer, se consuma el proceso de pérdida de la capacidad del arte occidental para manifestarse como mito; un proceso en el que deja de ser transparente el significado del mensaje cristiano y de la tradición humanista que el arte ponía en juego. Y, sin embargo, Gadamer afirma que aunque en las obras de arte modernas parece desvanecerse el sentido y la posibilidad de un reconocimiento de nuestra vinculación con el mundo y con las tradiciones que nos constituyen, lo que en el arte moderno acontece no rechaza ni el concepto de mimesis, ni su carácter de mito. En las obras de arte actuales «seguimos barruntando algo, un último resto de familiaridad, y consumamos una parte de reconocimiento» (ibíd.).

¹⁷ La conciencia de ese poder del imitar y de su fuerza de convicción es lo que, según Gadamer, llevaría a Platón a denostar a los poetas y a marginar su actividad en la ciudad-estado ideal. En la poesía, afirma, Platón vio un preludio modélico de la aspiración a crear leyes estatales y un orden de vida. Por eso «su lucha contra los poetas es expresión de esa suprema aspiración» (5, 211). Pero esa lucha, sostiene, no significaba una ruptura con la tradición ni con los valores del mundo homérico, sino una crítica contra la manipulación que de ellos podía hacer la sofística (cf., «*Plato und die Dichter*», en 5, 187 y ss.)

El arte moderno no imita —no suele hacerlo— algo visible. Tampoco revela de manera diáfana las experiencias de familiaridad que en otra época se reconocía en los mitos, porque todo eso se extingue en un mundo que «no sólo ha expulsado fuera de nuestra existencia las formas visibles del rito y del culto; sino que también ha destruido lo que una cosa es» (8, 35). Lo que el arte moderno imita es una relación con las cosas, y lo hace construyendo un determinado orden del mundo que se presenta como permanente. Si en la época del consumo desmedido se deja de tener experiencias de lo que son las cosas, porque se uniformizan, se fabrican en serie y se hacen efímeras, lo que expresan las obras de arte se instala en un pequeño cosmos ordenado y duradero que «sigue siendo algo así como lo que antes era una cosa» (ibíd.). Gadamer considera que en el arte pervive la representación de una permanencia que se contrapone a un mundo en el que las experiencias de las cosas se aplanan, devienen *schocks*, y se resisten a ser hilvanadas en un *continuum* vital. En la obra de arte aún se puede plasmar «la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida. [En ella] se efectúa... lo que todos hacemos al existir, la construcción permanente del mundo... [La obra de arte] se yergue como una prenda de orden. Y quizás todas las fuerzas del guardar y el conservar, las fuerzas en las que se apoya la cultura humana, descansan sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte» (8, 36). Y para Gadamer la poesía es el ámbito en el que esas experiencias mímicas y de familiaridad ganan preeminencia frente a otras formas de expresión artística, porque la palabra poética escapa de la elusividad del tiempo y «atestigua nuestra existencia ahí» (8, 79) sin otros medios que el lenguaje con el que interpretamos el mundo¹⁸.

En su obra, Gadamer ha querido hacer justicia a la dimensión mítica que quedó desgajada del saber con la expansión de la ilustración y de la ciencia. Al destacar esa dimensión ha pretendido subrayar los límites de la conciencia y del saber metódico. De este modo, lo mítico se alza como una fuerza impenetrable en la que se conserva la sustancia de la cultura y que nos vincula a «los poderes espirituales y morales de la vida» (8, 167). Una tesis en la que no dejan de resonar algunas de las ideas que Nietzsche expuso en la *Segunda consideración intempestiva*¹⁹, y que le lleva a poner en conexión el ámbito del arte con el mundo del mito. Y es que,

¹⁸ Esa tesis de Gadamer está estrechamente relacionada con la teoría poética de Dilthey, que también sostenía que todas las formas de expresión artística «se encuentran vinculadas a la presencia de algo sensiblemente dado. En ello se halla su fuerza y, al mismo tiempo, su limitación. Pero sólo la poesía se desplaza libremente tanto en el ámbito de la realidad como en el de las ideas, porque tiene en el lenguaje, un medio de expresión para todo lo que pueda presentarse en el alma humana» W. DILTHEY, *Das Wesen der Philosophie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Teubner, Leipzig y Berlin, 1924, p. 392.

¹⁹ En ella Nietzsche contrapesa el valor de la vida con el tipo de conocimientos que ponen en juego las metodologías positivistas y el objetivismo historicista. Para Nietzsche, lo que no puede ser contrastado, lo mítico, lo ahistórico, es «parecido a una atmósfera envolvente en la que únicamente se puede generar la vida. Y ésta puede desaparecer cuando esta atmósfera se destruye». F. NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe* (ed. de COLLI, G. y MONTINARI, M.), vol. 1, W. de Gruyter, Berlin, New York, 1967 y ss., p. 252.

afirma, a uno y otro le es común un tipo de expresión y de discurso cuyos argumentos —sin demostrar nada— persiguen la credibilidad. Tanto al arte como al mito subyace una pretensión de convicción y de verdad que no se puede contrastar, que no se puede medir con los baremos de la ciencia ni con los criterios del cálculo. Arte y mito no pueden, pues, ser refrendados por algo exterior a ellos. Y, desde este planteamiento, si la conexión del arte con el mito deviene evidente, la más elevada expresión de esa evidencia se halla en las artes literarias en las que se recoge en una estructura textual la herencia narrativa de las leyendas. Las obras literarias, que ya no hablan de un mundo mítico o religioso primitivo, ni de sus dioses y héroes (y si lo hacen es sólo por emular lenguajes y experiencias remotas), hablan del vivir mismo. En ellas, «su leyenda» son los deseos y los padecimientos de los individuos y de la sociedad. «[En ellas emergen] los cambios imprevisibles del acontecer y las sorpresas que brotan del corazón humano... Son mundos en los que nos encontramos como en casa... y de los que nunca pensamos preguntar si todas esas cosas son verdaderas. Las complejas sendas de la vida, y las tempestades que agitan la fantasía del oyente encuentran a sí mismos la verdad gracias a la fuerza arrebatadora de su configuración» (8, 424). Esa familiaridad de la palabra literaria con la corriente de experiencias de la vida y con lo que la sustenta es, precisamente, lo que la vincula con el mito. A través de esa familiaridad «vemos el mundo míticamente» (8, 168). Porque, como el mito y la leyenda, el arte literario tiene también «su absoluta realidad en su ser dicho» (8, 22).

VI

La obra poética de calidad no deja indiferente al receptor que le presta atención. En la palabra poética se enuncia algo que no sólo afecta a quien se deja decir; se expresa, además, una pretensión de verdad y de validez que convence, pues aunque el poeta mienta «quiere también que se le crea» (8, 71). Y esa pretensión aparece incluso allí donde su articulación se hace extraña, donde sus metáforas aparecen como un tanteo lingüístico inaudito, o donde —como en determinados géneros poéticos— parece difuminarse todo sentido. Una obra poética considerada eminente²⁰ no enuncia necesariamente algo acerca del mundo, ni se enlaza de manera diáfana con referentes, significados y sentidos extrapoéticos: «no hay ningún objeto poético, sólo hay una representación poética de los objetos» (8, 50). La palabra que pone en juego la poesía va más allá de su contenido y de su valor informativo. Del mismo modo que lo que aparece en un obra pictórica es más que información y representación objetiva de algo existente, el lenguaje poético tampoco puede ser caracterizado como una copia de lo que nos es dado en la órbita de la cotidianidad.

²⁰ «Textos eminentes» son, para Gadamer, aquellos que «por la entretrejadura de sus hilos no admiten ... deshiladura alguna», C. DUTT (ed.), *Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, Universitätsverlag, Heidelberg, 1995, p. 61.

Y aunque no resulte posible, ni para el creador ni para el receptor, desprenderse del todo de esa órbita, las referencias que pudiera expresar una obra de arte quedan siempre detrás del modo en que son expresadas. Pero eso no quiere decir que el lenguaje de la palabra poética, al no dar cuentas de ninguna función ni de un referir instrumental, sea un mero ensamblaje fónico, musicalidad sin contenido, porque entonces perdería su «poder ser... y la fuerza objetiva del discurso» (ibíd.). Por el contrario, una obra poética, sostiene Gadamer, no es dicente porque destaque en un primer plano ya la forma o ya el contenido, sino porque una y otro se entretujan en una tensión indisoluble (8, 76), tanto que deviene casi imposible que una traducción produzca el efecto del original.

En esa estructura lingüística que acrisola sonido y sentido, lo que se dice mantiene una relación «muy propia con la verdad» (8, 70). Y lo peculiar de esa relación, afirma Gadamer, es que la palabra poética nos interpela, nos pregunta por lo que somos o podríamos ser, nos confronta con nosotros mismos y transmite sentidos, experiencias y conocimientos. Y, sin embargo, todo eso que transmite no puede medirse apelando a lo que está más allá del discurso poético mismo. Un texto en sentido eminente, como lo es el poético, se legitima a sí mismo «y no consiente otra cosa que lo verifique» (8, 75). Eso es lo que permite decir que en la configuración poética la palabra adquiere validez propia, que se realiza a sí misma. Cuando eso ocurre, sostiene, la palabra poética trae a presencia lo dicho y, con ello, consigue de modo paradigmático «el logro general del hablar» (8, 76). La palabra poética debe entenderse, entonces, como una construcción lingüística, erguida sobre sí misma, cuya fuerza de abstracción es tal, que eleva lo dicho más allá de cualquier particularidad. En ella se realiza lo que denomina «abstracción idealizadora» (8, 288) del lenguaje, aquello a través de lo cual lo dicho adquiere realidad²¹. Así, por ejemplo, cuando un poeta describe una casa, «no miramos a una casa cualquiera, sino que cada uno construye su casa, y de tal modo que la 'casa' está ahí para él» (8, 76). Eso es lo que convierte a la palabra poética en palabra que se cumple a sí misma, esto es, en verdad, en realidad que no requiere de un mundo extraño al poema que la confirme. Esa palabra es, pues, «garantía de aquello que habla» (2, 198), y se muestra como un esquema que cada uno completa siempre de modo variable. La palabra poética no queda, pues, detrás de lo dicho —como le ocurre cuando se agota en su función denotativa— sino que es capaz de albergar en sí una multiplicidad de sentidos.

Gadamer ha denominado «cristal lingüístico» a la estructura del lenguaje poético, porque considera que del mismo modo que a través de la estructura del cristal se despliegan infinitas combinaciones lumínicas cuando un resplandor cae sobre él, en la estructura del lenguaje poético emergen infinitas posibilidades de decir y de insinuar. En un discurso poético eminente, escribe, también irradia «un

²¹ Esa idealidad de la palabra poética la hace ser indeterminada. Una indeterminación que encuentra un cumplimiento intuitivo en cada receptor y que lleva a rechazar la voz de quien recita, aunque sea el propio poeta: «la voz del recitador no debería tener timbre alguno, pues no la hay en el texto. [Ésta] resulta, en cierto sentido, una ofensa» (*Die Aktualität des Schönen*, en 8, 135). La hechura textual del poema, su idealidad, aparta de sí otro tono que el que le otorga cada receptor.

destello múltiple... como el que irradia desde un cristal. Todos participamos de él y vislumbramos algo de la verdad de la palabra que se presenta bajo tal luz» (8, 372). En la descripción de ese destello, que es inagotable en experiencias, en sentidos, con pretensión de verdad (y que en ocasiones también ha llamado «volumen» de un texto), se inscriben dos tesis hermenéuticas que tratan de dar cuentas de que lo que surge en la poesía sobrepasa siempre a los sujetos que participan en ella. De una parte, porque lo que en ella se dice exige al receptor un constante detenerse y una constante rearticulación, porque no cabe ninguna interpretación definitiva. De otra, porque lo dicho escapa a las propias intenciones originarias del poeta.

VII

En los textos eminentes, y ése es el caso de los poéticos, yace la exigencia —a la que más arriba se aludía— de tomar la palabra allí donde ésta se cumple. Y esa exigencia de prestar atención al texto, de seguir aquello que nos propone, sólo puede satisfacerse en la lectura. Una lectura que tiene la estructura de un diálogo que nunca concluye y en el que aparecen continuamente distintos estratos de sentido. En ese diálogo, como ha dejado expresado poéticamente Jorge Guillén:

El texto de autor, si bien leído,
Se trueca en otro ser —de tan viviente.
Las palabras caminan, se transforman,
Se enriquecen tal vez, se tergiversan.
Tras la hazaña de origen se suceden
Las aventuras del lector amigo.
He ahí revelándose un misterio
De comunicación entre dos voces
Mientras los signos gozan, sufren, mueren²².

En la lectura, la palabra fijada adquiere una nueva vida que amplía el horizonte de experiencias del receptor. Pero eso requiere apertura, prestar oídos a lo dicho y detenerse en ello. En la lectura, el texto se convierte en un compañero de diálogo que es capaz, «por así decirlo, de elevar su voz desde sí mismo» (8, 47). La lectura no es, pues, un mero repetir o deletrear signos, sino un acto en el que se producen y cosechan sentidos. De ahí que Gadamer subraye que una poesía (*Dichtung*) no es un simple dictado (*Gedicht*), sino una invitación a participar en lo que dice. Y esa invitación no persigue alcanzar un sentido último, y ya dado, que fuese pensado por el poeta, sino la participación en «un íntimo diálogo con el lenguaje» (9, 344), que plantea la necesidad de pensar en sus palabras, de ahondar en el horizonte de lo no dicho, que se erige como reto, como un mensaje en una botella. Lo que dice el poema es una invitación a un diálogo con los otros y con las cosas, en

²² J. GUILLÉN, *Aire nuestro. Final*, Barral editores, Barcelona, 1981, p. 61.

el que también nos comprendemos. Y ese diálogo no agota su vigencia mientras el oyente o el lector se deje enredar en él. Su duración no se diluye en el momento en que el conocimiento de su origen resulte demasiado lejano y extraño. Ese diálogo, en el que se «conjura lo humano», se abre a toda actualidad y queda «libre de toda referencia a un presente... auténtico» (9, 306). Su decir aparece, para cada uno, como permanente novedad, como si jamás se hubiese dicho antes.

La hermenéutica filosófica rechaza la idea de que un texto pueda ser entendido atendiendo a la contingencia de su origen o considerándolo como manifestación vital de un autor. Y esto afecta evidentemente también al ámbito poético. En ese ámbito, afirma Gadamer, ni la información biográfica que pueda dar —incluso— el propio poeta, ni las ediciones críticas de su obra, aumentan de por sí la precisión con la que se comprende lo que se dice en la poesía. Si eso puede ser valioso en determinadas ocasiones, en otras, puede cercenar el diálogo que abre el texto poético. Por eso, aunque se conozcan determinados datos extratextuales, «es necesario hacer abstracción de tal saber y pensar únicamente en lo que el poema sabe» (9, 439). Para Gadamer, la autonomía de sentido de un texto poético desplaza a un segundo plano la erudición. El texto está por sí mismo y eso permite que en su comprensión pueda participar «todo el que esté en condiciones de leer» (1, 396). Esta tesis implica, sin duda, un empequeñecimiento de la subjetividad poética. Y eso significa que tanto el autor como un posible destinatario determinado tengan un papel secundario con respecto a lo dicho en una poesía. Para la hermenéutica filosófica, lo que destaca en un poema es el lenguaje en el que se cristalizan las experiencias de la humanidad. El lenguaje, el mundo común al poeta y al lector, es el auténtico sujeto de la obra poética. De ahí que el «yo» de la poesía no sea un *solus ipse*, «sino el tú esencial»²³ que queda envuelto «en el fenómeno propio del lenguaje» (9, 426).

La hermenéutica de Gadamer ha puesto de relieve la fuerza evocativa y especulativa del lenguaje poético, su riqueza de sentidos, su verdad, su ser lugar de encuentro entre el tú y el yo. Desde ella se concibe el poetizar como contrapunto al creciente proceso de racionalización, como posibilidad de hacer justicia a las cosas y detenerse en ellas. En la palabra poética ha cifrado esperanzas de un diálogo —con lo otro y con los otros— desde el que aún se pueden abrir caminos de experiencias diferentes a los que impone la fungibilidad universal que domina casi todo. Pero en la poesía ha visto, además, un engarce con el mundo de la intuición y del mito, con ese mar que rodea y sustenta los estrechos límites de la razón humana. Y ha mostrado que a la poesía le es consustancial una paradoja irresoluble, porque con medios racionales quiere ir más allá de la razón, porque anhela decir lo que no se puede decir. Las experiencias que la poesía pone en juego, y a través de las que la existencia humana también se comprende a sí misma, nos mantienen en una inquietante complejidad, porque «lo racional de tales experiencias es, precisamente, que en ellas se

²³ A. MACHADO, *Nuevas canciones. Proverbios y cantares*, en *op. cit.*, t. II, p. 633.

logra una comprensión de sí mismo. Y cabe preguntarse si la razón no es mucho más racional cuando alcanza esa autocomprensión en algo que excede a la razón misma» (8, 169). La palabra poética pretende aventurarse en ese mar y dominarlo, pero en su intento encalla una y otra vez en los arrecifes del lenguaje en los que se inserta la razón. El poetizar es otro índice de eso que la hermenéutica filosófica trata de destacar, la finitud de la conciencia humana.