

GADAMER: EL SUJETO DE LA HERMENÉUTICA Y LA MUERTE DEL AUTOR

FEDERICO ÁLVAREZ*

Debo aclarar desde el principio que el sujeto de que habla el título de mi ponencia es el sujeto-autor del texto que la hermenéutica interpreta. No se trata de discutir sobre la centralidad del sujeto, ni sobre la soberanía de la conciencia, ni mucho menos poner en tela de juicio el carácter objetivo de la obra de arte. Se trata, por el contrario, de exponer, desde mi punto de vista, lo que me parece ser —como suele decirse— el *estado de la cuestión*, y de repasar tan sólo la función del sujeto-autor en la dilucidación de los valores de una obra después de lo que Ricoeur llama “la prohibición proclamada por la poética estructural de salir del texto”,¹ es decir, la prohibición de dar al sujeto-autor acceso a esa dilucidación de valores.

Creo que, así como Derrida encuentra un fantasma detrás de cada palabra, de cada texto (el de sus muchas desconstrucciones), el hermeneuta —de manera consciente o no— siente que tras el texto hay una voz, incluso un semblante —conocido o anónimo— que le mira desde su horizonte. Hablamos de fusión de horizontes: el del hermeneuta y el del texto, pero el horizonte del texto ¿no es, parcialmente al menos, pero de manera decisiva, el de su autor?

Cuando un investigador se enfrenta a un texto antiguo se va constituyendo, poco a poco, ante él, el fantasma del autor y su horizonte cultural. El conocimiento de la lengua (del código) en la que el texto está escrito, su gramática, su caligrafía, irán definiendo tentativamente su fecha y su lugar. Esta creciente concreción del significante va descubriéndole también su significado inmediato, el de las palabras; y el conocimiento de la historia y de la cultura de ese lugar y tiempo irá desvelando paulatinamente (y parcialmente) su sentido. Ese tentativo sentido epocal deberá aproximarse

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. III. México, Siglo XXI, p. 893.

hipotéticamente a la intención del autor y al relevamiento de su perfil ideológico, religioso, estético: a su ser histórico en una palabra; incluso, eventualmente, a ciertos rasgos de su biografía. Y este ser histórico nos devolverá de nuevo al texto para que prosiga la labor hermenéutica de desentrañamiento mediante esa tarea circular que irá una y otra vez de lo particular a lo general, y de lo general a lo particular, del pasado al presente, y del presente al pasado. Y también, muchas veces, del autor al texto —como ya hemos dicho— y del texto al autor.

Lo mismo sucede en la lectura inteligente de una obra ya conocida y canonizada. Al leer el *Quijote*, y por muy quijotista que uno pueda ser, siempre se aparecerá detrás del texto la figura de Cervantes y su intención (el cervantismo, en una palabra) que corre sincrónicamente, como los armónicos de una melodía, por debajo de cada línea leída. Es difícil leer una obra de filosofía, de historia, de literatura, sin encontrarnos con frecuencia en esa lectura con la figura misma, sobreimpuesta a la página, de su autor.

Sin embargo, en los comienzos del último tercio del siglo pasado, es decir, en los momentos en que el estructuralismo, de manera todavía ignorada, empezaba a abandonar su posición hegemónica bajo los embates emergentes de lo que hoy llamamos posmodernidad (o tal vez mejor: transmodernidad), en aquellos momentos, repito, el ensayismo francés más influyente y la semiótica más radical, proclamaron nada menos que la muerte del autor. Primero Roland Barthes, luego Michel Foucault y, detrás de ellos, Derrida y Lacan, y una larga estela de estudiosos de muy importante nivel académico, subrayaron de manera unívoca lo que el estructuralismo y la semiótica habían dejado bien plantado en toda la teoría de la cultura: la futilidad del autor. Si se le mencionaba era sólo para insistir en la necesidad de prescindir de él.

La desaparición teórica del autor, del sujeto determinante en primera instancia, del que dice lo que dice en las líneas y entre las líneas de su obra, fue un suceso relativamente lógico en un momento en el que, después de la Segunda Guerra Mundial (y, en no pequeña medida, como consecuencia de los grandes avances científicos impulsados por ella), la ciencia avanzó arrolladoramente sobre la base de la objetivación total del mundo y la despectiva devaluación de la subjetividad, del humanismo y de la historia. Tal fue la derrota de Sartre a manos de Levi-Strauss cuyo colofón es el capítulo final de *El pensamiento salvaje* (1962). En la polémica Levi-Strauss se deja llevar a posiciones (la identificación, por ejemplo, de hecho, entre razón analítica y razón dialéctica) que habrían de fundamentar el objetivismo radical del estructuralismo. En ese capítulo llega a decir que “el fin último de las ciencias humanas no es constituir el hombre sino disolver-

lo [...], reintegrar a la cultura en la naturaleza y, finalmente, a la vida en el conjunto de sus condiciones fisicoquímicas".² Es innecesario recordar el número infinito de sucesos que escapan, en efecto, a la razón y a la voluntad (a la subjetividad) del ser humano, pero es igualmente obvio que no todos escapan a ellas y que no es humanamente posible reducirlos a *sus condiciones fisicoquímicas*.

En 1966, en *Las palabras y las cosas*, Foucault, barriendo con "todas las quimeras de los nuevos humanismos", lo repetía con satisfacción pasmosa: "reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente [...] un simple pliegue en nuestro saber, y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva".³ Y, tres años después, en su *Arqueología del saber* (1969) marginaba peyorativamente "todas las ideologías humanistas"⁴ y hablaba de la presencia del sujeto como de "una tenue transparencia que chispea un instante".⁵

Hay que decir que la hermenéutica participó en ese proceso deshumanizador. Giovanni Fornero, en la cauda existencialista de su maestro Abbagnano, señala en la ampliación (segunda edición) del famoso diccionario:

la moda antihumanista y antijetivista [...] caracterizó al estructuralismo, a la hermenéutica, al pensamiento débil, etc., es decir, a todas aquellas corrientes (profundamente influidas por el heideggerianismo) que insistieron en la necesidad de pensar *más allá del sujeto* y de sus presuntas certezas gnoseológicas, morales, políticas, etc.

En efecto, fue Heidegger quien, en el terreno de la filosofía (en la literatura se le habían adelantado Mallarmé y otros escritores) había planteado tajantemente: *el lenguaje habla* (Die Sprache spricht). (Heidegger, en *Der Satz vom Grund*: "La lengua es la que habla, no el hombre. El hombre habla sólo en la medida en que se *acomoda* diestramente a la lengua"⁶). Nosotros somos en su interior. "No sólo hablamos simplemente el lenguaje, hablamos como medios de él [...] Siempre hemos escuchado al lenguaje. ¿Qué es lo que oímos entonces? Nosotros oímos al lenguaje hablar".⁷

² Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1964, pp. 357-358.

³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968, p. 9.

⁴ M. Foucault, *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, s.f., p. 343.

⁵ *Ibid.*, p. 352.

⁶ Citado por Jonathan D. Culler, *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona, Anagrama, p. 5.

⁷ Citado por Geraid L. Bruns, "Dissapiared: Heidegger and the Emancipation of Language", en Sanford Budick y Wolfgang Iser, eds., *Languages of the unsayable. The play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Columbian, U. P., 1987.

En *Ser y tiempo*, Heidegger había pedido “la liberación de la gramática respecto de la lógica”, es decir —tal como lo traduce Bruns—, la independencia de la gramática respecto del *representational-calculative thinking*: “Llevar al lenguaje en tanto que lenguaje al lenguaje”,⁸ es decir, según el propio Heidegger, “al reino predeterminado en el que [...] toda ciencia lingüística, toda teoría y filosofía del lenguaje [...] deben vivir”. En otras palabras, según entiendo, llevar al lenguaje a su trono del que somos súbditos. No nuestra libertad —concluye Bruns— sino la del lenguaje.

Era previsible que el ensayismo estructuralista francés se apresurara a proclamar la desaparición del autor. ¿Qué decía Barthes en su famoso artículo (cinco páginas) de 1966, titulado precisamente “La muerte del autor”? ¿Qué decía Foucault, en su *Arqueología del saber* (1969), tres años después, y el mismo año en su breve ensayo “¿Qué es un autor?”

Barthes mezcla un científicismo de irreductible objetividad (el sujeto se esfuma y queda sólo la escritura como objeto externo portador de sentido) con la metafísica mallarmiana según la cual no somos nosotros quienes escribimos, sino que es el lenguaje quien nos dicta. La escritura es *el negro y blanco en el que se pierde toda identidad, comenzando por la del cuerpo que escribe*. Así fue siempre, viene a decirnos Barthes, y es culpa del individualismo ilustrado el haber hecho del autor un protagonista que nunca lo había sido. El sujeto de la escritura, el autor, no es ninguna persona, sino la voz del lenguaje mismo. El escritor es sólo un copista sin originalidad alguna, un amanuense que ocupa un lugar que no ha buscado y que no le pertenece. *Dar un autor a un texto es imponer a ese texto un freno (un cran d'arret), es la provisión de una significación última, es encerrar a la escritura*.

Para un verdadero lector, según Barthes, y más aún para un investigador estructuralista, semiótico o narratológico, la obra sería, en principio, una estructura anónima: un objeto a examinar siguiendo una serie de normas objetivas capaces de desentrañar los sentidos ocultos en ella sin requerir ninguna salida más allá del texto (antes bien, prohibiéndola). De aquí también el oscurecimiento paulatino de la palabra *obra* y su sustitución, hoy casi definitiva, por la de *texto*. (Foucault: “Pero en cuanto a la *obra*, pero en cuanto al *libro* [...] ¿habrá que renunciar a tomar todo apoyo, incluso provisional, sobre ellos y a darles jamás una definición? [...] Se trata de hecho, de arrancarlos a su casi evidencia”).⁹

La proclamación por parte de Roland Barthes de la *muerte del autor* tuvo mucho mayor éxito del que él mismo esperaba. Poco tiempo después,

⁸ Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen, Neske, 1959.

⁹ M. Foucault, *Arqueología del saber*, p. 41.

la insistencia de Foucault no hizo más que establecer, sin mucha discusión, la susodicha defunción. La vida del texto como objeto del análisis, presuponía, como decía Barthes, la muerte del autor. “El nacimiento del lector ha de ser a costa de la muerte del autor”. (No sin sarcasmo, Gayatri Spivak, al recordar la *jidah* del Ayatollah Jomeini (el lector) contra Salman Rushdie (el autor) —una proposición de *muerte del autor* nada teórica— decía que la famosa frase de Barthes era un *aforismo metropolitano*, algo que sólo podía decirse tranquilamente desde la metrópoli. “De cara al caso de Salman Rushdie, ¿cómo debemos leer esa frase?”, preguntaba la ilustre ensayista bengalí.

Podría pensarse que con esa función radical del lector, de la que parecía hablar Barthes, se ponía en relieve su protagonismo estético y se adoptaban posiciones recepcionistas. No hay tal, ese lector que mata al autor, no es tampoco un sujeto, “es simplemente un alguien que reúne en un sólo campo todas las huellas (*traces*) mediante las cuales el texto es reconstituido”. Ese lector —de nuevo Barthes— “no tiene historia, biografía ni psicología”. Más aún: “la enunciación no tiene más contenido [...] que el del acto por el cual es articulado”. Estamos en plena metafísica mallarmeana cuando, al preguntarse “¿quién habla?”, respondía: “es la palabra misma”; no es el autor quien escribe, “es el lenguaje el que le habla” (frase que no se les ocurrió usar como argumento a los abogados de la defensa en los sonados juicios contra Flaubert, Mandelstam, Babel, Joyce, etcétera). Lo había dicho ya Lamartine y muchos otros autores (Darío entre nosotros) entusiasmados con servir a un poder sobrenatural que los convertía en poetas. Incluso Zola dijo alguna vez (aunque creo que con un sentido distinto al de los estructuralistas) que “el novelista es un taquígrafo”.

Se inauguró así el análisis inmanente, estructural, del texto. Si había valores que despejar del texto, estos valores no podían surgir sino del texto mismo. El referente se convirtió en una categoría sospechosa. Se trataba, en cierto sentido, de una restauración del famoso *close reading* de los *nuevos críticos* anglosajones y de la vuelta a la circulación de la *literaturnost* del formalismo ruso, llevados ambos al extremo. Toda trascendencia del texto que implicara un reconocimiento del autor se consideró estéril. Decía Barthes: “Sólo hay biografía de la vida improductiva”. Es decir, la mera producción de la obra —lo decía también Novalis— anula al autor. En Racine, por ejemplo “no puede inferirse de la obra el autor, ni del autor la obra”.¹⁰ Y en el prefacio de *Sade, Fonrier, Loyola*, define al texto de manera no menos enfática: “El texto [es] destructor de todo sujeto” (del autor y del lector). Dice así: “Si

¹⁰ Roland Barthes, *Sur Racine*. Paris, Seuil, 1963. p. 9.

en virtud de una dialéctica retorcida es menester que haya en el texto, destructor de todo sujeto, un sujeto al que amar, ese sujeto queda dispersado como las cenizas que se arrojan al viento después de la muerte”.

En cuanto a Foucault, ya en *Historia de la sexualidad*, es decir, mucho después de la publicación de *Verdad y método* (1960), proponía, con su estilo meticuloso y paradójico, la desaparición del autor. *Arqueología del saber* (1969) estaba en gran medida dirigida a ese propósito, “es inútil hacer preguntas como: ¿Quién es el autor? ¿Quién ha hablado? ¿En qué circunstancia y en el interior de qué contexto? ¿Animado de qué intenciones y teniendo qué proyecto?”¹¹ Y contestando a una imaginada interpelación reafirmaba: “Tiene usted razón. He desconocido la trascendencia del discurso; me he negado a describirlo, a referirlo a una subjetividad; no he hecho valer en primer lugar, y como si debiera ser su forma general, su carácter diacrónico”.¹² “No hay duda de que hemos tenido que abandonar todos esos discursos que referíamos en otro tiempo a la soberanía de la conciencia”.¹³ Por último, contestando a previsibles críticas irónicas, concluía diciendo: “Acepto que mi discurso se desvanezca como la figura que ha podido llevarlo hasta aquí”.¹⁴

En su ensayo “¿Qué es un autor?”, se enfrenta en seguida a la idea decisiva de *expresión*, y asegura que “la escritura actual se ha liberado de la dimensión de la expresión”.¹⁵ Tremenda liberación. En un texto nadie se expresa; es más: el texto mata.

La obra, que en otro tiempo tuvo la misión de proveer inmortalidad, ahora posee el derecho a matar, a ser el asesino del autor [...] El sujeto que escribe cancela los signos de su particular individualidad. Como resultado, la señal del escritor se reduce a nada más que la singularidad de su ausencia; él debe asumir el rol del hombre muerto en el juego de la escritura.¹⁶

“Cuando el término de escritura (*écriture*) se aplica estrictamente, la noción debe permitirnos no solamente sortear toda referencia al autor, sino también situar su reciente ausencia”.¹⁷ “En pocas palabras —dice en sus conclusiones— se trata de privar al sujeto (o a su sustituto) de su rol como originador, y de analizar al sujeto como una función variable y compleja del

¹¹ M. Foucault, *Arqueología del saber*, p. 288.

¹² *Ibid.*, p. 335.

¹³ *Ibid.*, p. 339.

¹⁴ *Ibid.*, p. 350.

¹⁵ Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader*. Nueva York, Pantheon, 1984, pp. 101-120.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

discurso".¹⁸ Y acaba el ensayo proponiendo un buen número de preguntas sin respuestas, la última de las cuales, tomada de Beckett, es: "¿Qué importa quién está hablando?"¹⁹

¿Qué decía Gadamer, varios años antes de Barthes y de Foucault (pero después, por supuesto de Heidegger) de todo esto? En muchas partes de su obra —cuyo valor no es posible discutir, y de la que todos hemos aprendido muchísimo—, Gadamer promueve explícitamente esa concepción general de la difuminación del autor. *El texto nos habla*,²⁰ *el texto pregunta*.²¹ Es verdad que podemos encontrar no pocas contradicciones y ambigüedades en Gadamer, pero predomina en su obra, sin duda, la tesis que hace del texto el elemento único de la interpretación.

Tal vez, entre sus frecuentes indicaciones sobre este particular, la más enfática sea la siguiente:

Lo que se fija como escrito queda absuelto de la contingencia de su origen y de su autor, y libre positivamente para nuevas referencias. Conceptos normativos como la opinión del autor o la comprensión del lector originario no representan en realidad más que una posición vacía [...] Los textos no quieren ser entendidos como expresión vital de la subjetividad de su autor [...] Nos movemos en una dimensión de sentido que es comprensible en sí misma y que como tal no motiva un retroceso a la subjetividad del otro [...] Cuando intentamos comprender un texto no nos transportamos a la esfera anímica del autor; si se quiere hablar de *traslado*, nos trasladamos en realidad a su pensamiento. Pero esto significa —aclara en seguida— que intentamos hacer valer la objetividad que dice el otro.²²

Y esa objetividad no puede estar sino en el texto que él deja escrito. La subjetividad del autor no interpreta ningún papel en ningún caso (ponga aquí el lector cualquier nombre de la historia de la literatura universal: debe ignorarse). "La experiencia de la obra de arte supera por principio siempre cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto el del artista como el del receptor. La *mens auctoris* no es un baremo viable para el significado de una obra de arte".²³

¹⁸ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰ H.-G. Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977, p. 452.

²¹ *Ibid.*, p. 452.

²² *Ibid.*, pp. 361, 474, 475.

²³ *Ibid.*, p. 13.

Cuando habla de la posibilidad de una comprensión instantánea o diferida de una obra, añade: “en ambos casos la referencia imitativa a la realidad queda en suspenso. El texto es lo único presente con su relación de sentido”.²⁴ Gadamer acepta incluso la eliminación del referente: “La cancelación de la referencia a la realidad [...] caracteriza a un texto como producto literario, es decir, como automanifestación del lenguaje”.²⁵ Gadamer sitúa esa centralidad del texto junto a una tradición que en realidad es un eufemismo para designar una vez más al texto. Aludiendo a algunas críticas que se le habían hecho, Gadamer dice que era “un claro error el convertir en un supersujeto el papel que yo he reconocido a la *tradición*”. Y huyendo del fantasma del subjetivismo y de la romantización añadía: “No se trata de ningún sujeto colectivo sino que esa tradición es el nombre común para designar cada texto concreto”. Una vez más el texto se alzaba con la república. Incluso el contexto histórico es devaluado. Acudiendo a Hegel, dice con él: “Las obras de arte [...] siguen siendo frutos arrancados del árbol. Rehaciendo su contexto histórico no se adquiere ninguna relación vital con ellos sino sólo el poder de imaginárselos”;²⁶ y concluye proclamando “la impotencia de cualquier restauración”.²⁷ Ni siquiera el intérprete (el lector) adquiere la significación determinante que la estética de la recepción le concede. Como en Barthes, el lector carece, también en Gadamer, de biografía y de psicología atendible: “El intérprete no tiene otra función que la de desaparecer una vez alcanzada la comprensión”.²⁸ “Después de nosotros, otros entenderán (la obra de arte) cada vez de manera distinta”.²⁹ Realmente interpretamos interpretaciones, por lo que, no solamente se borra al autor (primer intérprete, en definitiva) sino que, con toda lógica, todo intérprete posterior se borra a su vez pues, tras él, aparece otro, que acaso negándolo tendría que tener conciencia de su transitoriedad. Es sólo el texto, como en Barthes y Foucault, el que *sigue autodeterminándose incesantemente*. Es más, la empatía que exige Gadamer como camino ineludible de la precomprensión a la comprensión, es con el texto.

No hay determinación exterior, condicionamiento contextual, histórico, biográfico, del texto. “La reducción hermenéutica a la opinión del autor es tan inadecuada como la reducción de los acontecimiento históricos a la in-

²⁴ H.-G. Gadamer, *Verdad y método* ,I. Salamanca, Sígueme, 1992, p. 344.

²⁵ *Ibid.*, p. 340.

²⁶ H.-G. Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 221.

²⁷ *Idem.*

²⁸ H.-G. Gadamer, *Verdad y método* ,I, p. 338.

²⁹ H.-G. Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 452.

tención de los que actúan en ellos".³⁰ El texto "no hace referencia ni a un discurso originario ni a la intención del hablante, sino que surge en él mismo".³¹

No obstante, creo que a veces Gadamer se ve obligado a contradecirse. Por ejemplo: "Una pregunta cuyo motivo ignoremos no puede encontrar respuesta".³² Ese *motivo* ignorado (ese *motto*, esa puesta en movimiento, esa intención) ¿se origina en el texto o en el autor?; y cuando dice: "ninguna traducción (interpretación) puede sustituir al original", ese *original* insustituible ¿puede ser anulado por el texto? Y, más todavía: cuando habla de "la imposibilidad de incluir todo lo que dice el original como trasfondo y entre líneas", ¿es realmente el texto el que *dice entre líneas*? En este ensayo que citó, "Hombre y lenguaje" (1965), en el que se producen estas ambigüedades, abre su tesis a un diálogo con el *otro*. "Lo que [el intérprete] debe reproducir no es lo dicho en su literalidad, sino aquello que el otro quiso decir y dijo callando muchas cosas"³³ Ese *otro* no es sino el autor que entra aquí, de repente y con estrépito, a ocupar su lugar; y esa *literalidad* que *no debe reproducir* el intérprete ¿no es, en definitiva, el objeto textual?; y las *muchas cosas* que *dijo callando* ¿no son las de un sujeto con intención, un autor? En otro lugar dice Gadamer: "La interpretación tiene que ver aquí no tanto con el sentido intentado, sino con el sentido oculto que hay que desvelar".³⁴ Ese *no tanto* es el que habría que salvar. No tanto; luego algo.

"El lenguaje se da siempre en el diálogo"³⁵ pero ese diálogo es entre el intérprete y el texto. El autor desaparece o se le sustituye por *la humanidad*. Véase: "El diálogo es el modo como unos textos pasados, un conocimiento pasado o los productos de la capacidad artística de la humanidad llegan a nosotros".³⁶ Con tal de negar al sujeto, Gadamer acude nada menos que a *la capacidad artística de la humanidad*. Pero enseguida tiene que personalizar: "Ni el uno dice siempre lo mismo ni el otro siempre lo suyo, sino que uno oye a otro y, por haberle escuchado, responde de distinto modo que si el uno no hubiera preguntado o hablado". Y luego algo inesperado: "No nos habla sólo la obra de arte, sino cualquier dato humano que percibimos".³⁷ En efecto: no sólo *nos habla* la obra de arte (objetiva), también el sujeto, aunque una vez más éste quede difuminado mediante ese

³⁰ *Idem*.

³¹ *Ibid.*, p. 339.

³² *Ibid.*, p. 151.

³³ *Ibid.*, p.152.

³⁴ *Ibid.*, p. 409.

³⁵ H.-G. Gadamer, *Verdad y método II*, p. 142.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibid.*, p. 143.

cualquier dato humano, y con esa inclusión de la noción científica de *dato* que tiene la misión de objetivarlo (¿fechas de vida?, ¿acontecimiento histórico, biográfico?... Jamás la intención o la vivencia diltheyana, negadas en tanto que psicología).

Hay otro ensayo de 1977, "Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica", en que esa muy cauta faceta humanística aborda explícitamente la noción de autor. Hablando de interpretaciones adecuadas y de interpretaciones abusivas de obras musicales o dramáticas, Gadamer afirma: "El sentido de la reproducción no puede ceñirse al sentido que el autor presta a la obra. Es bien sabido que la autointerpretación del artista es de dudoso valor. El sentido de su creación plantea, sin embargo, a la interpretación práctica una inexcusable tarea de aproximación. La reproducción no debe ser en modo alguno una labor arbitraria". Lo que es cierto en los campos de la música y el teatro, lo es también en el de la literatura. Toda interpretación hermenéutica de una obra literaria exige una inexcusable tarea de aproximación al autor. En muy modesta medida, el autor asoma al fin su semblante en el escenario de la hermenéutica gadameriana, pero de manera fugaz. Cuando, casi a renglón seguido, aborda el problema de la hermenéutica bíblica, afirma que "el significado teológico del antiguo testamento es difícil de justificar si se adopta la *mens auctoris* por norma". Esto nos lleva a una especulación que no podemos desarrollar pero con la que podría cerrarse esta primera parte de mi ponencia; la de que esa repetida *muerte del autor* y la consiguiente *prevalencia del texto* resulta acaso plausible tan sólo cuando tratamos con algunos textos antiguos. El propio Gadamer repite con frecuencia esa advertencia: estamos ante una distancia considerable entre los dos horizontes que se trata tentativamente de fusionar. Cuando la obra es reciente o contemporánea, la *muerte del autor* no se sostiene ni siquiera en el estrato estético.

Porque existen también los valores extraestéticos o extraartísticos que han reaparecido recientemente con éxito venciendo los obstáculos del estructuralismo y la narratología. La historia, la política, el psicoanálisis, la religión, se entrecruzan de tantos modos con la literatura y las artes que es difícil quedar satisfechos con un *close reading* que no vea ni a derecha ni a izquierda y tenga sólo el texto bajo los ojos, buscando en su inmanencia sólo valores estéticos. Según Adorno, "el arte se determina por su relación con aquello que no es arte [...] Sólo existe en relación con lo que no es él".³⁸ "La forma estética es un *contenido sedimentado*" (subrayado por mí; y aún añadiría: subjetivamente sedimentado o como dice Luckacs *dación de*

³⁸ Theodor Wiesengrund Adorno, *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971, p. 12.

forma);³⁹ “si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia estética, es cuando se le puede sublimar [...] El arte pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo”.⁴⁰ Al integrar los diversos estratos hay que “conservar en esa misma integración lo que se opone a ella [...] Ninguna categoría, por única y escogida que sea, ni siquiera la categoría estética central de la ley formal, puede constituir la esencia del arte”.⁴¹ “Su teoría del arte [de Freud] es preferible a la idealista porque hace salir a la luz todo aquello que en el interior mismo del arte no es artístico. Nos ayuda a liberar el arte del carril del Espíritu Absoluto”.⁴²

El propio Gadamer expone atenuadamente los mismos argumentos:

¿No es cierto que esos productos artísticos que recorren los milenios no tuvieron como finalidad esa aceptación o rechazo estéticos? [...] La conciencia artística, la conciencia estética, es siempre una conciencia secundaria. Es secundaria frente a la pretensión de verdad inmediata que se desprende de la obra de arte. En este sentido, el juzgar una escritura refiriéndola a su calidad estética constituye un extrañamiento de algo que nos afecta mucho más íntimamente.⁴³

En otras palabras: toda obra artística tiene algo más que una función estética; además de valores estéticos hay en ella valores extraestéticos. La práctica inmanentista de análisis los deja fuera y Gadamer los subestima reduciéndolos en tanto que *verdad inmediata*. La anciana que en una iglesia reza a una madona de Rafael Sanzio valora esa pintura, dice Gadamer, de modo inmediato, sin percepción estética. Trasladada a un museo y, perdida su aura religiosa, ¿se convierte en un *texto* y adquiere de manera exclusiva e inmediata un aura estética que sólo pueda captarse de modo inmanente, ajena a toda determinación o condicionamiento? ¿Acaso deja de estar determinada por la época y la persona de Rafael Sanzio? La anciana que reza a aquella madona de Rafael tiene un comportamiento semejante al espectador de una obra de Lope en un corral de comedias o al de un lector común del *Quijote*. Este lector y aquel espectador tienen también una percepción inmediata de la pieza teatral y de la novela, como tantísimos otros espectadores y lectores hasta hoy día. En tanto que comu-

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ H.-G. Gadamer, *Verdad y método II*, p. 214.

nicación, el *texto* puede no brindar su carácter estético, pero no por eso dejar de ser literatura o arte. Lo importante es tener conciencia de que esos valores extraestéticos pueden tener incluso una significación superior (cultural, histórica, social) que la de los valores estéticos, y que la percepción estética no es la única mediación fuera de la cual todo es inmediato.

Schleiermacher, dice Gadamer, “intenta sobre todo reconstruir la determinación original [contextos, perfil del autor] de una obra en su comprensión. Pues el arte y la literatura, cuando se nos transmiten desde el pasado, nos llegan desarraigados de su mundo original”.⁴⁴ Gadamer no puede menos que aceptar que “la reconstrucción de las condiciones bajo las cuales una obra transmitida cumplía su determinación original [contexto, autor] constituye desde luego una operación auxiliar verdaderamente esencial para la comprensión”.⁴⁵ (*Auxiliar pero esencial*: estas ambigüedades no son raras en Gadamer.)

El texto literario requiere una reflexión aparte. “La relación entre texto e interpretación cambia radicalmente cuando se trata de los denominados *textos literarios*”.

El intérprete es “el hablante intermediario [...] que media entre interlocutores [...] El discurso del intérprete no es un texto, sino que sirve a un texto [...] intenta equilibrar entre sí el derecho y los límites de las dos partes”.⁴⁶ Esas dos partes ¿son el autor y el lector como querían Schleiermacher y Dilthey y Husserl? En absoluto. Volvemos a la muerte del autor: se trata de resolver “la tensión entre el horizonte del texto y el horizonte del lector”.⁴⁷

No es necesario pasar revista a los filósofos, semióticos y lingüistas (Roman Jakobson, Maurice Blanchot, Paul de Man, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Algirdas J. Greimas, Gérard Genette, Humberto Eco, Geoffrey Hartman, Hillis Miller, etcétera) que explícitamente han hecho causa común con esta tendencia tanto tiempo hegemónica, desde que Heidegger dirigió su crítica a la filología clásica alemana y particularmente a la hermenéutica de Dilthey. Lo mismo puede leerse en muchos escritores (Eliot, Pound, los *new critics*, Saramago, etcétera). En su libro *Mishima o la visión del vacío* (1981), Marguerite Yourcenar adelanta en las primeras páginas que “la realidad central hay que buscarla en la obra”, y añora “el tiempo en que se podía saborear *Hamlet* sin preocuparse mucho de Shakespeare”. No obstante, a renglón seguido y sin solución de continuidad, dedica 140

⁴⁴ H.-G. Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 219.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁶ H.-G. Gadamer, *Verdad y método II*, p. 338.

⁴⁷ *Idem.*

páginas a estudiar brillantemente las relaciones del autor con su obra haciendo indudable hincapié más en el primero que en la segunda. (Hubo un tiempo brillante, heterogéneo, del cine en el que se hablaba de *cine de autor*: Fellini, Visconti, Antonioni, De Sica, Truffaut, Resnais, Orson Welles, Tarkovski...) No deja de ser interesante que en su notable colección de ensayos literario-filosóficos titulado *Literature and Philosophy in Dialogue. Essays in German Literary Theory*,⁴⁸ Gadamer reúna trabajos escritos desde la década de los cuarentas hasta 1966, con una concepción que pocas veces coincide con sus tesis textualistas de *Verdad y método*. En ellos (sobre Goethe, Hölderlin, Kleist y Rilke) predomina, a mi parecer, la herencia de la filología clásica alemana y un humanismo que lo hermana con Curtius, Mann, Huizinga o Spitzer.

Ya en 1968, Wylie Sypher protestaba contra "la más absurda de todas las teorías, la ficción del silencio del autor, la exclusión del autor de su propia obra".⁴⁹ También Jean Duvignaud se quejó, en 1973, de esa subordinación de la conciencia individual "a las composiciones de una lógica anónima [...] inscrita en una *naturaleza* que el autor no se atreve a llamar *materia* y que piensa sin nosotros".⁵⁰ Y al mismo tiempo, los teóricos de la estética de la recepción entraron en la discusión defendiendo, frente al estructuralismo y la metafísica de la *écriture* (que, según afirmaban, se escorbaba hacia el positivismo), la comprensión de la manera en que los públicos lectores han ido dando significados a las obras de arte a través de la historia, y la contextualidad del arte y la literatura que son, a fin de cuentas, "un proceso de comunicación entre el autor y el público, el pasado y el presente".⁵¹ En la concepción de Wolfgang Iser, el texto cobra existencia solamente cuando es leído. Asumía así la herencia de Ingarden sobre los *puntos de indeterminación* del texto que sólo el lector concretizaba. La objetivación pasaba del texto al lector; era el lector el que convertía la obra literaria en objeto. Pero Ingarden, en 1960, no pone al autor en un punto ciego.⁵² Hace una distinción muy fina entre lo que es la personalidad psicológica del autor y los objetos a los que toma como asunto de su obra. Distingue el psiquismo del autor, que genera falsas interpretaciones, de la

⁴⁸ H.-G. Gadamer, *Literature and Philosophy in Dialogue. Essays in German Literary Theory*. Nueva York, State University of New York Press, 1994.

⁴⁹ Wylie Sypher, *Literatura y tecnología: la visión enajenada*. México, FCE, 1974, p. 135.

⁵⁰ Jean Duvignaud, *El lenguaje perdido: Ensayo sobre la diferencia antropológica*. México, Siglo XXI, 1977, p. 225.

⁵¹ Jauss, citado por Mauricio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*. México, Siglo XXI, pp. 24-25.

⁵² Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*. México, Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998, p. 37.

objetividad de lo narrado o pensado, aquello a “lo que las experiencias subjetivas se refieren, esto es, los objetos de los pensamientos e ideas del autor”. Estos objetos,

ciertas personas y cosas cuyos destinos se relatan en cada obra se constituyen en lo que es esencial en la estructura de la obra literaria [...] No son algo ideal, sino formas de la fantasía libre del autor, son objetos puramente imaginacionales que dependen enteramente de la voluntad del autor y *eo ipso* no son separables de las experiencias subjetivas que los crearon.

Es lo mismo que, como en seguida veremos, afirmaba Susanne K. Langer algunos años antes.

El hecho de que esa experiencia subjetiva se plasme como objeto en la obra narrativa no quiere decir que borre su calidad expresiva, individual. Habría acaso que abordar una nueva manera de pensar al sujeto contemporáneo, preservándolo del ataque contra su autonomía que vemos desplegarse en casi toda la línea del pensamiento contemporáneo.

Recientemente, Tzvetan Todorov ha roto lanzas contra sus propias posiciones anteriores.⁵³ Rechaza la tesis de Jakobson sobre la *función poética* (la función del lenguaje como un fin en sí), y afirma que “es tan absurdo ignorar esta dimensión de la poesía como reducir toda la poesía a ella”. Seguidamente indica que el acercamiento estructuralista a la literatura “estaba en realidad históricamente determinado”. Se pregunta a sí mismo:

¿Cómo es que tú, antiguo estructuralista y semiólogo, puedes asumir hoy posiciones tan diferentes? Tengo, sin embargo, la impresión de que se trata de un viraje, no de una marcha atrás. Podría tal vez explicarse diciendo que mis trabajos de estos tiempos participaban tanto de una visión amplia como de una visión estrecha. La visión estrecha consistía, para mí, en pretender que, en el discurso no hay más que el discurso, que no hay ninguna relación significativa con el mundo. Ahora bien, la versión amplia consiste en reconocer, al mismo tiempo, la presencia del discurso (lo que no hace un cierto *idealismo*) y la del mundo. La versión estrecha dice: *No hay autor*, es el lenguaje mismo el que nos habla, *ca parle*; la versión amplia dice: El discurso impone sujeciones, dificultades (*contraintes*) a lo que será dicho, pero, detrás, hay un sujeto que se expresa, provisto de un pensamiento y de una voluntad. Esta segunda versión es hoy la mía.⁵⁴

⁵³ Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices*. París, Gallimard, 2000.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 110-111.

La notable estudiosa canadiense, Linda Hutcheon, reafirma la necesidad de conocer la intención del *addresser*, del remitente, es decir, del autor. Los estructuralismos atendían al descodificador de un texto y olvidaban al codificador. El estudio de un enunciado literario exige el conocimiento, dice Hutcheon, de “un enunciante, un receptor del enunciado, un tiempo, un lugar y los discursos que le precedieron y le siguieron, en pocas palabras, todo un contexto”. La obviedad misma. Y ponía la obra de Italo Calvino como un ejemplo flagrante que “demuestra la presencia y el poder de la posición autoral”, la cual, por otra parte, no conviene dejar crecer desmesuradamente, como se hizo, desde la posición contraria, con el poder del texto.

El feminismo, a través de un desconstruccionismo muy bien traspuesto a los estudios de género, ha rechazado siempre ese objetivismo a ultranza de la hermenéutica. Se puede acudir a mucha escritura de mujeres para demostrarlo, pero acaso bastaría esta frase de Virginia Woolf: “Una mujer que escribe piensa el pasado a través de sus madres”. Nadie puede pasar por alto esa intuición genial.

Pero la posición más terminante sobre la función del autor en los estudios literarios tal vez sea la de Susanne K. Langer en su excelente *Sentimiento y forma*,⁵⁵ en cuyo título adelanta ya su tesis: “el artista mismo es el primero, el más firme y por lo común el más competente sujeto percipiente de su obra. Es un artista, no tanto por sus propios sentimientos, cuanto por virtud de su reconocimiento intuitivo de las formas simbólicas del sentimiento, y por su tendencia a proyectar un conocimiento emotivo en tales formas simbólicas”. Aquí se reúnen de modo consistente sujeto y objeto, y se subraya la función (parcial, claro está, como dice Gadamer, pero imprescindible) de la intuición, de la autoridad del artista y de la concretización objetiva del lenguaje.

También Stanley Fish ha afirmado con fuerza que no podemos entender un texto independientemente de la intención del que lo escribió; el autor es “un ser intencional [...] que tiene un propósito y un punto de vista”. Wayne Booth advierte en su *Retórica de la ficción* (1961) que no deberíamos dejarnos engañar por la cháchara sobre la *sentimental fallacy*. Inventada por el New Criticism y por el formalismo ruso (véase, por ejemplo, la famosa crítica de Eichenbaum a *El capote* de Gogol), y lo mismo podría decirse de la *intentional fallacy*. Tales falacias pueden ser, en muchos casos, lamentables, pero en otros muchos —y es ridículo poner ejemplos que re-

⁵⁵ Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma*. México, UNAM, 1967. Este texto fue escrito en 1953.

sultarían obvios— son perfectamente plausibles. Los formalismos y las ortodoxias estructuralista, semiótica o narratológica han llevado a la hermenéutica a restricciones suicidas. La justa reivindicaron del carácter objetivo de la obra literaria y artística pierde su valor al radicalizarla y universalizarla arrumbando en el sótano de los trastos inútiles su faceta subjetiva, biográfica (tendencial, histórica), que algunas corrientes del postestructuralismo están poniendo de nuevo en su lugar.

Hutcheon y Todorov admiten la intención como elemento de la investigación. Y todos los escritores modernos o contemporáneos que afirman insensatamente que alguien les dicta, confunden el trabajo de la intuición con ese ser cuya voz dicen transcribir.

Dice Foucault en *Las palabras y las cosas*: “La gran tarea a la que se dedicó Mallarmé [...] es la que nos domina ahora [...], encerrar todo discurso posible en el frágil espesor de la palabra”.⁵⁶ No, esa tarea no nos domina; sabemos que es una tarea nuestra pero no la única ni la dominante. No hemos de caer en maniqueísmos que con tanta frecuencia califica Foucault de *innegables*. Queda otra tarea tan importante como la que nos dejó Mallarmé: la de abrir lugar en ese discurso para la expresión del sujeto que inventa esa palabra. Decía Adorno, en su inacabada y póstuma *Teoría estética*, que la conducta del arte “no puede quedar aislada de la expresión, y no hay expresión sin sujeto”.⁵⁷ La búsqueda de esta expresión del sujeto-autor es una tarea imbricada en la otra; exige abrir un espacio, un *open reading* en el que aparezca el sujeto constituyente, su función en ese escenario complejo que es la literatura, no como el *arrogante sujeto* de que hablaba Adorno en su pesimista (1944) *Dialéctica de la Ilustración*, sino en tanto que individualidad que se libera en su discurso, lo que Benveniste llama la *relación de motivación* que ocupa, consciente o inconscientemente, el lugar de “lo que las ciencias de la naturaleza definen como una relación de causalidad”, ya que, añade Benveniste, “el sujeto se sirve de la palabra para *representarse* él mismo, tal como quiere verse, tal como llama al otro a verificarlo”, lo cual nos lleva a la intersubjetivización (el *contrato entre autor y lector* de que habla Wolfgang Iser) que acaso sea la solución del problema. Ni la objetivación formalista-estructuralista inmanente del *close reading* y de la *muerte del autor*, ni la subjetivación romantizadora del *genio*. Eagleton recuerda la proposición de Husserl según la cual el significado de una obra es un *objeto intencional*. Y recuerda también a E. D. Hirsch Jr., muy endeudado con la fenomenología de Husserl, cuando dice

⁵⁶ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 297.

⁵⁷ T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 62.

que es obvio que pueden encontrarse diversas significaciones válidas de una obra para diferente gente o diferentes épocas, pero que todas ellas deben estar en la órbita del *sistema de expectativas y probabilidades típicas* que permite el significado consciente, pensado y deseado por el autor (que podemos, por supuesto, no conocer). La objetividad del texto, tal como la entienden los intérpretes que *matan* al autor, no puede ser vencida por la subjetividad de tales intérpretes (que son la cauda de una larga serie de interpretaciones previas), ni la eventual objetividad de esa interpretación puede sobreponerse al carácter tan objetivo, o más, como el de su interpretación.

De todo texto proliferan los sentidos, dice la hermenéutica. Y es cierto. Pero, según ya ha advertido Eco, no pueden ser infinitos —como es fácil leer con tanta frecuencia—, aunque, dada la *muerte del autor* y su sustitución por el lector (el intérprete), se hace en efecto concebible esa infinitud de sentidos: cada lector una interpretación, un sentido. Después de todo, el texto carece de intención, y su vida —porque es un objeto vivo que nos habla—, al divorciarse de su autor, se manifiesta de manera tan enigmática que apenas logra evitar que acabe teniendo el sentido que uno le sobrepone, para que, a su vez, como ya hemos visto, sea sobrepuesto por otro no forzosamente mejor. J. Hillis Miller, uno de los apóstoles entre los desconstrutores estadounidenses, acepta que sólo tenemos un lenguaje y que el lenguaje de la crítica “está sujeto a las mismas limitaciones y a iguales caminos ciegos que el lenguaje de las obras que lee”.⁵⁸ No sólo desaparece, pues, el autor, también el texto mismo en tanto que texto significativo, *texto único*. El llamado *giro lingüístico* nos llevó a “un punto en el que la realidad se convierte en un fenómeno exclusivamente textual”.⁵⁹ El mundo como texto y el poeta como suicida. (El intérprete es el único que piensa.)

El texto es autónomo, pero no es independiente. Es una *realidad segunda*, como indica Macherey: una remisión, una liberación (*une délivrance*). (Podría entenderse, en un sentido metafórico aceptable que el autor se libra de ella). Pero no puede dejar de decir lo que en ella dijo el autor. Dice, primero, lo que quiso decir el autor y, luego, lo que nosotros pensamos que dice, al leerlo. ¿Podemos pensar, al leerlo, algo diferente de lo que quiso decir el autor? Sí, desde luego. Tal vez incluso el autor quiso ser ambiguo, paradójico, y dar al lector la posibilidad de participar en la elaboración de sentidos como quiere la teoría de la recepción. Valéry decía: “Siempre llevo conmigo, algún yo del que ya no sé nada y que ya no ha querido comunicarse”. Y algo sumamente importante: “Nadie puede sentir de una sola

⁵⁸ Harold Bloom, ed., *Deconstruction and Criticism*. Nueva York, Continuum, 1979, p. 230.

⁵⁹ Christopher Norris, *Teoría acrítica: posmodernismo, intelectuales y la guerra del Golfo*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 52.

manera".⁶⁰ Pero, ¿podemos leer en el texto lo contrario de lo que el autor pensó decir, dando por cierto que el texto tiene la coherencia mínimamente exigible? No parece posible. No sería una buena novela o un buen ensayo, y el texto traicionaría al autor y al lector. Sería un autor no digno de confianza, como dice Wayne Booth. El autor digno de confianza es aquel cuya función presiente el lector "en la medida en que aprehende intuitivamente la obra como una totalidad unificada".⁶¹

Al autor podemos no conocerlo, pero no hay duda de que existe o de que existió. Un autor es una persona llena de intenciones, compromisos, vivencias, ideales, obsesiones, intereses, pasiones, y elige la literatura (o cualquier otra manifestación de la cultura) para darles existencia objetiva, para comunicarlos, para influir, para convencer, para exhibirse tal vez, para resistir, para denunciar. Ni siquiera Mallarmé escapa a esos condicionamientos. En toda obra de arte hay un núcleo auténtico, irreductible, un reducto inexpugnable de subjetividad. La idea, en tanto que concepción artística, es subjetividad. No se entiende muy bien que en aras de la objetividad del texto y de su discurso inmanente (el *secreto* de sus valores) se ignoren intencionalmente todas esas realidades transubjetivas. La única explicación —y la más evidente (en muchos teóricos, explícita)— es la de tener que enfrentarse a un subjetivismo romantizador, ideológico, que, a principios del siglo xx había llevado a la crítica y a la teoría del arte a una situación de crisis y que provocó el surgimiento del formalismo ruso, luego del New Criticism anglosajón, y, después del horror de la Segunda Guerra Mundial, el estructuralismo. Esa larga etapa ha pasado y no sin frutos, pero ha conducido hoy a la crisis rampante de la teoría en general y al agotamiento de tantas presuntas objetividades. No es una situación que pueda promover entusiasmos. Pero no hay duda de que está inaugurando ya una saludable reacción.

⁶⁰ Citado en J.-M. Rey, *Paul Vale L'aventure d'une oeuvre*. Paris, Seuil, 1991, p. 99.

⁶¹ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 871.